

A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia

Armindo Jorge de Carvalho Bião
Universidade Federal da Bahia - UFBA

RESUMO – A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. Breve reflexão sobre as denominações de duas perspectivas transdisciplinares contemporâneas aparentadas, de contexto universitário, que buscam articular teoria e prática, arte e ciência, criação e crítica, contextos específicos e diversidade cultural, os Estudos da Performance e a Etnocenologia, com destaque para o enunciado explícito de seu foco de interesse, respectivamente, a performance e a presença do corpo em cena e uma declaração de opções preferenciais.

Palavras-chave: Performance. Presença. Corpo. Cena. Etnocenologia.

ABSTRACT – Body Presence on the Scene in Performance Studies and Ethnoscenology. Brief analysis on the titles of two related cross-disciplinary contemporary perspectives, in the university context, which seek to articulate theory and practice, art and science, creation and criticism, cultural diversity and specific contexts, Ethnoscenology and Performance Studies, with emphasis on the explicit statement of their focus of interest, respectively, performance and body presence on the scene, and a declaration of preferred options.

Keywords: Performance. Presence. Body. Scene. Ethnoscenology.

RÉSUMÉ – La Présence du Corps sur Scène dans les Études de Performance et Ethnoscénologie. Brève discussion sur les intitulés de deux points de vue transdisciplinaires contemporains apparentés, du contexte universitaire, qui cherchent à articuler la théorie et la pratique, l'art et la science, la création et la critique, la diversité culturelle et des contextes spécifiques, les études de performance et l'ethnoscénologie, avec un accent sur leur centre d'intérêt explicite, respectivement, la performance et la présence du corps sur scène, et une déclaration des options préférées.

Mots-clés: Performance. Présence. Corps. Scène. Ethnoscénologie.

A tua presença
Entra pelos sete buracos da minha cabeça [...]
É branca, verde, vermelha, azul e amarela [...]
É negra, negra, negra, negra, negra, negra, negra, negra, negra [...]
É tudo que se come, tudo que se reza [...]
Mantém sempre teso o arco da promessa
A tua presença
Morena, morena, morena, morena, morena, morena
Morena
(De “A Tua Presença Morena” de Caetano Veloso, 1971)

As intensas transformações culturais em nível mundial, a partir dos anos 1960, estão na origem de novos modos de se considerar as artes do espetáculo. Assim, surgiram proposições transdisciplinares construídas no diálogo (e interesses comuns) de artistas com pesquisadores em ciências humanas e gestores de instituições artístico-culturais. É bem o caso dos Estudos da Performance, nos anos 1970, nos Estados Unidos da América do Norte e da Etnocénologia, na França, com seus fortes ecos no ambiente universitário de vários continentes. Sintomas de um mesmo e novo *Zeitgeist*, da transição do Século XX para o XXI, ambas essas vertentes buscam articular teoria e prática, arte e ciência, criação e crítica, contextos específicos e diversidade cultural. Trata-se, sem dúvida, de vasto desafio e, talvez, de renomada utopia.

Tentemos, então, compreender com maiores detalhes a que se referem essas propostas. Uma primeira constatação se revela observando-se o corpus bibliográfico que vem sendo construído sobre tanto os Estudos da Performance quanto a Etnocénologia: seu

habitat preferencial tem sido mesmo as universidades. O que é corroborado, aliás, pela inserção institucional de seus principais formuladores, respectivamente, Richard Schechner, com a Universidade de Nova York, e Jean-Marie Pradier, com a Universidade de Paris VIII.

Uma segunda constatação se refere à inclusão em seus enunciados de étimos similares. De fato, o substantivo *estudo* (no primeiro caso) e o sufixo *logia* (no segundo) revelam a mesma marca intelectual, sugerem como seu mesmo objetivo central a reflexão teórica e, por conseguinte, a necessidade de construção de uma base epistemológica, sobre a qual se poderiam constituir um horizonte e múltiplos instrumentos de caráter metodológico.

O enunciado de ambas as proposições revela, também, seu foco de interesse ontológico. A primeira resume seu interesse na *performance*, sobre cuja polissemia devemos refletir adiante. A segunda concentra sua atenção, de acordo com o manifesto que a lançou e definiu a palavra Etnocenologia como neologismo que “[...] se inspira num uso grego que sugere a dimensão orgânica da atividade simbólica” (Pradier, 1996, p. 21), na também polissêmica palavra *cena* (deixemos, por enquanto, o prefixo *etno* para ser comentado mais adiante):

Na origem, *skéne* significa uma construção provisória, uma tenda, um pavilhão, uma choupana, uma barraca. Em seguida, a palavra ganhou, eventualmente, o sentido de templo e cena teatral. A *skéne* era o local coberto, invisível aos olhos do espectador, onde os atores vestiam suas máscaras. Os sentidos derivados são numerosos. A partir da ideia de abrigo temporário, *skéne* significou as refeições comidas sob a tenda, um banquete. A metáfora gerada pelo substantivo feminino deu a palavra masculina *skénos*: o corpo humano, enquanto abrigo para a alma que nele reside temporariamente. De alguma maneira, o “tabernáculo da alma”, o invólucro da *psyché*. Neste sentido aparece junto aos pré-socráticos. Demócrito e Hipócrates a ele recorrem (*Anatomia*, I). A raiz gerou, igualmente, a palavra *skenoma*, que significa também corpo humano. *Skenomata*: mímicos, malabaristas e acrobatas, mulheres e homens, apresentavam-se em barracas de feira no momento das

festas (Xenofonte, *Helênicas* VII, 4, 32) (Pradier, 1996, p. 21).

Assim, considerando-se esta referência matricial, o foco de interesse da Etnocenologia seria, progressivamente, uma construção provisória, um templo, uma cena teatral, bastidores, banquete e, enfim, o corpo humano e seu derivado *artistas de feiras/festas*.

Recorrendo-se, igualmente, a uma referência matricial sobre “O que é performance”, temos:

No contexto dos negócios, do esporte ou do sexo, dizer que alguém fez uma boa performance é afirmar que tal pessoa realizou aquela coisa conforme um alto padrão, que foi bem sucedida, que superou a si mesma e aos demais. Na arte, o performer é aquele que atua num show, num espetáculo de teatro, dança, música. Na vida cotidiana, performar é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a:

Ser

Fazer

Mostrar-se fazendo

Explicar ações demonstradas.

Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos *quazares* aos entes *sencientes* e formações super galáticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da Performance (Schechner, 2003, p. 25-26).

Nesse caso, vai-se da ideia de bom desempenho em âmbitos tão variados como os negócios, o esporte e o sexo, às artes do espetáculo e ao exibicionismo na vida cotidiana, para se concluir que pode-se entender o ato de “fazer performance” em termos ontológicos, astro-metafísicos e demonstrativos, cuja explicação seria, enfim, “o trabalho dos *Estudos da Performance* (sic)”. Como tentávamos dizer ao fim do primeiro parágrafo deste texto: vasto programa.

Sem dúvida, a palavra performance está bem incorporada no linguajar cotidiano contemporâneo¹, a partir de longo percurso que teria origem na língua francesa (Rey, 1998, p. 2661-2662) e grande difusão a

Armindo Jorge de Carvalho Bião, A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia

R.bras.est.pres., Porto Alegre, v.1, n.2, p. 346-359, jul./dez., 2011.

Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

partir da língua inglesa, com muitas palavras derivadas, conforme o texto matricial acima já indica (performer, performar). Em inglês há a expressão *performing* que adjetiva as artes da presença, do corpo e da cena, em oposição às artes visuais. Assim, a expressão *performing arts* remete ao que em português chamamos de *artes cênicas* ou *artes do espetáculo*, talvez, num sentido mais tradicional (teatro, dança, ópera) e menos contemporâneo (incluindo do happening à performance – stricto sensu).

Em português, no Brasil, existem, ao menos, três sentidos principais para a palavra performance: o de um gênero de arte do espetáculo, frequentemente associado às artes visuais e às artes cênicas, inclusive multimídias (Cohen, 2006, p. 240-243)²; o de desempenho pessoal de qualquer tipo (de boa ou má qualidade); e o de objeto de pesquisa acadêmica inspirada pelas proposições de Schechner de Estudos da Performance (1977; 2002) e de Turner de Antropologia da Experiência e da Performance (1986). E, também em língua portuguesa, sobretudo a partir de Portugal, bem provavelmente como uma tradução direta da expressão inglesa *performing arts*, as expressões *artes performáticas* e *artes performativas* têm sido usadas com o mesmo sentido de *artes cênicas* e *artes do espetáculo*, nos dois sentidos, o mais tradicional (sobretudo teatro e dança) e o outro, talvez até mais corrente, para designar o gênero híbrido de artes visuais, multimídias e cênicas.

Já a palavra Etnocenologia, proposta num manifesto na UNESCO em 1995, encontra-se em uso em âmbito bem mais restrito³, havendo, inclusive, pesquisadores que se declaram, dessa tendência que usam em seus projetos e relatos de pesquisa termos como performance e seus derivados, inclusive a palavra que identifica os Estudos da Performance, substantivamente. Poderia isso ser um indicador do possível desaparecimento da Etnocenologia? Na verdade, o que alguns de seus proponentes têm declarado como efêmero é o uso do prefixo etno (Pradier, 1995; Bião, 2000, p. 364-367), sobre o qual ainda vamos refletir mais adiante. Mas vale, por enquanto, tecer algumas considerações sobre a etimologia da palavra performance:

Performance é derivada de *to perform*, “tornar real, realizar”, resultante do inglês medieval do antigo francês *parformer* (v. 1200), derivado de *former* com um valor próximo de *parfaire*, por meio do anglo-normando *par-* ou *perfourmer* (anglo-latim *performare*). O verbo francês seria, a seu turno, a transformação de um antigo *parfournir*, composto de *par* e *fournir* (latim medieval *perfunire*) (Rey, 1998, p. 2661)⁴.

Os sentidos de *formar*, *fazer* e *fornecer*, contidos na citação acima, precedidos de um prefixo que sugere a preposição *por*, podem nos levar a compreender, como uma origem etimológica da palavra *performance*, a ideia de *pela forma de*, *por fazer* ou, ainda, *por fornecer*, exprimir, expressar, confirmando sua vasta gama de sentidos em todos os campos do comportamento humano. E a produção bibliográfica dos Estudos da Performance reforça o caráter genérico de seu substantivo de interesse. No entanto, também se percebe bem nesse corpus de referência o sentido dessa palavra associado, de modo mais específico, a uma tendência das artes do espetáculo na contemporaneidade, articulando a simultânea presença corporal de artistas e público, e considerando, também, inclusive, com frequência, os recursos audiovisuais como meio de expressão⁵.

Por isso, apesar da óbvia intersecção dos interesses dos Estudos da Performance, da Antropologia da Performance e da Etnocologia, entendemos que o uso dessa multicitada palavra deve ser cauteloso, sobretudo quando se tratar da Etnocologia, em termos epistemológicos, onde as palavras *cena*, *corpo* e *presença* nos parecem preferíveis.

Preferimos até aqui tratar de *palavras* em contexto epistemológico, evitando propositadamente falar de *conceitos*, como, talvez, pudesse até ser considerado mais apropriado. Mas o fizemos por opção e preferência pela ideia de *noções moles*, em oposição ao uso de *conceitos duros*, com base na sociologia compreensiva do atual e do cotidiano de Michel Maffesoli (1985, p. 51), que considera estar em construção na contemporaneidade um novo paradigma científico, que incorpora escrita libertária

e linguajar poético. Quando a astrofísica recorre a metáforas poéticas e as ciências da terra e da vida incorporam recursos epistemológicos e metodológicos das ciências humanas e das artes, a dura certeza positivista dos conceitos dá lugar à mole dúvida relativista das noções. Assim, performance, cena, corpo e presença são mais noções do que conceitos.

No entanto, é exatamente por defendermos o uso de noções moles e escrita libertária, que defendemos a precisa escolha das palavras do discurso, sobretudo hoje quando as tecnologias de comunicação ampliam quase ao infinito as possibilidades de confusão e mal-entendidos. Além do que, os Estudos da Performance e, de modo talvez até mais enfático e explícito, a Etnocenologia, se interessam por fenômenos espetaculares das mais diversas culturas, acrescentando às possibilidades de mal-entendidos as dificuldades linguísticas de compreensão entre pessoas de idiomas e culturas diferentes.

E aqui chegamos ao momento de tratar do prefixo etno em Etnocenologia, que remete, por um lado, a raça, velho conceito que, no que se refere ao gênero humano, cada vez mais designa uma só e única raça, toda ela afrodescendente, já que os estudos de genoma revelam que toda a humanidade descende de um pequeno grupo de indivíduos que há milhares de anos viveu no centro da África, de onde, por sucessivas ondas migratórias, teria povoado todo o planeta, adquirindo diversidade fenotípica. Etno então, mais contemporaneamente, tem sido associado não mais apenas à aparência física de pele, cabelos, formato de crânio, cor de olhos etc., mas, sobretudo, à língua e cultura.

Entendemos que a Etnocenologia, proposta com esse prefixo como instrumento de luta contra o etnocentrismo (que é a mania de se pensar que sua cultura, língua e aparência física seriam as mais puras e melhores), na busca de uma cenologia geral, pretende desconstruir a hierarquia entre as culturas (bem como entre as diferentes aparências dos seres humanos).

Mas, talvez, surpresos, vemos o crescente apelo de valorização das diferenças intimamente associado ao uso cada vez mais banal da palavra etnia (em múltiplos

sentidos), às vezes até no velho sentido conceitual de raça, que aqui e ali assombra a contemporaneidade no formato de racismos e intolerâncias diversos. Talvez, por isso, o prefixo etno persista em Etnocenologia mais de 15 anos depois de sua proposição, associada à ideia de sua efemeridade.

Creemos firmemente nas boas intenções dos pesquisadores tanto dos Estudos da Performance quanto da Etnocenologia, no que tange a suas posições ideológicas e políticas (em sua feição contemporânea) em prol da diversidade, pluralidade e tolerância. Mas também vemos que os mal-entendidos, baseados em preconceitos inconscientes e alguns valores às vezes romanticamente ingênuos, no trato com a alteridade, encontram solo fértil na babel humana linguística e tecnocomunicacional atual.

Por exemplo, no caso específico da Etnocenologia, todos afirmam seu respeito pelo outro e a importância de se conhecer o discurso interno dos praticantes do fenômeno que se estuda, seus termos, suas palavras. Assim, se poderia evitar o etnocentrismo do pesquisador, sempre traduzindo o que é desconhecido para o que já se conhece, usando seus próprios termos e, por trás deles, seus preconceitos. Apesar do valor positivo dessa atitude, pode-se perceber claramente sua plena impossibilidade, pois, ao fim e ao cabo deste exercício, o que restaria como discurso compartilhável com quem ainda não conhece esse desconhecido? Talvez aí resida um de nossos paradoxos (dos etnocenólogos, em particular, e de todos os seres humanos, em geral): somos humildes a ponto de querermos conhecer e valorizar o outro e arrogantes ao imaginarmos que o compreenderemos como ele se compreende a si próprio.

Mas isso não é nem tão novo assim, particularmente na área de conhecimento que nos interessa. Os grandes reformadores das artes do espetáculo no século XX, nas Américas e na Europa, se inspiraram na alteridade, de Stanislavski a Brecht, de Isadora e Bausch, de Artaud a Grotowski, de Barba a Boal, por exemplo. As polêmicas que instalaram, quase sempre involuntariamente, sobre sua fidelidade à alteridade, aos outros inspiradores, podem ser vistas

como baseadas em possíveis mal-entendidos. Assim caminha a humanidade, com maior ou menor violência, numa antropofagia cultural constante, para o bem e para o mal, sem que se possa mais crer num progresso inexorável, desejável, mas a cada dia mais incerto.

Quantas expressões em uma língua resultam bizarras em outras! Quanto discurso científico, que busca incorporar o linguajar comum, também acaba por transformar este mesmo linguajar comum, para o bem e para o mal. Beatriz Góis Dantas, comentando os usos e abusos da África no Brasil, demonstra como a escola de antropologia da Bahia contribuiu para a prosperidade do mito da “pureza nagô” e de sua superioridade em relação a outras matrizes africanas da cultura baiana (1988, p. 145 e seguintes). Apesar das boas intenções dos antropólogos, um traço negativo dos conflitos (já definidos como interétnicos) tradicionais na África, de maneira culturalmente arriscada, passou a ser ainda mais difundido e a tender a perpetuar-se e legitimar-se. Vemos esse mesmo risco também em nossa área, risco esse, aliás, constantemente associado às ideias de pureza, autenticidade, genuinidade, tradição e ancestralidade, em outros campos como os dos estudos de folclore, de educação e de política. E por que não o veríamos também no campo das artes do espetáculo?

Mas, por falar em risco, falemos da expressão francesa *spectacle vivant* (Pradier, 2000, p. 38), que, em nossa opinião, se traduz mal em português 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, em mútua e simultânea presença, e que se constitui no cerne dos objetos de estudo da Etnocologia. 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. Talvez, até aproximando-se dos estudiosos da Performance, possamos imaginar o uso de novas tecnologias do audiovisual nos objetos de interesse da Etnocenologia.

Consideramos mesmo haver uma tendência generalizada à confusão e à indistinção. É fato que o universo continua se espalhando por aí, em expansão permanente, desde o início dos tempos. É fato também que as novas tecnologias da comunicação e o incessante acúmulo de informação ampliam as possibilidades de mal-entendidos. E, mesmo com a divulgação de estudos científicos sobre a redução do impacto da velhice e das doenças na duração da vida humana, é ainda fato consumado que todos nós, seres humanos, vamos morrer. Por isso mesmo, precisamos brincar, cantar, dançar, representar e refletir sobre tudo isso, ações sem dúvida típicas não só da humanidade, mas, em particular, das artes do espetáculo, profissionais e amadoras.

Por isso e para isso, o diálogo entre os Estudos da Performance e a Etnocenologia pode é ser bom, belo e útil. Mas, ao tratarmos de presença, corpo e cena, nós, etnocenólogos, não precisamos usar a palavra performance, como alguns o fazem, independentemente de sua etimologia. Pois, ao fazê-lo, estaremos contribuindo para a confusão epistemológica e metodológica⁶. Nós podemos sempre usar outras palavras como espetáculo, função, brincadeira, brinquedo, apresentação, folguedo, xirê, jogo ou festa, conforme quem vive e faz chama aquilo que faz e vive.

Do mesmo modo, para designarmos o artista do espetáculo, ou o participante ativo da forma – ou arte – espetacular, nós podemos usar palavras como aquelas usadas pelos próprios praticantes dos objetos de nossos estudos, quando se autodenominam de ator, dançarino, músico, brincante, brincador, sambador, artista, por exemplo, decerto preferíveis a outras palavras, já sugeridas, como performer, actante, ator-dançarino ou ator-bailarino-intérprete.

Para tentar avançar mais um pouco na compreensão da grandeza do desafio dos Estudos da Performance e da Etnocologia, com destaque para seu simultâneo interesse na diversidade e na especificidade cultural e linguística, retomaremos reflexões que vimos desenvolvendo há algum tempo sobre as encruzilhadas e os problemas da tradução em nossa área comum de interesse. Como traduzir em português a expressão francesa do contexto profissional das artes do espetáculo *jeu d'acteur*? Jogo de ator? Brincadeira de ator? Trabalho de ator? E o verbo inglês *to play*, aplicado ao ofício do ator? Brincar? Jogar? Trabalhar? E a designação em alemão para o profissional do teatro *Schauspieler*? Jogador ou brincador para o olho? Ator? *Traduttore traditore*.

É fato que, em língua portuguesa, o ofício do ator está associado ao mundo do trabalho, que os primeiros profissionais do teatro em nosso país foram mestiços escuros associados à escravidão e que, em Portugal, este ramo do espetáculo, tradicionalmente, foi pouco prestigiado. É também fato que a constelação semântica associada ao universo do lúdico, composta por termos como brinquedo, brincadeira, brincante, brincador, folguedo, também se afirma em oposição ao mundo do trabalho, seja pela ideia de jogo e diversão, seja pela ideia de ócio, de folga. E, enfim, é claro que essas palavras pertencem (se não mais plenamente, ao menos majoritariamente) ao jargão de pessoas cujo meio de vida (salvo recentes e raríssimas exceções) não é o das artes do espetáculo e, para quem, praticá-las seria não-trabalhar, mas divertir-se.

Consideramos que seria difícil contestar os depoimentos de artistas da cena sobre seu prazer no exercício de sua profissão, mas também entendemos que não chegamos a constituir um vocabulário em língua portuguesa que permita manter-se o aspecto lúdico contido no jargão comum das línguas francesa, inglesa e alemã, quando de sua tradução. Inversamente, também, como manter em traduções do português para essas línguas o aspecto estritamente laboral do jargão profissional dos artistas do espetáculo brasileiros:

trabalho de ator; trabalhei com fulano; meu sonho é trabalhar com beltrano; sem deixá-los se contaminarem com o aspecto lúdico de seus universos correspondentes?

O fato da escravidão, em nível comercial internacional, ser uma marca tão forte na constituição da cultura brasileira, pode ter a ver com esta problemática. Do mesmo modo que a escravidão doméstica africana, mais antiga, que se transformaria nesta a partir das grandes navegações ibéricas, aparece até hoje na tradição oral de cultos afro-brasileiros contemporâneos, onde as encruzilhadas são respeitadas, temidas e reverenciadas, por serem lócus do maravilhoso e do perigoso.

Nossa polirritmia corporal brasileira deve vir daí, desse corpo arcaico (misto de besta e anjo da madrugada dos tempos) que persiste, sempre presente, ansiando a cena, como meio de vida ou de sobrevivência. Tudo bem. Mas querer resgatar tradições? Quais? De quando? De antes, durante ou depois de tantas escravidões? E nosso componente ameríndio? Qual? O do guerreiro antropófago? Ou só o do guerreiro, ou só o do antropófago, ou o do (talvez) ecológico? Ou o de nosso antepassado aventureiro, explorador, colonizador e inventor de novas tecnologias de navegação e de construção de teatros da península ibérica? Alguma dessas matrizes (étnicas?) é só animal ou só angelical? Não são todas elas humanas? Não seriam todas mistas de deuses e diabos? Não seria melhor talvez não resgatar nada? Mas sim compreender essas nossas matrizes e viver a presença morena (mista, de hoje) do corpo em cena? As encruzilhadas do tempo são também encruzilhadas do espaço, que entram e saem pelos 12 buracos (inclusive o umbigo) de nosso corpo, moreno, morena...

Notas

¹ Umberto Eco chega a lhe atribuir a dureza de um conceito, referente a um tipo de ação artística interdisciplinar que caracterizaria, eventualmente, a pós-modernidade (1985, p. 73).

² No âmbito das artes teatrais, a ideia de performance tem também sido associada, ao menos no Brasil, ao eventual abandono da criação de personagens para a apresentação em cena dos próprios atores como centro do espetáculo, aproximando-se assim o teatro do gênero humorístico *stand up comedy* ou teatral *stand up drama* (o neologismo é nosso).

³ A Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, que já abrigava um Grupo de Trabalho dedicado aos Estudos da Performance, só em 2007 passou a ter um Grupo de Trabalho de Etnocenologia, de onde surgiu o sítio virtual <www.Etnocenologia.org>.

⁴ Performance est dérivé de to perform “réaliser, accomplir”, issu en moyen anglais de l’ancien français parformer (v. 1200), dérivé de former avec une valeur voisine de parfaire, par l’intermédiaire de l’anglo-normand par- ou perfourmer (anglo-latin performare). Le verbe français serait lui-même l’altération d’un ancien parfournir, composé de par et fournir (latin médiéval perfunire).

⁵ No contexto da Etnocenologia, esses meios audiovisuais, quando cogitados, se restringem, sobretudo, a seu caráter documental de registro e não, necessariamente, de meio de expressão.

⁶ Por exemplo: pode-se passar do uso e justificativa dessa palavra (Bião, 1996, p. 16) à tentativa de distinguir a Etnocenologia dos Estudos da Performance, indicando suas similaridades e diferenças (Bião, 2007a, p. 23-24), inclusive propondo um léxico para a Etnocenologia (Bião, 2007b, p. 40).

Referências

BIÃO, Armindo. Um Trajeto, muitos Projetos. In: BIÃO, Armindo (Org.). **Artes do Corpo e do Espetáculo**: questões de Etnocenologia. Salvador: P & A, 2007a. P. 21-42.

BIÃO, Armindo. Um Léxico para a Etnocenologia. In: BIÃO, Armindo (Org.). In: V COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ETNOCENOLOGIA, 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: Fast Design, 2007b, P. 43-49.

BIÃO, Armindo. Aspectos Epistemológicos e Metodológicos da Etnocenologia: por uma Cenologia Geral. In: 1º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1999, São Paulo. **Anais...** Salvador: ABRACE, 2000. P. 364-367.

BIÃO, Armindo. Estética Performática e Cotidiano. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org.). **Performance, Performáticos e Cotidiano**. Brasília: UNB, 1996. P. 12-20.

COHEN, Renato. Performance. In: GUINSBURG, Jacó et al. (Org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006. P. 240-243.

DANTAS, Beatriz Góis. **Vovó Nagô e Papai Branco**: usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

ECO, Umberto. **Apostille au “nom de La Rose”**. Paris: Grasset, 1985.

MAFFESOLI, Michel. **La Connaissance Ordinaire**: précis de sociologie compréhensive. Paris: Méridiens-Klincsieck, 1985.

PRADIER, Jean-Marie. Os Estudos Teatrais ou o Deserto Científico. Tradução de Antonia Pereira. **Repertório Teatro e Dança**, Salvador, PPGAC/UFBA, n. 4, p. 38-55, 2000.

PRADIER, Jean-Marie. Manifesto da Etnocenologia (Trecho). Tradução de Adalberto Palma. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org.). **Performáticos, Performance e Sociedade**. Brasília: UnB, 1996. P. 21-22.

Armindo Jorge de Carvalho Bião, A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia

R.bras.est.pres., Porto Alegre, v.1, n.2, p. 346-359, jul./dez., 2011.

Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

- PRADIER, Jean-Marie. Etnoscénologie, Manifeste. **Théâtre-Public**, Paris, Théâtre Public, n. 123, p. 46-48, maio/jun. 1995.
- REY, Alain (Org.). **Dictionnaire Historique de la Langue Française**. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1998.
- SCHECHNER, Richard. O que é Performance. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, UNIRIO, n. 12, p. 25-50, 2003.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies, an introduction*. Londres: Routledge, 2002.
- SCHECHNER, Richard. **Essays on Performance Theory 1970-1976**. New York: Drama Book Specialists, 1977.
- TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance**. Cambridge Mass: PAJ, 1986.
- TURNER, Victor. **The Anthropology of Experience**. Champaign IL: University of Illinois Press, 1986.
- VELOSO, Caetano. A Tua Presença Morena. In: BETHÂNIA, Maria. **A Tua Presença**. Rio de Janeiro, Polygram, 1971. 1 LP. Faixa 7.

Armindo Jorge de Carvalho Bião é ator, encenador e professor titular associado da Universidade Federal da Bahia e pesquisador 1ª do CNPq. Foi professor visitante na *Université de Paris 8 Nord Villetaneuse Saint Denis*; na *Université Ouverte des Cinq Continents* em Mali; na *Universidad de Alcalá de Henares e Ateneo de Madrid*; no Instituto Politécnico de Leiria em Portugal; na *Université de Nice Sophia Antipolis*, na *Universität Goethe Frankfurt am Main* na Alemanha e na *Université Libre de Bruxelles*, na Bélgica. É formado em filosofia pela Universidade Federal da Bahia, mestre em Artes pela *University of Minnesota* e doutor em Antropologia Social e Sociologia Comparada pela *Université René Descartes Paris V Sorbonne* com pós-doutorado em Estudos Teatrais pela *Université de Paris Ouest Nanterre La Défense*, na França.
E-mail: biao.armindo@gmail.com

Recebido em Agosto de 2011
Aprovado em Outubro de 2011