



Trata-se de reflexão sobre o uso de metodologias experimentais em pesquisas e estudos da performance levados a cabo na Universidade de Brasília. Procura-se descrever os procedimentos utilizados, bem como alguns dos resultados obtidos em experiências desenvolvidas ao longo das duas últimas décadas. Demonstra-se como o diálogo entre as ciências sociais e as artes pode beneficiar a construção de uma estética cognitiva que visa acentuar as afinidades entre os dois campos do conhecimento.

1. Apresentação

A reflexão aqui relatada na verdade começou no final da década de 1980, quando se avaliaram preliminarmente os resultados de projeto de pesquisa pedagógica no ensino de sociologia através do teatro desenvolvido com alunos de graduação do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, onde o autor leciona.

Essa avaliação encontra-se descrita com algum detalhe em outro trabalho¹, valendo ressaltar, para os atuais propósitos, a descoberta então realizada de que a principal contribuição pedagógica do projeto era a de proporcionar aos alunos uma experiência vivenciada de variados temas e campos do conhecimento sociológico, através da encenação de espetáculos teatrais.

O projeto, em resumo, realizou oito montagens de espetáculos teatrais diferenciados, valendo-se de textos da dramaturgia nacional e universal, bem como de colagens de textos, elaboradas pelos alunos de graduação envolvidos na experiência. Cada um dos textos escolhidos ou construídos correspondia a um campo sociológico ou sociologia especial, de forma a garantir o caráter didático da experiência. Durante e no final do experimento esta correspondência era discutida, destacando o valor heurístico do mesmo.

Os textos dramaturgícos montados foram: “Farsa da Boa Preguiça” (Ariano Suassuna), na Sociologia do Trabalho; “A Aurora da Minha Vida” (Naum Alves de Souza), na Sociologia da Educação; “O Casamento Pequeno-Burguês” (Bertolt Brecht), nas Teorias da Socialização; “A Ópera de Três Vinténs” (Bertolt Brecht), na Sociologia Política; “A Guerra Mais ou Menos Santa” (Mario Brasini), na Sociologia da Religião; “O Rebolado de Colombo” (colagem), na Sociologia Histórica; “Sol sobre o Pântano” (colagem de Frank Wedekind e Nelson Rodrigues), na Sociologia da Adolescência; e “À Margem da Vida” (Tennessee Williams), na Sociologia da Família.

A partir destas intenções e com o intuito de delinear uma teoria que destacasse as múltiplas relações que se podem estabelecer entre sociologia e teatro, elaborou-se a exegese de uma vertente sociológica denominada de análise dramaturgíca², através da qual se chegou ao campo dos

1. TEIXEIRA, João Gabriel L. C. *Análise Dramaturgíca e Teoria Sociológica*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. n. 37. São Paulo, ANPOCS, 1998.

2. BORRECA, Art. *Political Dramaturgy: a dramaturg's re(view)*. The Drama Review. v. 37, n. 1. Nova Iorque, verão 1993.

3. SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Filadélfia: The University of Pennsylvania Press, 1985; *Performance Theory*. Nova Iorque-Londres: Routledge, 1988; *By Means of Performance*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1990; *The Future of Ritual*. Nova Iorque-Londres: Routledge, 1993.

4. TEIXEIRA, J. G. L. C. *Danação Malandra*. In: COELHO et al. (Org.). *Política, Ciência e Cultura em Max Weber*. Brasília: Imprensa Oficial-Editora da UnB, 2000; e TEIXEIRA, J. G. L. C. *Mulheres Brasília: Performance e Retradicionalização*. In: *Mulheres Brasília*. Brasília: TRANSE/Departamento de Sociologia/ Universidade de Brasília, 2002, respectivamente.

5. TEIXEIRA. *Op. cit.*, 2000.

estudos da performance, conforme desenvolvidos no Departamento pertinente da Universidade de Nova Iorque, onde Richard Schechner³ despontava como seu principal criador e estimulador.

2. Análise dramatúrgica e estudos da performance

Percebeu-se, então, que os estudos da performance permitiam a abertura de um imenso campo experimental que transcendia os limites do conhecimento sociológico, através da absorção de *insights* e informações proporcionadas pelas diversas contribuições do domínio das ciências sociais, sejam da antropologia, da etnografia, etnometodologia, do interacionismo simbólico, das artes em geral, da etnomusicologia, da psicanálise e da arquitetura etc.

A partir da criação do TRANSE (Núcleo de Estudos sobre a Performance), na Universidade de Brasília, em 1995, foram produzidas duas montagens de espetáculos performáticos, entre outras atividades. O primeiro, intitulado “Danação Malandra”, realizado em 1997, versou sobre a relação entre malandragem e identidade nacional. O segundo, intitulado “Mulheres Brasília”, realizado em 2000, versou sobre a condição feminina no Brasil. Estas duas experiências encontram-se detalhadas em outros trabalhos⁴.

Para efeito desta reflexão, porém, acentua-se, no primeiro espetáculo, a experimentação em canto e dança que marcava os sambas das décadas de 1930 e 40, encenados enquanto números performáticos (os sambas eram “performatizados”, por assim dizer). Foram escolhidos sambas clássicos de Ismael Silva, Noel Rosa, Wilson Baptista e Lupicínio Rodrigues, respectivamente, considerados enquanto verdadeiros arautos da “malandragem”⁵. Alguns destes números foram apresentados em congressos, festivais e encontros acadêmicos, nacionais e internacionais, pelo próprio pesquisador, como ilustração do trabalho teórico discutido em cada sessão.

Enquanto performance musical, “Danação Malandra” fazia parte do programa de atividades que constituiu um projeto de pesquisa sobre “Performance e Sociedade no Brasil Contemporâneo”. Tratava-se de uma representação cênica que permitia exercitar a relação entre as “performatividades” e a sociedade em que as mesmas são concebidas. Sua temática proporcionou a oportunidade para a desconstrução e a reavaliação do mito da malandragem, visto como performance social e como estratégia de sobrevivência, conseqüentemente.

Por outro lado, sua temática permitiu a elaboração de um recorte representativo de uma fase da vida brasileira, por intermédio de um repertório musical que hoje se constitui num verdadeiro tesouro da Nação. Algumas das canções escolhidas são verdadeiras relíquias desse tesouro. O trabalho de pesquisa musical visou também lembrar ao público a existência dessa fonte de orgulho nacional.

Essa performance musical da nação malandra, inferia-se naquela época, expunha a evidente ambigüidade provocada pela ética da malandragem. A idéia de uma riqueza musical associada à presença e glorificação atesta a persistência de um determinado padrão culturalmente codificado de comportamento no inconsciente coletivo brasileiro, enquanto emulador de condutas

consideradas anti-sociais. Buscava-se, enfim, através do repertório musical sobre a malandragem, fazer revelações públicas de certos interesses privados, consistentemente prevaletentes na realidade brasileira.

“Mulheres Brasília” foi iniciada com a seleção bibliográfica e documental a ser cotejada, tendo em vista a composição de sua temática. Essa seleção incluiu a revisão da literatura clássica da antropologia e sociologia brasileiras, bem como da produção mais recente em história das mentalidades. O levantamento, conseqüentemente, privilegiou tópicos considerados femininos por natureza, a partir do senso comum sobre o feminino e a feminilidade: religiosidade, misticismo, sensualidade, maternidade e vaidade. Uma atenção especial também foi atribuída – além da iconografia – a músicas e danças tradicionais relacionadas à poética da mulher no Brasil, com a finalidade de compor o universo da performance a ser encenada.

Em “Mulheres Brasília”, intentou-se a montagem de um espetáculo itinerante que cultivava a prática de um teatro sagrado, inclusive pela utilização de mitos e rituais ancestrais da cultura brasileira, de modo re-traditionalizado. Somente visando à realização desta montagem, o TRANSE proporcionou a participação de estudantes e pesquisadores em seis oficinas diferenciadas: dramaturgia, criação plástica, danças circulares brasileiras, musicalização, preparação corporal e arte da performance.

A oficina de dramaturgia foi conduzida no sentido de gerar o script da performance teatral a ser montada. O mesmo foi construído enquanto colagem, a partir de uma variedade de contribuições de historiadores brasileiros, clássicos e contemporâneos; um poeta do século XVI; um padre jesuíta; sociólogos contemporâneos e escritoras feministas, todos eles considerados estudiosos de reconhecido prestígio. Este mosaico proporcionou uma variedade de intenções cênicas, narrativas e ações que eram, então, criticadas através de uma diversidade de estilos de interpretação, com a utilização de alegorias re-traditionalizadas e através da representação de ritos culturais da vida privada das mulheres brasileiras.

A itinerância dessa performance teatral incluiu uma série de 16 apresentações, realizadas no ano 2000, em locais e circunstâncias diferenciados, a saber: congressos acadêmicos (encontros da ABA e da SBPC), teatros e auditórios convencionais (em Brasília e em Pirenópolis, Goiás), circo e estacionamento de veículos (em Ilhéus, Bahia), praça pública (em Trancoso e no Cruzeiro de São Francisco, no centro histórico de Salvador, Bahia).

Vale ressaltar, na condução de “Mulheres Brasília”, a experimentação no que se refere particularmente a essa utilização de locais e à sua exibição para públicos diferenciados, permitindo que o trabalho atingisse novos patamares de risco e exposição. Recordar-se que essas possibilidades, em termos de “publicização” e exposição da performance e dos performáticos, fazem parte relevante da linguagem denominada na literatura, genericamente, de arte da performance.

Essa montagem é digna de nota também porque definiu praticamente as concepções de performance que o Núcleo passou a adotar. Ou seja, privilegiou-se a concepção de performance enquanto linguagem artística (arte da performance), como manifestação cultural (performance cultural) e a idéia

goffmaniana de performance no cotidiano (“o mundo é um palco”). Estas três concepções contemplavam as variáveis conceituais do campo da performance mais em voga e sua escolha se mostrou bastante operacional para a condução de uma série de atividades desenvolvidas pelo/no Núcleo a partir de então.

Não obstante, constatou-se que essas concepções não são exaustivas nem conclusivas. É preciso que se leve em conta, nesta reflexão, que performance, em última análise, conforme afirma Taylor⁶, é um termo que conota simultaneamente um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e uma maneira de intervir no mundo e, portanto, suplanta amplamente as possibilidades de significação encontradas em seus sinônimos: teatralidade, ação, espetáculo e representação.

Essa conotação ampliada, por assim dizer, é contraditória com maior frequência e nitidez nos experimentos estéticos estimulados por tal teoria. Ou seja, é a partir destes experimentos que se constrói a citada episteme. Neste intuito, a teoria da performance informa o substrato sociocultural ao mesmo tempo em que utiliza práticas e técnicas artísticas, na busca do sensível no real e vice-versa. Argumenta-se que, a este processo dialógico, pode-se atribuir a denominação de experiência vivenciada ou vivida.

3. As metodologias experimentais e a sociologia da arte

Esta reflexão foi catalisada pela descoberta recente de que, na sociologia de língua francesa, já se podem identificar pelo menos dois sociólogos da arte que reconhecidamente utilizam metodologias experimentais diferenciadas em suas pesquisas: Hennion⁷ e Mervant-Roux⁸.

O primeiro acentua o pragmatismo de certas práticas musicais, considerando que a música mesma é uma sociologia, plena de instrumentos, corpos e de objetos, que nos conduziria a uma mediação com uma dupla ultrapassagem, ou seja, a de um pensar crítico que reduz os objetos musicais ao social e que somente aceita estes mesmos objetos quando sejam extraídos do social.

Para melhor entender de que modo os músicos colocam a música em seu próprio meio, Antoine Hennion⁹ parte do movimento de reinterpretação da música barroca, procurando criar um novo objeto de estudo, ou seja, a escuta moderna de uma forma musical antiga. O autor entende que a disputa sobre os meios musicais contemporâneos não se limita à recuperação, pelos meios de comunicação, de repertórios quase desaparecidos. Hennion¹⁰ também analisa os dispositivos musicais concretos, desde os dos “shows de rock” aos dos concertos de música clássica, e como se dá a construção dos gêneros atuais.

Para ele, a música se constitui num ótimo modelo para uma reaproximação do mundo da arte, pois nela pouco se diferenciam sujeito e objeto. Raramente se denomina um músico de artista, lembra o autor, pois músico tanto é o compositor como o intérprete ou mesmo o aficionado. Nela pouco se interessa por estabelecer a essência, mas por avaliarem-se as execuções; pouco se fala de obras, mas de versões, ou mesmo de interpretações. Finalmente, para esse autor, não existe uma oposição fundamental entre a música e o seu público, mediados pelos suportes intermediários utilizados, pois cada vez se coloca tudo em um terreno comum, na busca de uma transição.

6. TAYLOR, Diana. *Hacia una definición de Performance*. O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética. ano 11, n. 12. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2003.

7. *Principalemente HENNION, Antoine*. La passion musicale. Une sociologie de la médiation. Paris: Métailié, 1993.

8. *Principalemente MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine*. L'Assise du Théâtre, pour une étude du spectateur. Paris: CNRS Editions, 1998 ; e _____. (Org.). Du Théâtre Amateur, Approche historique et sociologique. Paris: CNRS Éditions, 2004.

9. HENNION. *Op. cit.*

10. *Idem*.

Já Mervant-Roux¹¹ vem cultivando a sobrevivência de formas artísticas em manifestações populares e realizando um escrutínio pormenorizado e recorrente sobre as audiências, os espetáculos e os locais de apresentação. Essa estudiosa dos públicos de teatro tem se preocupado de forma pormenorizada com a importância dos mesmos na representação teatral, procurando responder à questão se eles são – como diriam os grandes diretores – os grandes protagonistas do jogo, os parceiros primordiais do ator, os “terceiros homens”, os quartos criadores do espetáculo, ou se tudo isto não passa de uma mitologia.

Seu trabalho de campo nesta área, desenvolvido entre 1986 e 1994, se baseia numa série de exemplos variados de espetáculos, profissionais e amadores. Através da observação de diversas representações, a pesquisadora¹² leva também em consideração os discursos da gente de teatro sobre o seu público, abrangendo os seus termos, expressões, relatos, metáforas e lendas, além da – o que é digno de nota – análise das gravações sonoras dos silêncios e dos ruídos das casas de espetáculo, onde se desenha e se esclarece a figura do espectador. Segundo a pesquisadora, a assistência, quando diante da cena, torna-se uma rede de visões que se transformam incessantemente, um curioso instrumento vibrante, ou o grande ressonador da ação dramática. Segundo Mervant-Roux¹³, os olhares da audiência, paradoxalmente, se “escutam” mutuamente.

Embora estes trabalhos ainda não tenham logrado divulgação suficiente para exercerem maior influência no desenvolvimento recente da sociologia da arte francesa, de qualquer forma vale a pena o registro dos mesmos, tendo em vista que a sociologia *mainstream* jamais admitiu anteriormente que a mesma pudesse vir a se tornar uma ciência experimental (“gente não é cobaia”), ou que pudesse utilizar-se dos métodos experimentais proporcionados pelas experiências informadas pelos estudos das performances artísticas.

4. O TRANSE e as metodologias experimentais

Esta possibilidade encontra-se presente não apenas nas montagens dos espetáculos, como nos eventos acadêmicos realizados, que geraram várias publicações em que a preocupação experimental é marcante. Ver, por exemplo, a última coletânea organizada pelo Núcleo¹⁴, a partir de seminário nacional realizado sobre a temática do “patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização”, em que o experimentalismo aparece com certa relevância.

Vale a pena citar, a título de ilustração, entre os artigos incluídos nessa coletânea, o trabalho de Abreu¹⁵ sobre os mestres da arte; o de Barroso¹⁶ sobre a incorporação e memória do ator brincante; uma experiência com a elaboração de um cordel digital, relatada por Rios Jr.¹⁷; e a análise dos sonhos dos acrobatas conduzida por Veiga de Almeida¹⁸.

Ora, segundo Vera Zolberg¹⁹, uma característica que parece definitiva nas metodologias empregadas pelos sociólogos das artes em seus estudos é o uso necessário e ostensivo da observação participante, em que o distanciamento e o anti-etnocentrismo estejam mesclados e, ao mesmo tempo, limitados pelas características subjetivas próprias dos objetos artísticos, ou seja, que os seus componentes estéticos estejam sempre considerados e explicitados, mesmo quando importando procedimentos de outras disciplinas.

11. MERVANT-ROUX. *Op. cit.*, 2004; *Op. cit.*, 1998.

12. *Idem*, 1998.

13. *Idem*.

14. TEIXEIRA, J. G. L. C.; GARCIA, M. V. C.; GUSMÃO, R. (Org.).

Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS, 2004.

15. ABREU, Regina. *Performance e patrimônio intangível: os mestres da arte*. In: TEIXEIRA et al. (Org.). *Op. cit.*

16. BARROSO, Oswald. *Incorporação e memória na performance do ator brincante*. In: TEIXEIRA, J. G. L. C et al. (Org.). *Op. cit.*

17. RIOS JR., Sebastião. *O lobisomem e o coronel: considerações sobre o cordel digital*. In: TEIXEIRA, J. G. L. C. et al. (Org.). *Op. cit.*

18. VEIGA DE ALMEIDA, Luiz Guilherme. *O Sonho dos Acrobatas*. In: TEIXEIRA, J. G. L. C. et al. (Org.). *Op. cit.*

19. ZOLBERG, Vera. *Para uma Sociologia das Artes*. São Paulo: Editora SENAC, 2006.

20. SEBBAH, Emmanuelle. *Quand la sociologie des sciences se saisit de la sociologie de la sociologie de l'art*. Sociedade e Estado. v. 20, n. 3. Brasília, Set./Dez. 2005.

21. *Artificiar: fazer ou executar com artifício ou ardid; maquirar, urdir, tramar. Artifício (substantivo). Conforme está escrito no Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 177.

22. SHAPIRO, Roberta. *Qu'est-ce que l'artification?*. Congrès de l'AISLF. Tours, julho 2004, p. 2.

23. *Idem*.

Segundo a mesma autora, pelo fato mesmo de haver renascido nos anos 1960, sob o signo dos movimentos sociais alternativos, da liberação sexual, do feminismo etc., a sociologia da arte surgiu com necessidade de ressaltar a dimensão humana por algum tempo esquecida pela sociologia²⁰: a estética. É preciso ressaltar, no entanto, que os sociólogos da arte precisam atender para o caráter subjetivo de muitas das características de seus objetos de estudo, sendo capazes de construir abordagens específicas e diferenciadas para atender a estas especificidades.

Esta necessidade, por sua vez, encontra espaço fértil para seu florescimento no caráter dialógico encetado pelo experimentalismo inerente aos estudos da performance. Estes, ao mesmo tempo em que proporcionam o substrato intelectual que provoca a reflexão sobre questões socioculturais concretas, perseguem as linhas artísticas, tornando público o produto alcançado e buscando uma platéia com a qual interagir.

Há que se fazer referência, também, aos experimentos realizados em sala de aula durante o oferecimento de disciplina optativa sobre arte e sociedade aos alunos de graduação da universidade, em que textos acadêmicos sobre estudos da performance e da psicanálise são reinterpretados pelos alunos através de encenações e manifestações estéticas variadas. Esses experimentos mais tarde passaram a compor colagens de performances apresentadas ao público no final do curso.

5. Artificações²¹

Neste ano de 2006, o Núcleo teve a oportunidade de encetar esta forma de experimentação sob a denominação de “artificações”, segundo um neologismo lançado pela socióloga francesa Roberta Shapiro, no Congresso de Sociologia de Língua Francesa (AISLF), realizado na cidade Tours, na França, em julho de 2004. Com este título, uma intervenção artística foi realizada, no horário de almoço, no Restaurante Universitário da Universidade de Brasília, em 27 de julho de 2006.

Em Tours, a autora resumia o tema que propôs para discussão no Congresso afirmando que começou a refletir sobre essa noção num grupo de trabalho de antropólogos e sociólogos de que participara e que, em poucas palavras, esse novo conceito busca denominar o processo de transformação da não-arte em arte. Na ocasião, afirmava:

Em suma, a transformação da não-arte em arte é uma transfiguração das pessoas, dos objetos e da ação... O conjunto desses processos conduz não somente ao deslocamento da fronteira entre arte e não-arte, mas ainda a construir novos mundos sociais, habitados por entidades inéditas e em número crescente²².

A seguir, a citada socióloga procurava demonstrar que ele não se refere apenas aos objetos, às pessoas e às ações, mas também à reclassificação das mesmas, ao enobrecimento das pessoas envolvidas e à edificação de novas fronteiras. Segundo Shapiro²³, a artificação implica também modificações no

conteúdo, nas formas de atividades e nas qualidades psíquicas das pessoas, permitindo a reconstrução dos objetos, a criação de novos e, mesmo, o rearranjo dos dispositivos organizacionais.

A unificação desses processos, dos quais a nomeação e a institucionalização são partes dependentes, conduz não somente a um deslocamento da fronteira entre arte e não-arte, mas também à construção de novos ambientes sociais, povoados de identidades até então inéditas e em número crescente. Adiante, a aludida pesquisadora passa a ilustrar esses processos com exemplos retirados de seus trabalhos e de seus colegas. Embora colocado sob a forma de hipóteses a serem discutidas naquela ocasião, o experimento desenvolvido na Universidade de Brasília demonstrou o seu caráter alternativo e seminal, pelo menos do ponto de vista da experimentação artística.

Existem diversas variantes, nuances e componentes desse conceitualismo. Para o Núcleo, ele significou, mesmo inadvertidamente, nesse momento, as experimentações possíveis em sociologia da arte, durante um semestre, no, já citado, curso optativo sobre “Arte e Sociedade”. O pressuposto básico era mostrar mais uma vez como os estudos sobre a performance podem se constituir numa possibilidade de utilização das metodologias experimentais em sociologia da arte. Insistentemente, obcecadamente, imperiosamente.

Shapiro também aduzia, no texto em questão, citando Harold Fromm²⁴, que a artificação seria, então, uma função adaptativa específica do ser humano e que a continuidade e a evolução da espécie dependerão, entre outras, das capacidades artísticas dos indivíduos. Em inglês, artificação é igualmente um termo técnico com o sentido geral de bonificação e melhoramento. Ele ainda é inexistente na última edição da Enciclopédia Britânica.

Sem medo de ser feliz, um alunado de quase trinta alunos de graduação em ciências sociais se jogou na experiência, sobretudo pela vontade de sair da rotina e experienciar os processos comunicativos das emoções e dos sentidos subjetivos dos textos acadêmicos. Nada de seminários ou aulas expositivas, mas a tentativa despudorada de expor o que Evreinoff²⁵, Goffman²⁶, Geertz²⁷, Barroso²⁸, Freud²⁹ e Minois³⁰ suscitaram reflexivamente. A promessa era apenas a da confiança mútua e da vontade de aprender ludicamente, se divertindo muito. O trabalho ora apresentado certamente ficará entranhado no espírito de cada um, “artificadamente”, “artimanhosamente”, astuciosamente.

Outros exemplos e desdobramentos práticos do experimentalismo nos estudos da performance podem ser encontrados em relatório sobre as atividades do TRANSE relatado por Teixeira³¹. Estas atividades fizeram parte do elenco das contribuições do TRANSE em diversos festivais de arte e eventos acadêmicos dos estudos da performance, nacionais e internacionais.

Encerrando os exemplos sobre o que se deseja denominar experiência vivida menciona-se o recurso metodológico empregado por doutorando em sociologia da Universidade de Brasília em sua pesquisa de tese. Nesse caso, o que aconteceu foi a experimentação sentida no próprio corpo do pesquisador da extensão física das técnicas empregadas nas acrobacias ensinadas na Escola Nacional de Circo, onde o mesmo se matriculou como estratégia de aproximação aos seus alunos e professores. Aqui, o que ficou patente foi o uso da

24. FROMM, Harold. *The New Darwinism in the Humanities. Part II: Back to Nature, Again*. The Hudson Review. v. XVI, n. 2. Nova Iorque, verão 2003.

25. EVREINOFF, Nikolas. *O Eterno Show*. In: Teixeira, J. G. L. C. (Org.). *Performáticos, Performance e Sociedade*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

26. GOFFMAN, Erving. *Representações*. In: A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 2002.

27. GEERTZ, Clifford. *Um Jogo Absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa*. In: A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

28. BARROSO. *Op. cit.*

29. FREUD, Sigmund. *Sobre os sonhos* (1901); *Cinco conferências introdutórias sobre a psicanálise* (1905); *Leonardo da Vinci e uma recordação de sua infância* (1910); *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905); *O humor* (1917). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Imago, s/d.
30. MINOIS, George. *O riso inextinguível dos deuses*. In: *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
31. TEIXEIRA, J. G. L. C. *The Performance Studies Experience in Brazil: a case study on the vicissitudes of transdisciplinarity*. Série Sociológica. n. 165. Brasília, Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 1998.
32. VEIGA DE ALMEIDA, L. G. *Ritual, Risco e Arte Circense: o homem em situações limite*. 2004. *Dissertação (Doutorado)*, Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, Brasília, março de 2004.
33. GARCIA, Marcus Vinicius Carvalho. *Um espaço para respiração. A cultura popular e os modernos cidadãos*. In: TEIXEIRA, J. G. L. C. et al. (Org.). *Op. cit.*, p. 117.
34. TRAVASSOS, Elizabeth. *Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais*:

experimentação nas artes circenses enquanto campo de produção social de processos sensoriais, envolvendo os indivíduos em situações-limite em que a presença do risco físico é componente fundamental.

No caso da análise encetada pelo autor sobre o sonho dos acrobatas, este chega a admitir a possibilidade de se formarem redomas sensoriais oníricas, não previstas em seu projeto original, abrindo novas possibilidades de experimentação em determinadas formas artísticas, até então negligenciadas pela tradição sociológica no campo das artes. Veiga de Almeida³² finaliza sua obra chegando a admitir que os casos identificados em sua pesquisa de deslocamento sensorial parecem constituir a base, tanto da teoria da performance, como da própria sociedade atual.

6. Os estudos da performance e a (re)tradicionalização

Também, durante a realização das oficinas de música e dança associadas à montagem de “Mulheres Brasileiras”, começou-se a notar que o Núcleo estava fomentando concomitantemente um processo artístico e cultural que, na época, denominou-se de re(tradicionalização).

Este processo tornou-se deveras patente durante a realização da oficina de danças circulares brasileiras conduzida por Tião Carvalho, dançarino e coreógrafo maranhense, e que visou iniciar os *performers* nas danças populares brasileiras, particularmente na Dança de São Gonçalo, de origem portuguesa e que havia se tornado o principal eixo do *script* da montagem.

Sua proximidade com o universo sagrado e relação com a imposição de valores patriarcais, notadamente através da pressão para a consecução do casamento, são alguns dos aspectos do culto a São Gonçalo, que também é adorado como defensor das causas femininas, o que o aproxima da busca contemporânea no sentido da igualdade dos direitos e da afirmação da mulher. No que diz respeito à performance teatral, os méritos de São Gonçalo como santo milagroso e protetor proporcionavam as fontes para a crítica social e política apresentada nas ações cênicas.

Em suma, tratava-se aqui da utilização de uma performance cultural re(tradicionalizada) enquanto instrumento de criação artística e, ao mesmo tempo, de recuperação de um mito, de uma dança e de tradições quase desconhecidas pelas novas gerações de brasileiros. Desta feita, a experimentação no campo dos estudos das performances tradicionais permitia uma nova possibilidade de incursão na sociologia da arte.

Referindo-se a este processo, Garcia³³ explica que

...a relação entre os grupos ou segmentos citadinos com as tradições – folguedos, cantos e danças advindos principalmente do nordeste brasileiro – tem-se configurado para além do ato de consumir e de apreciar como espectadores e intérpretes. [...] existe também um desejo patente de vivenciar, difundir, reverenciar e defender a continuidade e a transmissão dessas tradições...

Discorrendo sobre a performance como método de estudo sobre a cultura popular, Travassos³⁴ esclarece, sobre esse movimento/processo:

As rodas finais das performances, quando todos se dão as mãos para cantar e dançar, representam o desejo de preservação do espírito da festa popular. De fato, as apresentações culminam invariavelmente num momento musical animado que contagia a platéia e a faz cantar

e dançar. Mesmo os espetáculos que se desenrolam num palco terminam assim, reunindo quem tinha sido separado – os artistas que representavam e os “espectadores” diante deles. Instala-se ali uma *comunitas* fugaz dos cultores das tradições.

Mas o que é esse processo de praticar, além de conhecer, as artes populares, senão mais que um exemplo da “praxeologia” que se encontra implícita nas possibilidades de experimentação em sociologia da arte? Note-se que essa “praxeologia”, no entender de Brown³⁵, é um dos componentes necessários à formulação de uma estética cognitiva, estratégia capaz de construir uma poética sociológica, reduzindo as incompatibilidades existentes entre a sociologia e as artes.

Não se trata, o mesmo experimento (re)tradicionalizado, de mais um desdobramento eficiente da valorização das performances culturais³⁶ enquanto formas eficazes de emulação de uma identidade cultural eventualmente perdida? Não seria o mesmo apenas uma reedição do mito do eterno retorno do reprimido?

É bom que se afirme, porém, que, nesse contexto, saber compreender e praticar não implica tornar-se nativo, pois re-tradicionalizar não é copiar ou imitar, porém, ressignificar, ou seja, realizar, ao mesmo tempo em que se apreende o rito, uma tradução e atualização da prática cultural. O importante nesse contexto é o processo de enraizamento ou reenraizamento ensejado, em circunstâncias concretas de desemprego crônico, migrações desenfreadas e de globalização cultural.

Outro risco que se apresenta é que essa re-tradicionalização possa significar necessariamente a espetacularização das manifestações culturais populares, inseridas na escala pasteurizante das mega-festas e dos mega-shows. Nada mais destituído de interesse e de identificação do que uma manifestação artística popular apresentada fora de seu espaço cultural ou mediatizada.

7. Considerações finais

Esta reflexão, entre outras conclusões, leva à consideração de que o experimentalismo aqui defendido pode estreitar, como queria Brown³⁷, as afinidades existentes entre arte e ciência, ou, mais precisamente, entre arte e sociologia, colaborando na criação de uma estética cognitiva propícia ao desenvolvimento de uma poética para a sociologia, além de arejar as suas lógicas de investigação.

Brown preconizava que essa estética cognitiva, que se procurou demonstrar amplamente nesta reflexão, seria um quadro de referência fundamental nesse processo de arejamento. Segundo esse autor, ela proporcionaria uma fonte de metacategorias para se acessar a teoria sociológica, a partir de uma variada gama de perspectivas metodológicas. A sociologia da arte seria o campo privilegiado para esse exercício, pois esta sociologia admite, como queria o mesmo, uma definição semelhante de racionalidade, as mesmas definições entre meios e fins, fatos e opiniões, além da objetividade e da subjetividade, desde que se parta de uma visão estética da racionalidade. Assim, a possibilidade de criação de uma teoria social que seja ao mesmo tempo “objetiva” e “subjetiva”, que seja válida cientificamente e sensorialmente significativa, estaria garantida.

a performance como modo de conhecimento da cultura popular. In: TEIXEIRA, J. G. L. C. et al. (Org.). Op. cit., p. 110

35. BROWN, Richard Harvey. A poetic for sociology, towards a logic of discovery for the human sciences. *Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 1977.*

36. TURNER, Victor. From Ritual to Theatre. *Nova Iorque: PAJ Publications, 1982.*

37. *Op. cit.*

Em princípio, argumenta-se que o saber sociológico se beneficiaria sobremaneira do empreendimento estético no sentido de expandir as possibilidades de previsão e prognóstico sobre as transformações sociais. Nisbet³⁸, por exemplo, chama a atenção para a maior capacidade das artes em geral de insinuar certas antecipações e profecias sobre o desenvolvimento das sociedades humanas.

38. NISBET, Robert. *Sociology as an art form. Nova Iorque: Oxford University Press, 1977.*

39. *Op. cit.*

Turner³⁹, a seu tempo, sugeriu que as performances culturais revelariam o caráter mais profundo, genuíno e individual de cada cultura. Guiado pela crença em sua universalidade e relativa transparência, Turner, ademais, propunha que os povos poderiam se compreender melhor através de suas performances culturais.

Por outro lado, é bom que se esclareça que o que está se preconizando é a expansão das possibilidades da lógica da descoberta, por oposição à lógica da demonstração, também constitutiva do saber sociológico, mas que necessita de uma abordagem diferenciada para a sua consecução. Neste sentido, as artes se beneficiariam deste diálogo com a sociologia no que ela fornece de rigor no tratamento dos dados e na diminuição das possibilidades de reducionismo e impressionismo⁴⁰.

40. HEINICH, Nathalie. *Ce que l'art fait à la sociologie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.*

41. BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1979, p. 200.*

Bastide⁴¹ esclarece este ponto de vista de forma definitiva ao afirmar que a arte

...nos dá acesso a setores que o sociólogo interessado pelas instituições não consegue atingir: as metamorfoses da sensibilidade coletiva, os sonhos do imaginário histórico, as variações dos sistemas de classificação, enfim as visões de mundo dos diversos grupos sociais que constituem a sociedade global e suas hierarquias.

Vai longe o tempo em que era quase impossível responder à provocação irônica do dramaturgo Ariano Suassuna, importunado pelas críticas dos sociólogos marxistas após a estréia de sua “Farsa da Boa Preguiça”, escrita em 1961, que o acusavam de fazer a apologia do ócio:

Não sei se, quando escrevi a Farsa, os ilustres sociólogos brasileiros e estrangeiros que hoje se ocupam dos problemas do lazer já tinham tratado do assunto. Se tinham, eu nada conhecia, porque muito raramente leio qualquer coisa de Sociologia. Tenho um amigo sociólogo a quem digo de vez em quando, brincando, que não levo a ciência dele a sério porque a Sociologia perde em movimentação e grandeza épica para a História; perde em segurança e eficácia técnica para as Ciências; perde em atualidade para a Imprensa; e perde em beleza para a Literatura...⁴²

42. SUASSUNA, Ariano. *Farsa da Boa Preguiça. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 31.*

Finalmente, este relato tenta demonstrar que já é possível superar os constrangimentos impostos à sociologia pela sua tradição de cunho mais positivista. Neste intento, espera-se que tenha ficado patente o papel a ser desempenhado pelas metodologias experimentais em sociologia da arte, no qual as possibilidades das práticas em estudos da performance podem desempenhar uma função decisiva.

João Gabriel Lima Cruz Teixeira é doutor em Sociologia pela Universidade de Sussex, Inglaterra. Realizou estágios pós-doutorais em Sociologia do Teatro na New School for Social Research, Nova Iorque, 1933/1994, e na Maison des Sciences de l'Homme, Paris-Nord, 2003/2004. Coordena a Pós-Graduação em Sociologia na Universidade de Brasília (UnB) e o Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance - TRANSE/UnB.