

*A experiência dos estudos
da performance no
Brasil: um estudo de caso
sobre as vicissitudes da
transdisciplinaridade*

*The performance studies
experience in Brazil: a case
study on the vicissitudes of
transdisciplinarity.*

João Gabriel L. C. **TEIXEIRA**

Coordenador do Laboratório
Transdisciplinar de Estudos sobre a
Performance–TRANSE–Departamento
de Sociologia–Universidade de Brasília

Artigo recebido em 30/05/2013
Artigo aprovado em 14/06/2013

Resumo

Este trabalho relata estudo de caso em pesquisa e ensino nos estudos da *performance*. A experiência foi conduzida na Universidade de Brasília de 1995 a 1999 e resultou dos trabalhos desenvolvidos pelo TRANSE, criado em julho de 1995, com essa finalidade. A análise está concentrada nos seus sucessos e insucessos, que são relacionados à disponibilidade de recursos para projetos transdisciplinares nas agências de financiamento, especialmente do CNPq.

Palavras-chave: *performance*; agências de financiamento; transdisciplinaridade;

Abstract

This work reports on a case study of researching and teaching of performance studies. This experience was conducted at the University of Brasília from 1995 to 1999 and resulted from activities developed by TRANSE which was created in January of 1995 for that purpose. The analysis concentrates on the ups and downs of the experience by relating its shortcomings and advances to the availability of funding for transdisciplinary projects at the financing agencies, especially at the National Research Council – CNPq.

Keywords: performance; financing agencies; transdisciplinary.

Introdução

Este artigo relata o trabalho desenvolvido na Universidade de Brasília (UnB), no campo dos estudos da *performance*, desde janeiro de 1995, quando o TRANSE – Laboratório Transdisciplinar de Estudos sobre a *Performance* – foi criado formalmente, para agregar pesquisadores e profissionais de Brasília que se dedicam à produção e circulação de estudos e trabalhos sobre/em *performance*. O TRANSE, em julho de 1995, tornou-se parte integrante do Centro de Estudos Avançados e Multidisciplinares (CEAM) da UnB¹.

Após várias reuniões, um Estatuto fundador foi elaborado para ser submetido às autoridades universitárias. Este documento foi assinado por trinta cientistas, artistas, pesquisadores em arte, psicólogos, educadores e profissionais da mídia, a maioria dos quais era constituída de estudiosos acadêmicos e de professores da UnB.

Nesse momento, o TRANSE tinha como seus objetivos maiores:

1. Desenvolver projetos de pesquisa que produzissem conhecimento atualizado acerca da *performance*, em geral, através da garimpagem das contribuições de varias áreas do conhecimento;
2. Oferecer programas de estudo, tais como cursos, eventos e oficinas, buscando a expansão do conhecimento escasso sobre as abordagens teóricas e “praxeológicas” sobre os estudos da *performance*;
3. Promover a apresentação de *performances*, espetáculos e demonstrações

1 | O Núcleo foi transformado em Laboratório Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance-TRANSE e incorporado ao Departamento de Sociologia da UnB em 2006.

públicas resultantes de pesquisas acadêmicas, individuais ou coletivas ou que apresentassem uma contribuição inegável aos projetos e programas desenvolvidos pelo Núcleo;

4. Disseminar o conhecimento produzido por seus membros, assim como a produção internacional mais recente no campo dos estudos da *performance*;

5. Permitir o intercâmbio entre seus membros e entre empreendimentos similares, assim como a apresentação de seus trabalhos em festivais de arte e congressos de áreas relacionadas;

6. Oferecer serviços originados de suas atividades, por meio de bolsas e consultorias, quando esses beneficiassem os profissionais envolvidos e contribuíssem para os objetivos do TRANSE.

Projetos de Pesquisa

Performance e Sociedade

Este projeto visava empreender um esforço sobre a relevância teórica e aplicada dos estudos contemporâneos da *performance*, para a compreensão de áreas distintas do comportamento performativo humano (restaurável), como vinha sendo desenvolvido particularmente nos Estados Unidos da América e, especialmente, nas três últimas décadas (Benamou e Caramello, 1977, Carlson, 1996 e Schechener, 1998). Em resumo, tentava conjugar elementos teóricos das ciências sociais e interesses de domínios estéticos diferenciados. Além disso, esse projeto foi concebido como um experimento das aplicações dos princípios e métodos consagrados dos estudos da *performance* desenvolvidos alhures.

O projeto contemplava inicialmente a *performance* enquanto linguagem artística específica ou, mais precisamente, uma fusão de linguagens artísticas como parte da estratégia metodológica que privilegiava a maioria dos interesses prevaletentes nos departamentos de arte da UnB. Em resumo, buscava-se entender o estado performativo de suas artes, com atenção especial a seus valores, técnicas e expectativas².

Possuía objetivos claramente teóricos e “praxeológicos”. Num primeiro momento, a discussão conceitual e metodológica sobre a formação do campo foi recuperada, visando uma discussão cuidadosa de alguns trabalhos e autores (Evrinoff, 1927; Goffman, 1959; Geertz, 1973, Turner, 1982 e 1983 e Schechener, 1988) sobre a teoria da *performance*. Estes textos basilares foram complementados pela literatura existente em português relacionada ao campo (Cohen, 1989; Glusberg, 1987 e Viveiros de Castro e Araújo (1977)). Uma série de seminários internos foi também conduzida com esse propósito, o que incluía palestrantes convidados que discutiram diferentes conceitos e tópicos tais como, representações sociais, teatralidade, liminaridade e gosto estético.

Numa segunda instância, foi visada a constituição de uma base empírica para

2 | Inicialmente, quatro tópicos foram enfocados para alcançar tal entendimento:

1. Performance e Quotidiano;
2. Performance e Ideologia;
3. Performance e Política;
4. Performance e Educação.

Contudo, o projeto veio ocasionalmente a concentrar-se nos dois primeiros tópicos, deixando os outros dois para serem desenvolvidos posteriormente.

testar essas bases conceituais em estudo. Nesse sentido, um conjunto de exercícios físicos, oficinas e leituras dramáticas, além de apresentações de arte da *performance*, foi delineado para servir de objeto de análise e interpretação com o uso dos insights teóricos alcançados na primeira instância.

Este projeto também contemplou a realização de dois seminários nacionais, sobre performáticos, *performance* e sociedade, planejados para serem realizados na UnB como tentativa de juntar experts da área e, assim, constituir a fonte básica de informação sobre o estado da arte da *performance* no país, de que se tentava desenhar um mosaico³.

Mais leituras e discussões foram conduzidas em diversas sessões devotadas à preparação do primeiro Seminário. Os resultados mais relevantes obtidos a partir deste evento estão relatados mais adiante. Entrementes, é suficiente mencionar que este seminário originou a primeira publicação do TRANSE, lançada em 1997.

Como produto conclusivo desse projeto, o TRANSE idealizou a realização de uma *performance* musical sobre “malandragem” e o sentido brasileiro de identidade nacional. Mais pesquisa e leitura sobre música popular brasileira foi requerida, além de oficinas em canto e dança para a preparação dessa *performance*, que foi concebida como folia musical baseada nas performatividades sugeridas pelas letras das canções selecionadas acerca da “malandragem”. Esta *performance* intitulada “Danação Malandra” foi finalmente apresentada ao público, em julho de 1997, enquanto contribuição do TRANSE ao Congresso Brasileiro de Sociologia, realizado na UnB à época.

O TRANSE também organizou uma soirée performática, evento multimídia, em colaboração com o “Corpos Informáticos”, grupo de pesquisa transdisciplinar sobre questões relacionadas ao corpo sensual e às novas tecnologias, do Instituto de Artes da UnB, com ênfase especial nas linguagens de vídeo e informática.

Performance e Sociedade no Brasil Contemporâneo

Este projeto foi concebido em continuidade ao anterior. Visava à construção de um conjunto de passos metodológicos para atualizar suas intenções teóricas, experimentais ou “praxeológicas”. Leituras adicionais foram realizadas em seminários internos programados para fornecer um abrigo para outras e variadas possibilidades e experiências (Bastide, 1975; Goldberg, 1978; Geertz, 1980; Schechner, 1991; Auslander, 1994; Carlson, 1996 e States, 1996).

Assumiu-se que a *performance* não podia mais ser definida apenas como uma linguagem artística específica (*performance art*), mas, ainda, enquanto elemento constitutivo das interações sociais que ocorrem na vida quotidiana, enquanto metáfora da vida em sociedade ou enquanto manifestação cultural ritualizada ou massificada, como qualquer apresentação artística. Finalmente, a *performance* também passou a ser entendida como uma linguagem artística.

Como resultado do fato de que, por diferentes razões, o apoio financeiro à

3 | Três trabalhos de alunos deste primeiro curso valem a pena notar: um deles foi a apresentação de uma leitura dramática de uma colagem elaborada com excertos de peças clássicas de Shakespeare (Como você gosta), Maquiavel (A Mandrágora) e Molière (O Misanthropo) intitulada Totus Mundus Agit Histriorem por duas alunas. Dois outros estudantes, professores do Instituto de Artes da UnB, apresentaram uma instalação musical intitulada “Spectatrum”. Um quinto aluno, doutorando em sociologia, apresentou um vídeo sobre “O que se esconde atrás da visão” como seu trabalho de final de curso. Com relação ao segundo curso, o principal produto no campo dos estudos da *performance* foi uma monografia escrita por uma estudante de mestrado sobre relações de gênero em Casa de Bonecas, de Ibsen e Cenias de um Casamento Sueco, de Ingmar Bergman.

pesquisa não estava mais disponível para os experimentos do TRANSE, este teve de se apoiar no suporte da universidade para continuar com o lado “praxeológico” dos seus objetivos. Isso se tornou possível quando da participação no programa da universidade acerca dos 500 anos do Brasil, que foram comemorados no ano 2000.

O TRANSE apresentou um projeto de pesquisa para preparar uma *performance* teatral a respeito da condição feminina no Brasil, na chegada do terceiro milênio, denominada “Mulheres Brasileiras”. A elaboração de “Mulheres Brasileiras” exigiu pesquisa histórica detalhada e a escritura de um texto dramático. Uma sequência de seminários internos forneceu alguns dos *insights* metodológicos utilizados no processo (Castro, 1982; Ianni, 1996 e Teixeira, 1998).

A oficina de dramaturgia foi realizada e o texto dramático produzido foi apresentado para o público universitário, enquanto leitura dramática. A fase seguinte incluiu a realização de uma oficina de indumentária e cenografia, seguida por um período de busca de financiamento, escolha de elenco, ensaios e montagem. A primeira apresentação foi realizada em 8 de março de 2000, no Dia Internacional da Mulher.

Performance Tecnologia e Sociedade

Este projeto foi proposto para focalizar o impacto das tecnologias eletrônicas e computadorizadas sobre a produção artística contemporânea, seus processos e materiais numa base continental. Tendo em vista a expansão do uso dessas tecnologias no mundo artístico, pretendeu delinear, desde uma perspectiva científica, os meios tecnológicos disponíveis para produção e continuidade dos estudos da *performance*, enquanto área transdisciplinar de produção de conhecimento nesse contexto.

Os tipos de atores sociais usuários desses meios, sua formação e profissionalização foram considerados do ponto de vista dos seus valores subjacentes e de suas práticas sociais. Suas relações diretas e indiretas com as tecnologias comunicacionais e eletrônicas foram também escrutinadas. O entendimento de uma ontologia eletrônica prospectiva e a constituição de uma sublimação tecnológica foi, ainda, enfocada.

Cursos, eventos e oficinas

Cursos

Quatro cursos de pós-graduação (mestrado e doutorado) foram oferecidos no Departamento de Sociologia, em conexão com os projetos de pesquisa mencionados anteriormente:

Análise Dramática⁴;

Arte e Sociedade;

Sociologia da Cultura Brasileira: pensamento social e música popular;

4 | O programa deste curso foi publicado com o título de “Theater and Society” no The Clinical Sociology Resource Book, American Sociological Association Teaching Resources Center, Washington, 1996.

Sociologia da Cultura Brasileira: o período colonial.

Esses cursos eram geralmente abertos para participantes de outras áreas de conhecimento da universidade e de fora dela. Essas vagas especiais foram disponibilizadas em função de programas de extensão da universidade. É digno de nota, também, o fato de que os dois primeiros cursos foram oferecidos sob os auspícios da epistemologia das ciências sociais e da sociologia do conhecimento⁵.

Os dois últimos, embora sob a mesma denominação geral de Sociologia da Cultura Brasileira, lidaram com objetos particulares diferenciados. O terceiro foi uma tentativa de delinear a visada sociológica da cultura brasileira, a partir de uma cuidadosa exegese da literatura científica e artística existente sobre nossa música popular. O quarto curso, por sua vez, lidou com os mitos e os temas do período colonial no Brasil, com ênfase especial sobre religião e magia, conforme relatada em documentos históricos e na moderna historiografia brasileira.

É também relevante acentuar que, evidentemente, esses cursos foram baseados nos debates correntes acontecidos no TRANSE. O primeiro e o segundo sendo relacionados obviamente aos seus interesses teóricos e o terceiro e o quarto, à base empírica para preparação de duas *performances* diferenciadas, “Danação Malandra” e “Mulheres Brasileiras”, respectivamente. Além dessa associação, é digno de nota que o Departamento de Sociologia aceitou essas tentativas, compreendendo que a diversificação do elenco de seus cursos de pós-graduação somente contribuía para a expansão dos tipos de abordagens, gêneros de pesquisa e exposição dos seus estudantes a experiências diversificadas.

Ainda relacionado ao tema de programas de estudo, o TRANSE efetivou dois cursos experimentais, optativos. Foram oferecidos no nível de graduação. O primeiro, intitulado “Teatro e Sociedade”, culminou com uma leitura dramática coletiva de *As Sabichonas* (*As Eruditas*), de Molière, com o apoio artístico do elenco de bolsistas do TRANSE. O segundo versou sobre a sociologia da música popular brasileira e resultou numa sequência de ensaios sobre o lado performativo de famosos compositores, seus repertórios e ideologias, os contextos históricos pertinentes e as contribuições que suas músicas e letras fizeram para a formação de um sentido de identidade nacional.

Eventos

Primeiro Seminário Nacional sobre Performáticos, Performance e Sociedade

Como foi afirmado, este Seminário privilegiou o conceito de *performance* enquanto linguagem artística e agregou 28 estudiosos e performáticos, sendo 13 realizadores, professores universitários e *performers* de áreas diferenciadas de todo o Brasil, 15 outros de Brasília, além de uma audiência de 30 professores e estudantes da capital federal, durante 3

5 | Na ocasião, apenas dois títulos sobre a arte da *performance* encontravam-se disponíveis em português no Brasil (Cohen, op. cit. e Gulsberg, op. cit.).

dias, em novembro de 1995.

Seu Programa incluiu conferências, mesas redondas, apresentações performáticas e oficinas. Os tópicos selecionados para as conferências foram “*Performance*, Estética e Vida Quotidiana” e “O Futuro da *Performance*”. Cinco mesas redondas foram organizadas sobre os seguintes temas: “O Campo da *Performance* no Brasil”, “*Performance* e Mercado”; “A Atualidade da *Performance*”, “A Formação do Performático” e “Direito Autoral e *Performance*”. Duas oficinas lidaram com a arte interativa e com a experiência dramática, viva, do ator, respectivamente.

Os tópicos acima foram escolhidos tendo como base a escassa literatura sobre a arte da *performance* no Brasil e a partir de sugestões feitas pelos pesquisadores da Universidade de Brasília, após várias discussões realizadas durante um semestre. A lista de convidados foi composta por 14 profissionais das artes cênicas, 8 das artes visuais, além de comportar 2 sociólogos, 2 antropólogos, 1 psicanalista e 1 músico.

Uma visão panorâmica de seus currículos mostra que: 40% dos convidados eram detentores de PhDs (nenhum em estudos da *performance*, contudo) e outros 25% tinha algum tipo de treinamento universitário de pós-graduação. Entre os demais 35% apenas um palestrante convidado não tinha qualquer treinamento universitário. A análise de seus currículos também mostra que apenas 15% possui um mero interesse acadêmico no campo, sem qualquer experiência prática. A grande maioria (60%) tinha desenvolvido ambos os interesses, prático e teórico. O outro quarto dos convidados foi classificado como composto de performáticos, no sentido restrito.

Esses dados demonstram uma tendência de institucionalização do campo nos estudos da *performance* no país (se considerarmos a amostra do Seminário como representativa do estado da arte no Brasil). Os dados também mostram o ambiente universitário como locus privilegiado para o desenvolvimento das experiências em *performance* até aquela data.

Na verdade, a predominância de atividades de *performance* originadas nas universidades estava ainda mais evidente nas vivências narradas pelos palestrantes durante as conferências e mesas redondas. A maioria das experiências que alcançaram aceitação subsequente no mercado artístico começara no ambiente universitário. Esses dados também apontam para a já mencionada tendência à institucionalização, bastante em discordância com as posições de alguns participantes, que prefeririam que essa inclinação não existisse, defendendo o estabelecimento de um papel mais transgressivo e disruptivo para os estudos e trabalhos em *performance*.

A lista de convidados também mostrou que 50% dos seus membros era composto de profissionais das artes cênicas. Esse viés repercutiu em maior participação desses profissionais nas sessões de preparação. Ainda, significou mudança em relação ao conceito de *performance* que professavam – primariamente, em seu sentido amplo, isto é, qualquer apresentação artística, ao vivo, com um público, para quem a presença e utilização das habilidades

corporais do artista constituem as principais exigências. Sua preponderância numérica, contudo, não refletiu em um papel hegemônico durante as discussões. Ao contrário, uma participação agressiva da minoria de artistas visuais demandou uma concepção exclusivamente plástica para a arte da *performance*. De forma inesperada, preferiram, porém, enunciar suas discordâncias acerca daquelas demandas de forma mais sutil.

A existência dessa clivagem entre estudiosos e performáticos nas artes visuais vis à vis professores e pesquisadores das artes cênicas tornou-se evidente. Ambos os grupos reivindicavam uma predominância de suas respectivas linguagens como fundadoras do movimento da arte da *performance* no sentido conceitual e estético. Em contrapartida, uma tendência entre os primeiros para dissociarem sua espécie de *performance* da presença viva e indispensável do corpo (*body art*) foi notada. Essa clivagem também levou alguns estudiosos e realizadores a evitarem o enfrentamento de questões pragmáticas relacionadas ao mercado artístico e suas relações com o Estado e com a sociedade de consumidores de arte em geral. Tal esquívamento era congruente com suas opções estéticas e com a sua segurança financeira, garantida pelo sistema universitário, em que a maioria dos mesmos trabalha e de que dependem para a sua sobrevivência.

Em síntese, os conteúdos das falas gravadas de tal maioria de acadêmicos certamente mostraram um conhecimento erudito da literatura internacional do campo da *performance*. Os mais citados autores foram Evreinoff, Turner, Goffman, Schechner, Geertz, Bauman, Sullivan, Foreman, Huizinga, Duvignaud, Paravis, Caramello, Benamou e Goldberg, entre os teóricos e historiadores dos estudos da *performance*. O exame mais detalhado da literatura citada demonstrou que um certo *habitus* (à moda de Bourdieu) estava em formação, em contraste com uma abordagem mais individualista, que estivesse baseada na genialidade dos artistas e na sua pulsão por transformação e ruptura. Esse *habitus* prospectivo, orientado teoricamente, era mais evidente nas preocupações dos artistas cênicos. Aparecera, em suas falas, na forma de um interesse em estabelecer os estudos da *performance* como um campo intelectual específico e em estabelecer redes computadorizadas em bases internacionais, com o objetivo de trocas de informação em estudos da *performance* e de seus campos afins.

Esse *habitus* é compatível com a, já mencionada, tendência no sentido da institucionalização. Ele também ficou demonstrado a partir do interesse particular no uso extensivo de tecnologias eletrônicas no processo dos atos performativos. Durante a sessão final, por exemplo, vários temas, conceitos e qualidades desses atos foram mencionados, principalmente, como forma de desenvolver alguns limites e definições. Entre eles, podem-se mencionar as ideias de simultaneidade; a importância da virtualidade e dos suportes tecnológicos; a *performance* em outros campos tais como esportes, moda, mídia e política; seus elementos processuais e experimentais, estranhamento e transformação; e, também, epifanias e rituais. Outros enfatizaram o caráter liminar da *performance*, que atribuiria uma natureza inovadora, não definível, à mesma.

Segundo Seminário Nacional sobre Performáticos, *Performance* e Sociedade

A organização do Segundo Seminário Nacional visou contemplar grupos, trupes, montagens e instalações para superar o viés intelectualista do Primeiro Seminário. Nesse sentido, foi decidido que o evento segundo deveria também fornecer uma natureza mais brasileira e popular para a formação do campo da *performance* no país. Foi sugerido, ainda, que o Segundo Seminário deveria ter uma abrangência internacional, para expandir os horizontes metodológicos e teóricos do campo.

De acordo com esse objetivo, foi coincidente e conveniente que o TRANSE tenha decidido realizar empreendimento conjunto com os estudiosos do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, por meio de sua participação na organização simultânea do Segundo Seminário Nacional e do II Colóquio Internacional de Etnocologia, um novo campo que havia sido criado em Paris em 1995. O fato desse novo campo ter lócus intelectual diferenciado, fora dos Estados Unidos da América – e particularmente fora da Cidade de Nova Iorque, no caso dos estudos da *performance* – prometia uma oportunidade especial para reflexão e intercâmbio.

O Seminário/Colóquio foi realizado em setembro de 1997 em Salvador, Bahia e teve um número de participantes muito significativo (palestrantes, *performances* e vídeos) e “experiências vivas”, assim como um público maior e mais variado, se comparado ao seminário pioneiro. Houve a participação de estudiosos da França, Inglaterra, Cuba, Estados Unidos, México, Argentina e Uruguai, além de uma maioria de participantes da Bahia e de outras regiões brasileiras. Infelizmente, o TRANSE não teve acesso aos seus currículos detalhados para realizar uma análise de suas formações acadêmicas. Foi evidente, contudo, que a grande maioria dos participantes era composta de estudiosos universitários.

O TRANSE foi responsável pela apresentação da *performance* de abertura, composta de extratos da sua última produção – “Danação Malandra” –, assim como da *performance* de encerramento, sobre gestualidade indígena, que foi apresentada por artistas de Brasília. Ademais, o TRANSE apresentou trabalho sobre “*Performance* e Sociedade: Identidade Nacional na Música Popular Brasileira”, que derivou das experimentações realizadas em “DM”.

O programa do evento contemplou tópicos e palestrantes de interesses tanto da perspectiva da etnocologia como dos estudos da *performance* e incluiu mesas-redondas sobre etnociências e etnocologia; gestualidade, diversidade e transculturação; ritos, mitos e espetáculos; transdisciplinaridade e imaginário; e transdisciplinaridade e *performance*. O TRANSE indicou palestrantes para algumas das mesas redondas e coordenou a sessão sobre o último tópico.

De forma sintética, o evento forneceu o estímulo para a emergência de novos insights e para a consolidação de outros. Entre eles, é digno de nota que a teoria da *performance* que informa a versão contemporânea dos estudos da *performance* é um antídoto crítico bastante eficaz para superar certos riscos epistemológicos que são, muitas vezes, enfrentadas por

práticas etnocêntricas e etnocenológicas. Isso ocorre porque essas práticas etnocêntricas podem levar os estudiosos a cometerem equívocos similares àqueles denominados, no Brasil, como “macumba para turistas”, à maneira de Oswald de Andrade; ou como “turismo etnográfico”, como preconizado por um dos palestrantes do Seminário. Interessante a esse respeito, foram os comentários emitidos por alguns participantes, de que estudiosos dos dois campos deveriam evitar atitudes de meros colecionadores de itens exóticos. As inclinações evangelizadoras daqueles que pareciam querer educar culturas “selvagens” ou se comportarem como se fossem ditadores de regras disciplinares foram criticadas como regressivas.

Essas práticas parecem expressar uma nostalgia persistente pelo exótico, étnico, autêntico, bizarro, pitoresco, picante e burlesco que, aparentemente, são possibilidades inalcançáveis nas próprias culturais dos praticantes. Conseqüentemente, esses “nostálgicos” também expressam a ausência de um interesse genuíno pelo conhecimento – além de falta de respeito – da cultura do “outro”. Pior ainda, esses equívocos eram subjacentes ao menu de vivências programado pela coordenação local do evento⁶.

De qualquer forma, esse evento originou a segunda publicação do TRANSE, intitulada: “*Performance*, Cultura e Espetacularidade e inclui trabalhos apresentados na ocasião e outros escritos por estudiosos especialmente convidados. Maiores comentários sobre este produto podem ser encontrados nas seções posteriores deste relato.

Segunda Conferência de Estudos da *Performance* (Chicago)

O TRANSE participou desta Conferência com apresentação de um relatório sobre os resultados do Primeiro Seminário (resumido acima). Entre as atividades realizadas nessa Conferência que exerceram impacto duradouro sobre os trabalhos do TRANSE, uma sessão de instigamento, conduzida no último dia da Conferência, sobre “*Scholarly Performance and Performance as Scholarship*” se destacou.⁷

As sutilezas, armadilhas e cruzamentos enfrentados pelos estudos da *performance*, no processo de obter reconhecimento artístico e acadêmico, foram longamente discutidos na ocasião. Foram sublinhadas as atividades do TRANSE nos meses seguintes. Essa mesma discussão também evoluiu para a escrita de um artigo, tentando responder a algumas das questões colocadas na sessão, que foi apresentada na Conferência de Atlanta, em abril de 1997.

Terceira Conferência de Estudos da *Performance* – Um Modelo? (Atlanta)

Nessa Conferência, o TRANSE apresentou relatório sobre um trabalho em andamento sobre o processo de preparação de um *performance* musical denominada então de “Ô Malandragem”, que foi apresentada ao público de Brasília, em julho de 1998, com o título de “Danação Malandra”.

Essa *performance* musical foi uma das atividades mais importantes do TRANSE,

6 | Algumas vezes, o conceito mesmo de estudos da *performance* foi reduzido à avaliação de desempenho de forma a negar qualquer proximidade com a etnocologia cuja abordagem, de acordo com os pareceristas, possuía características transculturais e anti-etnocêntricas que faltavam a esses.

7 | Excertos deste trabalho foram apresentados pelo Coordenador do TRANSE – atuando pela primeira vez – em várias ocasiões, o que acrescentou mais elementos aos subprodutos deste projeto. Esses diferentes excertos foram apresentados a encarcerados de uma prisão de alto risco em Brasília, assim como no Congresso Mundial de Sociologia realizado em Montreal em agosto de 1998 durante uma sessão intitulada “Com fazer coisas com a música?”. Diante do Grupo de Trabalho em Sociologia das Artes e, também, durante o Festival de Art Inroads, as Americas, realizado em Miami, Florida, patrocinado pela Arts International e pelo Instituto de Educação Internacional em setembro de 1998. “Danação Malandra” também originou um artigo que foi apresentado no Seminário Internacional sobre Max Weber na UnB em Setembro de 1997. Por outro lado, um seminário sobre *Performance* e Sociedade: Malandragem e MPB foi realizado no final das apresentações. Este contou com a participação de estudiosos de Brasília e de outras partes do Brasil.

desde a sua fundação, e foi baseada em informação garimpada através de pesquisa extensiva acerca da literatura sócio-antropológica, produzida no Brasil, sobre a sua música popular (MPB). Lidou, notadamente, com a proeminente presença da versão brasileira do *flâneur*, de Baudelaire (Benjamin, 1989) – o “malandro”, na MPB.

O roteiro de “Danação Malandra” foi composto, basicamente, por letras de 15 canções populares das décadas de 1930, 40 e 50, selecionadas do repertório de 4 compositores de sambas clássicos. Essas letras lidavam, de alguma forma e particularmente, com o *ethos* da malandragem e sua inerente ética de trabalho, que são os ingredientes básicos para a compreensão do processo de construção de um sentido de identidade nacional no Brasil.

Após uma breve discussão de *ethos* e ética da malandragem, que estavam focadas no repertório em preparação, o artigo concluía afirmando que um dos dilemas que o TRANSE enfrentava, na época, era o de lidar com a natureza tradicional do material musical, que procurava transmitir de uma forma, contrastivamente, não tradicional, não convencional, ou seja, uma forma “performativa”. Como lidar musical e cenicamente com o material, sem restringir a *performance* a um mero recital de música popular brasileira de boa qualidade, era o seu dilema.

Outro impasse foi o de como conceber uma *performance* que fosse, ao mesmo tempo, crítica e simpática ao seu protagonista, seu *ethos* e ética. Como questionar a ética da malandragem à luz de valores mais ascéticos alegadamente prevalentes no Brasil, à época? O terceiro dos dilemas era como alcançar a empatia e o envolvimento do elenco para o conteúdo das letras, apesar do volume de crítica acadêmica e sob tamanha superinterpretação.

Houve uma reação positiva generalizada e inesperada (o trabalho era bastante preliminar e versava sobre uma *performance* ainda em elaboração), por parte do público, quando da sua apresentação. Parece que inadvertidamente algumas respostas operacionais haviam sido colocadas a respeito das questões que haviam surgido na sessão mencionada, acerca de *performance* e academicismo da Conferência de Chicago no ano anterior. Alguns membros do público presente comentaram que o trabalho apresentado tinha fornecido alguns elementos para a constituição de uma abordagem que poderia iluminar os desafios acadêmicos e artísticos existentes na formação do campo dos estudos da *performance*.

Performances

“Danação Malandra”

A *performance* musical “danação malandra”, evitando um didatismo excessivo, com efeitos estéticos empobrecedores, explicitou a ambiguidade provocada pela identidade cultural brasileira baseada na musicalidade. A ideia de uma riqueza musical associada à presença e glorificação da malandragem sublinhou a persistência dessa *performance* cultural (entendida como um padrão de comportamento codificada culturalmente), no inconsciente

coletivo brasileiro, enquanto emuladora de condutas sociais que são consideradas antissociais. Em última instância, o que o repertório musical utilizado conseguiu foi tornar públicas as revelações de certos interesses privados.

Concluiu-se que a ausência de um contradiscurso, com ressonância em públicos formadores de opinião, parecia acontecer, no campo da música popular brasileira, porque a apologia da malandragem e de sua eficácia social são construídas socialmente através de uma linguagem extremamente dionisíaca, que se instrumentaliza pelo ritmo dos sambas, da ironia das suas letras e da gíngua sincopada, que desmonta e relaxa os corpos bloqueados pela sobrecarga de trabalho, na maioria das vezes, escorchante e pouco gratificante socialmente.

Da perspectiva dos performáticos envolvidos em “DM”, a maior confrontação foi a de traduzir aquela ambiguidade em ações cênicas, pela dramatização dos sambas selecionados. Tais *performances* deveriam ser, simultaneamente, empáticas e críticas à ideologia transmitida. Isto é, como construir cenicamente uma dubiedade que gerasse, ao mesmo tempo, estranhamento e refletividade na audiência? Outra dificuldade foi a de obter simpatia e empatia da audiência que estava acostumada ao excessivo academicismo sociológico.

A saída para essa pendência foi produzir uma folia teatral e musical acerca de: samba, malandragem, drama e carnaval. A inserção destes dois últimos elementos permitiu fazer uso do distanciamento dramático e irônico, o último sendo facilitado pela inclusão da adaptação de “A Morte da Porta Estandarte”, um conto clássico de Aníbal Machado (1937) acerca de um assassinato fictício ocorrido no Rio de Janeiro, durante um dos carnavais dos anos 1930.

O que “DM” tentou transmitir sobre a busca pelo sentido brasileiro de identidade nacional foi que a malandragem mesma é uma parte constitutiva do próprio tesouro da Nação. Um caráter que, como tal, certamente ajudaria no processo de construção da nação nacional. Dessa forma, de fonte de orgulho nacional, malandragem e samba se tornariam nação, destino indelével ou *karma* inescapável. Uma cautela, contudo, deve ser tomada em relação a esta avaliação negativista porque, afinal, malandragem não significa apenas apologia ao ócio e aversão ao trabalho, aliados da esperteza e senso de oportunismo. Ela pode ser cultural e esteticamente produtiva, como a aceitação nacional do sucesso da MPB veio a demonstrar, transformando samba e malandragem em símbolos da identidade nacional brasileira.

“Mulheres Brasileiras”

Esta *performance* teatral lidou com a condição feminina, na passagem dos 500 anos do Brasil. O texto dramaturgicamente desenvolveu vários enredos conectados que aconteciam durante uma procissão religiosa no limiar do terceiro milênio. Três mulheres emblemáticas brasileiras vivem uma sucessão de fatos fantásticos que refletem a condição da mulher no Brasil, suas paixões, desejos, angústias e promessas em situações arquetípicas. O final acentuava as suas buscas diferenciadas por autonomia e liberdade.

Procurava mostrar como as mulheres construíam a vida brasileira pela transmissão de sua poética e pela desconstrução das mitologias modernas do feminino. “Mulheres Brasileiras” também refletia acerca de uma busca fundamental do terceiro milênio que era aquela em favor da igualdade na diferença.

Os personagens masculinos eram, ao mesmo tempo, opositores e apoiadores. Serviam para compor a mitologia desse mundo brasileiro, onde o fantástico completava a realidade por meio da criação de um panorama estético e social, enraizado na história das mentalidades no Brasil.

Estudantes de graduação e de pós-graduação além de professores de sociologia da UnB estiveram engajados neste projeto. A leitura dramática de “Mulheres Brasileiras” contou, ainda, com a colaboração de artistas locais. A montagem foi apresentada em Salvador e Porto Seguro, na Bahia: a primeira capital e o local onde o Brasil foi “descoberto” pelos portugueses, em 1500, respectivamente.

Publicações

Performáticos, Performance e Sociedade

Esta publicação resultou do I Seminário Nacional, que teve o mesmo título e foi descrito com algum detalhe anteriormente. Cabe mencionar que o trabalho desenvolvido pelo TRANSE é pioneiro no Brasil. Na verdade, na ocasião do lançamento desta primeira publicação, havia apenas dois trabalhos, em português, publicados no Brasil, sobre os estudos da *performance*, os quais tratam estritamente do conceito de arte da *performance* e sua história.

Uma visão panorâmica dessa publicação mostra, primeiramente, a escolha de um conceito restrito de *performance*, ou seja, o de arte da *performance* enquanto linguagem artística. Noção especialmente visualizada nos artigos e sessões produzidos pelos colaboradores das artes visuais. Contudo, a visão antropológica da *performance* é devidamente contemplada nela, assim como a sobreposição entre estudos da *performance* e etnociência. Preocupações sociológicas também foram incluídas na análise do campo de estudos da *performance*, que é entendido como campo de inteligência e de poder, com suas disputas políticas, clivagens conceituais e rivalidades econômicas, à moda de Bourdieu (1993). Esta publicação também parece transmitir um dos principais fundamentos que tem orientado os trabalhos do TRANSE, qual seja a elaboração estética do conhecimento científico.⁸

Performance, Cultura e Espetacularidade

A relação entre o conceito de *performance* e as práticas performativas vis à vis as dimensões culturais e espetaculares da vida em sociedade sublinharam a preparação deste volume. Além da seleção de artigos resultantes do Seminário/Colóquio, esta segunda

publicação incluiu um artigo do TRANSE sobre *performance*, tecnologia e sociedade que sustentava teoricamente seu novo projeto sobre o tema.

Ele é composto de artigos de áreas afins que nutrem a discussão, através da apresentação de exemplos empíricos de grupos e experiências que lidam com tópicos tais como tansculturalismo, transdisciplinaridade e espetacularidade, em um contexto social global, tecnificado, plural e multicultural. Expressam conceitos universais, clivagens conceituais e desvelam preconceitos regressivos e expectativas autoritárias de exclusivismo intelectual.

O intercâmbio com a etnocologia também permitiu a inclusão de uma variedade de artigos de natureza mais antropológica e sociológica, atribuindo um caráter mais cultural ao desenvolvimento do que é a *performance*. Além disso, três artigos sobre *performatividades* sociais contemporâneas forneceram a extensão das abordagens e usos da *performance*.

Dificuldades

As dificuldades das aventuras do TRANSE são de interesse aqui porque revelam os tipos de preconceito que têm sido frequentes e estranhamente utilizados contra seus projetos, que se constituíram, basicamente, sobre uma estratégia para criar os fundamentos para o desenvolvimento dos estudos da *performance* no Brasil.⁹

Duas cautelas devem ser apontadas. Primeiro, foi tornado claro, desde o primeiro projeto que a resiliência e extensão do conceito de *performance* eram elas próprias objetos da investigação, embora a ênfase tenha sido posta, num primeiro momento, no seu significado como uma linguagem artística específica. Segundo, tinha havido uma vulgarização crescente dessa linguagem no Brasil, tanto na mídia como no senso comum, e essa vulgarização parece ter criado uma reputação para os estudos da *performance* como campo artístico irrelevante sem qualquer possibilidade de considerações sérias.

Nessa época, os projetos do TRANSE eram submetidos a duas agências de fomento diferenciadas no Brasil: o CNPq e a Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF). Embora tenha-se recebido apoio irrestrito da segunda agência quando havia recursos disponíveis, o desdobramento dos mesmos tomou uma direção diferenciada, no que concerne à primeira agência.

As dificuldades enfrentadas pelo TRANSE com o CNPq durante a condução de sua vasta lista de atividades podem ser resumidas em algumas legendas: títulos escolhidos; conceitos em pauta; terminologia; epistemologia; metodologia; a formação acadêmica do seu coordenador; alguns dos tópicos explorados e a transdisciplinaridade.

Com referência aos termos e palavras usados, os preconceitos gerados, de início, deveram-se ao próprio dístico do TRANSE. Como se sabe, o termo é logo associado aos fenômenos de possessão, mas também é um imperativo para fazer amor, assim como evoca transação ou negócio. No primeiro caso, a palavra é logo referenciada à tabu e, em decorrência, aos rituais de macumba ou a alguns poderes demoníacos. No segundo caso, TRANSE é

8 | É digno de nota que esta publicação incluiu a tradução em português de um capítulo (O Eterno Show) de trabalho clássico de Evreinoff (op. cit.), *The Theatre in Life*, o qual não havia sido ainda publicado em português.

9 | O cardápio incluía uma série de visitas a sítios históricos e a bairros suburbanos; apresentações de música e dança por grupos étnicos, rituais religiosos e mesmo uma excursão às magníficas praias de Salvador, com a novidade de que as visitas organizadas eram guiadas por experts do campo da etnocologia, supostamente.

associado à obscenidade e vulgaridade e, no último caso, a comércio e dinheiro. Certamente, havia demasiadas ambiguidades e temores inseridos no nome do TRANSE para serem processados e absorvidos por quem não estivesse familiarizado ou não pertencesse ao campo de estudos da *performance*.

Outra dificuldade com os pareceristas dizia respeito às distinções entre *performance*, arte da *performance* e estudos da *performance*, as quais nunca pareciam estar explicadas o suficiente nos projetos do TRANSE. As diferenças entre esses termos jamais pareciam interessantes o suficiente para os avaliadores buscarem entender o quebra-cabeça. Este quebra-cabeça, ainda mais, era complicado pelo fato de que conceitos unívocos jamais foram oferecidos pelo TRANSE. Essa ausência, por sua vez, aparentemente, demonstrava uma incapacidade de definição de conceitos e lançava suspeição sobre a segurança acerca do objeto de seus projetos, de acordo com reações irritadas dos pareceristas indicados pelas agências.

O segundo tipo de objeção era relacionado ao caráter experimental dos projetos de pesquisa submetidos a avaliadores de formação sociológica. Certamente, o aspecto “praxeológico” dos esforços do TRANSE envolvia atividades e formas de coleta de dados que estão distantes dos meios usualmente empregados pelos cientistas sociais. O fato de que envolviam oficinas, exercícios físicos, leituras dramáticas e apresentações públicas sempre causara estranhamentos e equívocos, que reduziam qualquer possibilidade das metodologias dos estudos da *performance* serem consideradas seriamente e avaliadas adequadamente pelos pareceristas concernidos.

O terceiro tipo de objeção era relacionado ao caráter transdisciplinar do campo e a consequente necessidade de levar em conta contribuições de diferentes áreas envolvidas, não apenas das ciências sociais. Parecia que, para o CNPq, os únicos riscos e experimentações permitidos até então eram os da interdisciplinaridade, mas apenas quando esta não incluísse a interlocução com as artes. Essa impossibilidade, conseqüentemente, atribuía uma aura de ornamento e amenidade aos propósitos investigativos do TRANSE, do ponto de vista dos mesmos pareceristas.

O quarto tipo de objeção tinha a haver com a formação do Coordenador do . Como não havia um Comitê para os projetos transdisciplinares no CNPq, aqueles produzidos pelo laboratório tinham de ser submetidos ao Comitê das Ciências Sociais e Educação, tão somente pelo fato de o coordenador do TRANSE ser um conhecido sociólogo. Por causa disso, era considerado estranho que ele estivesse interessado em arte e, mais ainda, que fosse engajado nos estudos da *performance*.

Acontece que o referido coordenador é portador de um D.Phil em sociologia e havia construído sua carreira acadêmica durante os 15 anos anteriores em áreas mais ortodoxas, tais como na sociologia do trabalho, na sociologia rural e na sociologia da ciência e tecnologia. Não importava, para os técnicos do CNPq, que ele já houvesse conduzido um projeto pedagógico sobre o ensino de sociologia através do teatro durante oito anos consecutivos

com o apoio financeiro do CNPq. Também não importava que, embora os objetos de estudo do TRANSE fossem também de natureza artística, visavam esclarecer algumas questões sociológicas muito claras, não obstante empregassem uma abordagem transdisciplinar nesse intento.

Na verdade, a primeira objeção ao projeto “*Performance e Sociedade*”, no CNPq, aconteceu quando, em abril de 1995, o laboratório transdisciplinar enviou um pedido de recursos àquela agência para comprar um computador e um parecerista “ad hoc” reclamou que o projeto continha vários conceitos diferenciados para *performance*, além de ser demasiadamente vago em seus objetivos, por causa disso. O mesmo parecerista também reclamou que a demanda não oferecia qualquer definição conceitual de sociedade e que o TRANSE ainda não estava formalizado pela Universidade. Parecia que o seu Coordenador estava sozinho no projeto, era dito, embora mais de 20 pesquisadores já estivessem envolvidos em seus seminários internos e discutindo em encontros preparativos para o seu primeiro Seminário Nacional.

Algumas vezes, razões burocráticas eram também utilizadas como desculpas para um embargo bastante forte contra os estudos da *performance* que se encontravam em formação. Novamente, parecia que antiquadas expectativas sociológicas – tradicionais, canonizadas ou positivistas – estavam importunadas pela natureza dos projetos do TRANSE e pelo fato de que eram conduzidas por um sociólogo que estava tentando utilizar métodos e técnicas aceitáveis apenas na pesquisa artística.

Quando os recursos financeiros para o projeto sobre “*Performance e Sociedade*” finalmente ficaram disponíveis, em janeiro de 1997, um novo pedido foi enviado ao CNPq solicitando autorização para realizar algumas mudanças em seu orçamento, uma vez que o projeto já tinha avançado com outros recursos, inclusive da FAP-DF. O pedido afirmava que fora decidido que o experimento final do projeto seria um show musical sobre a malandragem brasileira. Além disso, foi informado que as necessidades desse projeto tinham mudado durante os primeiros dois anos. A resposta negativa foi clara na afirmação sumária de um dos técnicos do CNPq de que o Conselho não financiava shows musicais.

A partir daí, todos os projetos submetidos ao CNPq pelo TRANSE não foram aprovados, seja porque não constituíam pesquisa científica, seja porque não eram considerados sociológicos. Não importavam as explicações colocando os estudos da *performance* enquanto campo fronteiro entre as artes e as ciências sociais. Tampouco adiantavam as explicações de que os projetos eram transdisciplinares, sendo as preocupações sociológicas apenas uma parte de seus objetivos. O fato é que os projetos nunca foram avaliados enquanto tais.

No caso de “Danação Malandra”, as objeções foram de dois tipos. A primeira estava relacionada ao aludido uso equivocado da palavra show, em lugar de *performance*, o que reduziu ainda mais as suas chances de aceitação. A segunda objeção relacionava-se à escolha da malandragem como tema da *performance* musical. Não ajudava na construção de

uma avaliação mais positiva para as demandas do TRANSE aparentemente porque o tema era associado à apologia do ócio e a práticas da esperteza, quando não era considerado irrelevante pelos sociólogos “hard” ou canônicos.

Retornando ao Estatuto de criação do TRANSE, seus últimos objetivos – que estavam relacionados ao intercâmbio de trabalhos, de estudiosos e ao oferecimento de serviços no mercado artístico – estão quase completamente ausentes neste relatório. Essa ausência era motivada pelo fato de que o laboratório não havia ainda construído uma reputação nacional que repercutirisse em oportunidades para seus membros de participarem e publicarem seus trabalhos, além de trocarem experiências em nível internacional.

Avanços

Quando o TRANSE foi criado, duas metas fundamentais foram claramente delineadas: iluminar o campo fronteiriço entre as ciências sociais e as artes, em que os estudos da *performance* grassam e criar as condições institucionais para continuar experimentando nesse campo. Do ponto de vista sociológico, as maiores preocupações eram os desafios e as lutas ocorrentes num campo de conhecimento em formação como o eram os estudos da *performance*. O fato de que fosse transdisciplinar e fronteiriço colocava o laboratório de pesquisa como ainda mais apropriado para esse propósito.

Os princípios sublinhadores do TRANSE nunca foram descartados. Eles apareciam, por exemplo, nos conteúdos das publicações dos grupos e nos trabalhos que foram então apresentados em eventos nacionais e internacionais.

O intercâmbio com estudiosos estrangeiros do campo tem sido estabelecido, resultando no fato de que o laboratório participou de quase todas as Conferências Internacionais de Estudos da *Performance* nos Estados Unidos de 1996 a 1998. O TRANSE é membro fundador do *Performance Studies International* (PSI). Esperava-se que o Seminário Internacional sobre *performance*, tecnologia e sociedade programado para o final de 1999 redundaria numa oportunidade eficaz para a consecução desse intento¹⁰.

O TRANSE apoiou a participação de estudiosos de Brasília e de suas *performances* no Seminário/Colóquio de Salvador. Suas parcerias com o “Corpos Informáticos” em diferentes fases dos seus projetos de pesquisa e *performances* implicaram sua inclusão no catálogo oficial das artes visuais de Brasília.

Construiu-se, ainda, uma reputação positiva na Universidade de Brasília, como um dos membros mais ativos do CEAM e, como resultado, a universidade tem apoiado a maior parte das suas atividades mais recentes.

Uma visão panorâmica de suas implementações mostra que grande parcela dos objetivos estabelecidos em seu Estatuto têm sido alcançados expressivamente. Além de serem desenvolvidos em graus e formas diferenciadas. Nos seus primeiros 4 anos de existência, o TRANSE já concluiu um projeto de pesquisa e está conduzindo dois novos. Esses projetos

10 | Este seminário foi realizado em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília sob o título de “Arte e Tecnologia na Cultura Contemporânea” que logrou a publicação de seus Anais, com a participação efetiva do TRANSE.

têm produzido conhecimento sobre a *performance* e seus estudos relevantes. Isso tem sido realizado em meio a lutas por financiamento e outros tipos de apoio, que tomam a maior parte do tempo e esforços dos seus pesquisadores.

Na contramão, , a despeito das dificuldades apontadas, o lado “praxeológico” de seu Programa tem sido contemplado em quase todas as suas atividades programadas, mas é sentido que o TRANSE está ainda necessitando da expertise para se tornar realmente contemporâneo e efetivo em seus esforços. Argumenta-se também que o processo de tratamento estético do conhecimento científico produzido está progredindo, embora siga necessitando da crítica de outsiders reconhecidos, que as agências de fomento não estão preparadas para oferecer.

Referências Bibliográficas

AUSLANDER, P. Presence and Resistance: *Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press and 1997, From Acting to Performance. In: *Essays in Modernism and Postmodernism*. New York: Routledge, 1994.

BASTIDE, R. *Le Sacré Sauvage*. Paris: Payot, 1975.

BENAMOU, M. AND CARMELLO, C. *Performance in Postmodern Culture*, Milwaukee, Center for Twentieth Century Studies. s/l: 1977.

BENJAMIN, W. Charles Beaudelaire: Um lírico no Auge do Capitalismo. *Obras Escolhidas*. Volume III. São Paulo: Editora da Brasiliense, 1989.

BOURDIEU, P. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press, 1993.

CARLSON, M. P. *Performance, a critical introduction*. London and New York: Routledge, 1996.

CASTRO, R. *O Anjo Pornográfico, A vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.

COHEN, R. *Performance como Linguagem*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COSTA, M. *O Sublime Tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.

EVREINOFF, N. *The theater in life*. New York: Benjamin Bloom (first edition of 1927), 1970.

GEERTZ, C. (org). *Negara, The Theatre State in Nineteenth Century Bali*, Princeton, Princeton University Press and “Deep Play: Notes in the Balinese Cock fight”. In: *The Interpretation of Cultures*. Nova York: Basic Books, 1970 [1927].

GOFMANN, E. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday Co, 1959.

GOLDBERG, R. *Performance: Live Art 1909 to the present*. New York: Harry N. Abrahams Inc., Publishers, 1978.

GLUSBERG, R. *A Arte da performance*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1978.

IANNI, O. “A Metáfora da Viagem”. In: *Revista de Cultura Vozes*, n. 2, Ano 90, vol. 90, março-abril.

MACHADO, A. *A Morte da Porta-Estandarte e Outras Histórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1937.

STATES, B. “Performance as a Metaphor”. In: *Theatre Journal*, n.48. Johns Hopkins University Press.

SCHECHNER, R. “What is Performance Studies Anyway”. In: Phelan, P. and Lane, J. (Orgs.) *The Ends of Performance*: 1993, *The Future of Ritual, Writings on Culture and Performance* and 1988, *Performance Theory* (revised and expanded edition). New York and London: Routledge, 1998.

TEIXEIRA, J.G. L.C. “Análise Dramatúrgica e Teoria Sociológica”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 43, junho de 1998.

TURNER, V. *From Ritual to Theatre, the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. *The Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1992

VIVEIROS DE CASTRO, E. and **ARAÚJO, R.B.** “Romeu e Julieta e a Origem do Estado”. In: *Arte e Sociedade, Ensaios de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

