

A ETNOGRAFIA NA PESQUISA EM ARTES CÊNICAS

THE ETHNOGRAPHY IN SCENIC ARTS RESEARCH

Fabio Dal Gallo

Professor Adjunto da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Resumo: O presente artigo analisa o conceito de etnografia e sua aplicação na pesquisa em Artes Cênicas. Fundamentando o estudo em teorias relacionadas com os Estudos da Performance, são interpretados elementos de significação da etnografia que dialogam com os conceitos de deslocamento, aprendizagem, discurso e culturas, demonstrando que a etnografia pode ser utilizada de maneira eficaz como 'grande método' de pesquisa em Artes Cênicas.

Palavras chave: Etnografia; metodologia, artes cênicas.

Abstract: This article examines the concept of ethnography and its application in performing arts research. Basing the study on theories related to Performance Studies, are interpreted meaning elements of ethnography that dialogue with the concept of displacement, learning, discourse and cultures, demonstrating that ethnography can be used in a valuable way as 'main research method' in performing arts

Key words: Ethnography, methodology, performing arts.

Introdução

A pesquisa em Artes Cênicas é atualmente um âmbito caracterizado por uma grande diversidade de abordagens em relação às metodologias utilizadas, não apenas no que se refere à análise de expressões artísticas, mas também na produção de espetáculos.

Ao mesmo tempo em que se encontram artistas e pesquisadores que preferem criar e analisar uma obra artística baseando se em fundamentações teóricas pertinentes ao campo da arte, existem também autores e artistas que evidenciam como a obra artística seja uma expressão complexa do ser humano

que envolve processos históricos, físicos, cognitivos e afetivos pelos quais é valioso utilizar metodologias de pesquisa articulando diferentes áreas de conhecimentos.

Como ponto inicial, é necessário destacar que uma pesquisa, incluindo também a pesquisa em Artes Cênicas, encontra na metodologia aplicada o eixo principal através do qual o trabalho se desenvolve. A metodologia constitui o caminho dos pensamentos e a prática que vem exercitada numa abordagem investigativa da realidade, podendo ela ser dividida em métodos de coletas de dados e métodos de análise dos dados. Portanto, a metodologia ocupa um lugar central no interior das teorias, e,

vinculadamente, está sempre referida a elas.

Dentro dessa visão, observa-se que, de acordo com Chauí (1996), Aristóteles apresenta a necessidade de dividir os pequenos e os grandes métodos de pesquisa. Os pequenos métodos seriam os procedimentos dos pesquisadores perante os objetos de estudo escolhidos, enquanto, os grandes métodos seriam os princípios metodológicos orientadores gerais que norteiam a pesquisa como um todo. Esse conceito de “grande método” permite interpretar a etnografia como uma série de possibilidades teóricas que consentem ao pesquisador, e ao artista, dialogar com os múltiplos paradigmas da contemporaneidade e com os conflitos entre métodos quantitativos e qualitativos derivantes da competição entre as correntes positivista e naturalista, que dividem pesquisadores, fazendo de modo que a etnografia se torne um instrumento valioso para a pesquisa em Artes Cênicas.

Nesta perspectiva, são interpretados diferentes elementos de significação da palavra etnografia refletindo sobre a maneira com a qual a palavra se carrega de ‘performatividade’, para evidenciar como esta pode se tornar um ‘grande método’ de pesquisa, útil para a pesquisa e produção em Artes Cênicas, estas que envolvem, além de questões poéticas que encontram utilização

práticas nas técnicas específicas no que se referem aos processos de criação e de encenação, também questões estéticas que envolvem sentimentos e emoções, além da maneira que o artista apresenta sua interpretação e conteúdo artístico, envolvendo também o campo da recepção do público que assiste à obra.

A finalidade desse trabalho é, portanto, encontrar relações que contribuem para considerar a etnografia como um ‘grande método’ de pesquisa, útil para o campo das Artes Cênicas; para tanto, segue-se uma vertente interdisciplinar que se baseia em conceitos que transitam entre as áreas da filosofia da antropologia, da educação e das artes.

Performatividade

Para avançar na proposta de considerar a etnografia como ‘grande método’ de pesquisa, e de sua aplicabilidade no âmbito das Artes Cênicas, deve-se, primeiramente, delinear o conceito de performatividade e seu embasamento teórico, sendo a interpretação desse termo aqui elaborada, como o meio que permite encontrar as relações entre as peculiaridades teórico-filosóficas que caracterizam a etnografia,

com o fazer, a apreciação e a reflexão em âmbito artístico.

O termo performatividade se constituiu a partir de uma interpretação do próprio conceito de performance atrelado a uma visão que se apóia a um fragmento da ciência de signos, a semiologia, postulada por Saussure, o qual, através de seus estudos, proporcionou conceitos que serviram de base para o desenvolvimento do Estruturalismo no século XX.

Barthes que, inicialmente fez parte da escola estruturalista influenciado por Saussure, dividiu o processo de significação em dois momentos, o denotativo e o conotativo.

Segundo Saussure, cada palavra carrega uma relação entre dois termos, um significante e um significado. Relacionar objetos de ordem diferentes não se constitui uma igualdade, mas sim uma equivalência. A partir dessa visão, Barthes (1982) desenvolveu o sistema semiótico, que considera não apenas dois, mas três termos diferentes; o que se aprende não é um termo após o outro, mas as correlações que os unem e os transformam em signo. Os três termos não são apenas formas, podendo-se atribuir-lhes conteúdos diferentes.

A corrente pós-estruturalista à qual Barthes aderiu recontextualizando sua teoria, apoiada aos pontos de vista apresentados por Derrida, desestabilizou a possibilidade de reconhecer um único significado ou de interpretar de maneira direta, objetiva e verdadeira, um signo. Segundo essa vertente, a linguagem age, em contínua deslocação, escorregando continuamente de um significado a outro, em um contexto temporal de um presente que se carrega do significado do passado e do futuro, não reproduzível, e em contínuo trânsito entre a aparência e a ausência; em um contexto, portanto, onde não é possível considerar a existência de uma absoluta presença e uma absoluta origem, permitindo assim diferentes leituras de uma mesma palavra, que implicam uma necessária desconstrução.

Ao 'refletir sobre o texto' e 'desfazer o texto', existe a possibilidade de revelar seus significados ocultos. A finalidade dessa desconstrução colabora para incrementar a pluralidade de discursos, deslegitimando a existência de uma única verdade e uma única interpretação, permeando a palavra de outras possíveis verdades.

As performances se caracterizam pela construção de uma mensagem que, por meio da atuação do performer, é apresentada e compartilhada com o

público, criando uma situação efêmera, caracterizada pela sua ausência iminente, na qual se pode articular um discurso que, baseado na interpretação pessoal do performer e do público, com significados independentes e em contínua deslocação e, visando à eliminação da dicotomia palavra-ação, se constitui de “palavras performativas” ao se contrapor a uma vertente descritiva e constatativa.

Este conceito se relaciona, também, com o campo de pesquisa explorado pelos filósofos analíticos, quando questionam: como fazer coisas com as palavras? Como as palavras fazem coisas? Um modelo, que pode ser aplicado com proveito também nos estudos da performance, foi elaborado por Austin (1989) quando investigou como diferentes ações estão envolvidas na emissão e recepção de um discurso, distinguindo três atos linguísticos: os locutórios, os ilocutórios, e os perlocutórios.

Glusberg (1987), fazendo uma relação com a performance, define como locutórios os atos dos emissores que determinam uma atividade corporal com o objetivo de produzir um enunciado, constatando que a atuação ou a simples presença de um corpo em cena é um ato locutório.

Da afirmação de Schechner (1985, p.15), “[...] obviamente os participantes recebem mensagens performativas contrastantes [...]”, pode-se considerar que existe um reflexo, no sentido de que a mensagem, na sua relação com o receptor, foi chamada de ato ilocutório, pela capacidade de provocar uma alteração nas relações sociais, diferente em cada um dos protagonistas.

O ato perlocutório, enfim, se refere aos efeitos que os discursos produzem sobre seus destinatários.

Para que este último ato aconteça, existe uma relação entre o passado, o presente e futuro, sendo relevante outro elemento que influencia a experiência: o tempo. Podem ser identificados, portanto, três elementos numa performance: o atuante, o espectador e o tempo. De acordo com Moreira (2001, p.385), trata-se do “[...] tempo das coisas acontecerem: das relações amadurecerem e dos princípios essenciais dilatarem na estrutura performativa”. Assim, a performance é a própria atuação, enquanto performativo é o evento e o processo no qual a performance acontece.

Para que se realize o ato perlocutório, já deve existir um vínculo fortemente consolidado entre emissor e receptor. As circunstâncias não devem dar margem à dúvida sobre quem é o

sujeito da "fala", sua intenção e legitimidade, e é neste ponto que se torna coerente que, ao público, deva ser notório que o performer está agindo em primeira pessoa, e que ele esteja vivendo no tempo presente e 'incorporando' (embodiment) a experiência da performance.

Portanto, em um espetáculo, ou em uma performance existem duas lógicas distintas e interdependentes simultaneamente, que guardam autonomia e ao mesmo tempo se relacionam, são elas: a 'lógica espetacular' e a 'lógica performativa'. A primeira decorre do modo como a arte do atuante é recebida pelo público através da recepção do espectador. A lógica do espetáculo vivida pelos espectadores não coincide necessariamente com a lógica vivida pelo atuante. A lógica do performer é determinada por outro processo que, possuindo seus princípios, fatores e condições, tem, enfim, sua própria coerência interna. Existe uma clara distinção entre essas duas lógicas: uma revela o resultado e a outra se concentra nos processos vividos pelo atuante e pelo espectador.

Butler (1995), em seu texto "Burning act"¹, trata de como as palavras

podem fazer as coisas, trazendo o termo 'performatividade' para denominar uma ação que pode envolver uma palavra que se traduz, por sua vez, na própria ação, indicando a capacidade de concretizar a idéia que determinou a própria necessidade da performance. Essa visão, reforçada por Diamond (1996, p.4), quando sublinha que performatividade não se refere a "[...] uma realidade extralinguística, mas ao invés disto constitui ou produz aquilo que se refere [...]", enfatiza, portanto, o performativo como lugar que se conota fortemente de uma carga política enquanto se torna envolvido de possibilidades discursivas.

Ao observar que o termo performatividade se constitui como elemento de ação no ato da fala, e que esse ato se estrutura como linguagem, argumentar sobre a performatividade de uma palavra, ou de uma ação, significa de um lado encontrar onde existem possibilidades discursivas, e do outro, por meio de uma desconstrução, observar e interpretar os possíveis elementos de significação que a permeiam e que sejam interligados com uma deslocação, uma vivência-incorporação (embodiment), e com a presença-ausência do próprio ato ou da própria fala.

¹BUTLER, Judith. Burning act Injurious Speech. In: SEDGWIG, Eve Kosofsky; PARKER,

Andrew (Ed.). *Performativity and performance*. New York: Routledge, 1995. Cap.9, p.197-227.

A etnografia

A palavra etnografia advém da junção de duas palavras gregas: *ethnos* (nação) e *grapho* (escrevo) que significa literalmente “descrição dos povos” e constitui-se como um método com o qual se opera, predominantemente, a pesquisa de campo nas ciências antropológicas.

Observando o seu trajeto histórico, nota-se que a etnografia nasceu como pequeno método de pesquisa, tendo sido utilizada, principalmente, como instrumento de coleta de dados.

O termo aparece já no início do século XVII, quando era utilizado para designar coleções de relatos, mas se instituiu como método de pesquisa em âmbito científico no final do século XIX, quando a antropologia era marcada pela distância entre o pesquisador e o pesquisado, definindo o que é chamada de ‘Harmchair Anthropology’ (antropologia de cadeira).

Frazer, como pioneiro nesta área, entre 1887 e 1916, publicou opúsculos com conselhos e questionários sobre como sintetizar essa série de informações, coletadas através de missionários, viajantes, membros de expedições científicas, comerciantes, correspondentes e administradores

coloniais, permitindo encontrar analogias e similaridades entre diferentes culturas. Naquela época, a maioria dos etnógrafos, portanto, não se interessava pelo estudo empírico, mas focava seu trabalho na análise de documentos.

A mudança no próprio conceito de etnografia, como indicado por Maanen (1995), se deu com Malinowski, segundo o qual era fundamental que um etnógrafo se inserisse no ambiente natural e que tivesse uma relação íntima e pessoal com o grupo de nativos a serem estudados. Para ele, a coisa mais importante era procurar os típicos modos de pensar e sentir, detectando as instituições de uma dada comunidade, formulando, assim, resultados mais convincentes.

Os primeiros trabalhos etnográficos, desenvolvidos segundo esta vertente, se caracterizaram por um forte estilo “realista”, que será típico do estrutural-funcionalismo, concepção que, a partir dessas experiências, foi teorizada nos estudos antropológicos das sucessivas décadas de 1900. Os trabalhos de Malinowski são exemplos de descrições etnográficas desse período “clássico”.

A observação participativa como vivência foi largamente usada por Claude Lévi-Strauss, integrante da corrente estruturalista, que, através de suas

pesquisas antropológicas, buscou demonstrar que existem elementos que interferem significativamente no desenvolvimento de um pensamento objetivo e que existem modos de operar universais que se encontram nas diferentes sociedades humanas, os quais ultrapassam o pensamento subjetivo.

Assim, a etnografia passou a denotar um processo através do qual se transcorre um determinado período de tempo com os grupos estudados utilizando técnicas de pesquisas entre as quais a observação, a entrevista e o diário de bordo, com a finalidade de coletar um conjunto de dados que, depois de serem interpretados, tornassem possível a compreensão da cultura examinada. Ritos, rituais, regras, valores, crenças, comportamentos e produtos eram os principais objetos de interesse do etnógrafo, através dos quais a cultura se tornaria inelegível.

A partir dessa vertente da etnografia como método de coleta de dados utilizado, predominantemente, na antropologia, pode-se observar que existem hoje modos de operação das pesquisas etnográficas que buscam padrões culturais e humanos mais abrangentes que vão além de uma observação da alteridade.

É relevante a 'auto-etnografia', a qual se configura como tal quando o pesquisador textualiza o seu próprio grupo. Este tipo de método oferece uma posição e uma emotividade típica, além de um explícito julgamento no trabalho de campo, tendo pouca distinção entre pesquisador e pesquisado.

A 'etnografia confessional' é quando o pesquisador analisa e trata sobre ele mesmo. Segundo Maanen (1995) seria um modo de mover a atenção do leitor da cultura estudada para aquele que significa, isto é, o próprio etnógrafo. De acordo com Maanen (1995) o processo de reflexão e pesquisa em si mesmo, como trabalho de campo, torna-se foco do texto etnográfico. Sua composição se baseia em mover o pesquisador de campo para o centro do discurso e apresentar a maneira como o escritor pode conhecer um dado mundo social.

Stuart (2002) mostra a importância da 'etnografia crítica', a qual se desenvolve como gênero diferente, representando a cultura em um amplo contexto histórico, político, econômico, social e simbólico, num campo mais amplo daquele reconhecido pelos membros do próprio grupo.

No caso da 'etnografia dramática' o mesmo Maanen (1995) afirma que é mais orientada à narração de particulares eventos ou sequências de eventos de óbvio significado nos membros culturais estudados. Clifford (1986) aponta como esse tipo de etnografia envolve histórias e formas típicas da ficção literária, alegorias, além de ensaios pessoais como técnicas de registro e críticas de obras artísticas.

Observa-se, portanto, que a etnografia disponibiliza, hoje, possibilidade de enfatizar o olhar do pesquisador em relação ao seu objeto, que pode ser ele mesmo, o grupo ao qual pertence, grupos que não fazem parte do cotidiano ou que sejam próximos a ele. Além disso, existe a possibilidade de trazer um olhar crítico em relação a aspectos que podem ser interligados, sem dúvidas, a etnias, mas que pode se abrir para questões de gênero, classe social, a própria estrutura social como um todo ou uma própria visão de mundo. Enfim, a etnografia permite também relatar e analisar experiências que se dão no plano artístico, ao se aproximar das linguagens metafóricas e alegóricas e suas relações com o pesquisador inserido em manifestações e expressões que as incluem.

Assim, a partir dessas aberturas na utilização da etnografia como método

de pesquisa que, porém, ainda mostram uma ênfase no seu caráter de pequeno método, é possível proceder a uma desconstrução da palavra etnografia, procurando as molduras onde se carrega de forte performatividade. Refletindo sobre elementos de significação direta, que já constituíam a etnografia desde seu surgimento, encontra-se o conceito de deslocamento, a pesquisa de campo e a descrição de outras culturas.

Performatividade do deslocamento, a metáfora da Viagem.

Ao considerar a etnografia como método de pesquisa, percebe-se que o deslocamento e a viagem são elementos presentes no sentido de que, através dela, os antropólogos obtêm os dados a serem analisados. Na etnografia o conceito de viagem continua presente em todas as novas tipologias de etnografia surgidas, mas, em muitas delas, como, por exemplo, na etnografia confessional, é presente em nível metafórico.

Afirma-se que existe também um nível metafórico no conceito de viagem em relação à etnografia, enquanto, como apontado por Lévi-Strauss, os fenômenos culturais humanos devem ser tratados como signos que podem ser considerados extensões da capacidade humana de pensar em termos de metáforas

(relacionadas ao que Saussure define como paradigmas), onde existe uma substituição do significante, e que por isso realizam uma reconhecida semelhança. A metáfora, neste sentido, se contrapõe a metonímia, que Lévi-Strauss relaciona ao “sintagma”.

A estrutura com a qual se dispõem os significados dentro de um enunciado é chamada de corrente sintática. O sintagma, nesse caso, é a unidade mínima dessa corrente e constitui um leque de sons que exercitam a mesma função lógica dentro do enunciado.

Assim, percebe-se que nos fenômenos culturais, analisados por meio de uma viagem, existem duas referências para o pesquisador. O contexto de seu ponto de partida e as manifestações culturais analisadas externas a ele; esses dois pontos não permitem uma substituição de significado em termos de contingência, relacionando uma parte ao todo dependendo da continuidade.

Banes (1990), propondo a etnografia como método de crítica em dança, aponta que para muitos etnógrafos, entre os quais Malinowsky, Radcliffe, Brown, viajar para escrever foi a chave para profissionalizar-se, sendo a experiência da viagem parte fundamental da própria autoridade na escrita, nesse método de pesquisa que era ainda limitado às disciplinas antropológicas.

Sally, (1996) quando propõe uma “escrita performativa”, enfatiza que se baseia em um presente escrevente, um presente fortalecido pelo “agora performativo” relacionando-o à deslocação, ao tempo, ao desaparecimento, a um “embodiment” visto como reelaboração corporal da experiência, que a mesma autora reconduz ao conceito da viagem.

Esses aspectos levam a considerar sobre a experiência da viagem e sua transposição para o âmbito da etnografia nas artes cênicas.

A viagem é o processo por meio do qual o corpo se desloca fisicamente, deixando o próprio “Habitus” para entrar em contato com outra cultura, tentando aprender e aproveitar experiências, usos, costumes, etc. Geralmente com um pressuposto, no seu imaginário, retorno na própria “casa de origem”. Viajando, o sujeito considera a própria inclusão, o próprio estar e o próprio fazer com parâmetros diferentes do cotidiano; o viajante se percebe geralmente numa situação de trânsito contínuo.

A experiência da viagem é considerada como enriquecedora e contribui para o desenvolvimento humano no sentido de ser lugar propício para construção de conhecimento e reflexões pessoais. Descartes (2006), no

discurso sobre o método, afirma que viajar é importante para conhecer costumes diferentes e, assim julgar os próprios de maneira crítica. Portanto, seja no processo educacional do indivíduo, na construção do senso crítico, na possibilidade de se confrontar com novos desafios, diferenças e olhares, ou na condição de conhecer e se conhecer, a viagem torna-se sem dúvida um processo reflexivo.

A viagem implica uma reflexão que bem se insere em todos os processos artísticos, e subentende, também, um deslocamento no qual existe o privilégio de ser ao mesmo tempo na posição do atuante e do observador; de estar no espaço do “entre”, no trânsito onde todas as coisas escorregam junto com o próprio significante. A própria experiência da viagem, a partir desse trânsito, se aproxima ao conceito de “espaço liminar” assim como definido por Genep (2002) quando, ao analisar os ritos de passagem, identifica a presença de uma transição chamada pelo autor de “margem” ou “límen”, considerada como uma zona de ambiguidade sociocultural na qual existem uma subversão e uma ressignificação de uma série de símbolos ligados à situação social de quem participa. Segundo o autor, liminar é um contexto de hibridação social e cultural, uma zona de divisa onde potencialmente

podem surgir novos modelos e formas de criatividade cultural.

No âmbito das Artes Cênicas, o artista e o espectador se inserem num contexto que se caracteriza por ser uma experiência extra-cotidiana, um espaço que, permeado pela experiência estética, é um espaço liminar entre a rotina do dia a dia e um lugar constituído a partir do imaginário e da criatividade. Nesse lugar de ressignificação existem, permanentemente, múltiplas interpretações.

Pode-se dizer que a etnografia, envolvendo em sua significação a experiência da viagem como deslocamento, trânsito e espaço liminar, bem se relaciona ao campo artístico enquanto esses elementos a aproximam à experiência estética.

Essa viagem não pode ser entendida como deslocamento, no sentido de ausência? Uma morte? Um ritual? E essa ausência não pode ser relacionada com a representação da morte no teatro e na dança e a relação entre morte, cena e ser humano?

Gilpin, no texto *Lifeness in movement*², ressalta que não é possível

² Vide: GILPIN, Heidi. *Lifeness in movement or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance*. New York: Routledge, 1996. p. 106-128.

recriar um evento ou um espetáculo. O autor apresenta uma discussão sobre o que se define como uma performance de movimento, mostrando que esta é caracterizada exatamente pelo fato de desaparecer. No seu texto, Gilpin tenta se aproximar da morte do movimento, relacionando-a ao deslocamento entre presente e ausente. De acordo com Phelan (2004), muitas performances nos últimos anos revisam em particular modo o espaço da morte humana e do ritual em relação à cena. Esse ser ausente (estar em trânsito, na viagem, no espaço do meio) e o deslocamento, bem se adaptam ao discurso artístico, e, portanto, na contemporaneidade, são amplamente exploradas como pontos de partidas para a realização de processos criativos.

Neste ponto, vale destacar que, de acordo com Schechner (2003, p.30), “[a]s artes retiram seus conteúdos de todas as coisas e todos os lugares. Ritual e brincadeira estão presentes não só como gêneros de performance, mas em todas as outras situações como qualidades, inflexões ou ambiências”.

É notável o número de performances e espetáculos que encenam rituais, e são explicativos nesse sentido, os trabalhos de Geertz (1978), Turner (1982a, b) e Schechner (1985) nos quais os autores observam que o ritual na

performance está à procura de um lugar onde a presença é condicionada pelo contexto e não pelo atuante; onde existe um estado de consciência que se possa definir como menos contaminado ou representativo, mais autêntico e grupal; onde pode existir uma troca entre os participantes que vai além do relacionamento consciente e racional. Consolida-se, assim, essa relação, associando o “poder” do ritual ao “poder” da performance e a transposição deste “poder” para a cena.

De acordo com Schechner (2003, p.31), separar a arte do ritual é complexo pelo fato de que “[...] os objetos ritualísticos de uma cultura numa determinada época são obras de arte para outra cultura, em outro tempo”. Decidir o que é arte depende de circunstâncias históricas, usos e convenções locais; a diferença baseia-se na função, no espaço e no comportamento esperado de atuantes e espectadores. Como ainda indicado por Schechner (2002, p.45): “[n]a religião, os rituais dão forma ao sagrado, comunicando uma doutrina e moldando pessoas numa comunidade. Os rituais religiosos são claramente marcados, nós sabemos quando estamos realizando uma performance deles”.

O próprio teatro e a dança surgiram em contextos ritualístico-

religiosos e Foucault (2003), também integrante da corrente estruturalista que mudou de visão e aderiu a uma postura pós-estruturalista, sublinha como o ritual é um sistema de restrição do discurso que detém seu particular lugar de poder. Ele define o ritual como um lugar onde a palavra é consequência da mensagem produzida para certa ação e um sistema de restrição do discurso, determinando para os sujeitos propriedades singulares e papéis preestabelecidos, fazendo de modo que sua mensagem seja inserida, no ritual, num lugar onde a palavra tem seu próprio peso e possibilidade de atuação.

Assim, percebe-se que a relação entre a etnografia e a viagem, num nível metafórico, além de interligada com o deslocamento e a ausência, encontra, na cena, ligações com o conceito de ritual que carregam a própria etnografia de performatividade ao ressaltar também possibilidades discursivas.

As linguagens artísticas não excluem a intervenção dos significantes individuais os quais continuam sendo as imagens imitativas interiores. Com a característica, portanto, de ser produzida por um corpo vivo, único, mutável, dinâmico, viajante e predisposto (pela deslocação) a dar importância ao que pode acontecer por acaso. Foucault (2003, p.59) afirma que: “É preciso aceitar introduzir a causalidade como categoria

na produção dos acontecimentos. Aí também se faz sentir uma ausência de uma teoria que permita pesar as relações do acaso e do pensamento”.

No conjunto dos pontos tratados, ressalta a fundamentação clara da subjetividade da escrita etnográfica como processo de desenvolvimento da pesquisa. Como reportado por Alford (1998), Weber, ainda em 1904, questionou a existência de uma “verdade objetivamente válida”. Na contemporaneidade a corrente pós-modernista e a corrente pós-estruturalista propõem um pensamento filosófico sobre certa instabilidade: onde não existe uma verdade que possa se definir objetiva, com uma única interpretação do significado de um determinado fenômeno e uma estaticidade histórica. Tudo é em desenvolvimento e relacionado aos paradigmas histórico, multidimensional e interpretativo.

Enfim, com a metáfora da viagem, surgida a partir de reflexões interligadas com elementos de significação que carregam de performatividade a palavra etnografia, pretende-se propor um método de pesquisa que se caracterize pela subjetividade do pesquisador seja na percepção, que na ação; um método que considere a possibilidade de acontecimentos “por acaso”, um método,

que bem se adapta ao âmbito das Artes Cênicas e que pode ser definido de “performativo” no sentido de relacionar o “pensar com o corpo em movimento” como possibilidade crítico-teórica.

Performatividade da aprendizagem e da pesquisa de campo

A palavra etnografia remete também ao conceito de pesquisa de campo, que encontra nesse âmbito um lugar carregado de performatividade pelo fato de que, quando um pesquisador se propõe a desenvolver uma pesquisa de campo, busca a vivência que a experiência envolve. Trata-se de um fazer prático por meio do qual o pesquisador interage totalmente com o próprio objeto de estudo.

No âmbito das Artes Cênicas se considera de fundamental importância uma aproximação à pesquisa de maneira empírica e participativa, a qual faz de modo que a técnica da observação participante, advinda através do contato direto do pesquisador com o fenômeno observado, permita obter informações sobre a realidade dos atores sociais em seu próprio contexto. Assim, a experiência do fazer artístico para o pesquisador-

artista, ou a experiência da apreciação estética para o pesquisador-público torna-se uma vivência-incorporação (embodiment), que pode ser relacionada com um trânsito entre o corpo e a mente o qual, de acordo com Phelan (2004), vem carregado de forte carga sensitiva, política e psíquica inconsciente.

A pesquisa de campo é, portanto, uma ação que permite ao pesquisador relatar a experiência escrevendo com o corpo, o qual é entendido como um todo orgânico que não apresenta uma dicotomia entre reflexão e ação. Segundo essa concepção, a pesquisa de campo colabora para a criação de uma linguagem que pode ser elaborada a partir de vivências e permite, de acordo com Banes, (1990) que a etnografia resulte não como um tradutor entre duas linguagens diferentes e destacadas, que no caso da antropologia seriam a do pesquisador e a da cultura estudada, e que no caso das Artes Cênicas seria o pesquisador e a obra artística em questão, mas um tradutor entre uma experiência e uma linguagem. Banes (1990) argumenta que para o etnógrafo a experiência ou o evento cotidiano, espetáculo, etc. é o próprio trabalho de campo.

A pesquisa de campo, nesse caso, torna-se um lugar de aprendizagem. A aprendizagem é definida como o conjunto

de mecanismos que o organismo movimenta para se adaptar ao meio ambiente. Piaget (1969) afirma que a aprendizagem se processa através de dois movimentos integrados, mas de sentido contrário: a assimilação e a acomodação. Para assimilação o organismo explora o ambiente, toma parte dele, transformando-o e incorporando-o a si. Pela acomodação, o organismo transforma sua própria estrutura a adequar-se à natureza dos objetos que serão apreendidos.

Em função dessa argumentação, observa-se que o pesquisador pode se tornar parte da justificativa ou do objeto da sua mesma pesquisa. A pesquisa de campo pode ser entendida com um lugar onde se produz conhecimento e, ao mesmo tempo, é uma experiência educacional para o próprio pesquisador. Interessante nesse sentido é observar as colocações de Freire (1979) ao marcar a existência de dois tipos de educação: uma chamada educação “bancária” e outra que, baseada em postulados interligados entre si, é denominada “educação problematizadora”.

O primeiro postulado define que uma pessoa só conhece bem algo quando o transforma, transformando-se a si mesma no processo. Esse tipo de aprendizagem tem semelhança com a aprendizagem da viagem, com a pesquisa

de campo de um etnógrafo, assim como com a relação artista-público e público-artista.

O segundo postulado indica que a solução de problemas implica a participação ativa e o diálogo entre alunos e professores; assim, a aprendizagem é concebida como a resposta natural do aluno em frente a uma situação-problema. Destaca-se aqui a relação com o contexto da experiência-incorporação “embodiment”.

O terceiro e último postulado afirma que a aprendizagem torna-se um processo através o qual o educando passa de uma visão “sincrética” ou geral do problema a uma visão “analítica”, para chegar ao que pode se chamar de “síntese” provisória, e que se constitui como compreensão. Daqui nascem “hipóteses de solução” que requerem a opção das soluções. A síntese tem continuidade na prática, isto é, na ação transformadora da realidade. O etnógrafo, ou no caso específico desse trabalho, o pesquisador em Artes Cênicas, encontra-se na condição de pesquisador-agente.

Através da etnografia, que implica procedimentos ligados com a pesquisa de campo, se propõe um método carregado de performatividade no sentido de ser um meio que permite uma vivência e a incorporação por parte do pesquisador

(embodiment), articulada com uma ação pedagógica e a produção de conhecimento na qual o pesquisador se mostra como agente e interage com o próprio objeto de estudo; um fazer que, junto com a própria pesquisa, destaca também as possibilidades discursivas determinadas a partir de um olhar Foucaultiano e ligadas ao âmbito da educação e que envolve, portanto, intervenções políticas.

Performatividade pelo discurso sobre outras culturas.

Outra relação imediata que se encontra entre a etnografia e o campo específico da antropologia é que, quando se mostra interesse em conhecer outras culturas, se está, de certo modo, admitindo a existência do “outro”.

Utiliza-se aqui o termo “outro” relacionado à visão de Barthes (1982) quando, ao falar do pequeno burguês segundo o ponto de vista de Marx, frisa que o pequeno burguês não é capaz de imaginar o “outro”. Se o outro se apresenta na sua frente, o pequeno burguês tapa os olhos, ignora-o e nega-o ou o transforma em si mesmo. Assim, no universo pequeno burguês, todos os acontecimentos e confrontos se tornam

reverberação, reduzindo o outro a si mesmo.

O olhar etnográfico, ao admitir o outro, permite, portanto, a existência das diferenças, e, considerando ao mesmo tempo uma subjetividade própria, pode destacar uma abertura e uma valorização da diversidade.

Quando se trata de outras culturas envolve-se diretamente a existência de outras linguagens; a existência da interação de diferentes linguagens concomitantes mostra o caráter sincrônico pelo qual se caracterizam tanto os estudos etnográficos, quanto as pesquisas em artes.

A pesquisa em Artes Cênicas, ao enfatizar uma determinada variável em relação às outras, não pode deixar de reconhecer suas ligações com os demais elementos que compõem a obra, nem os diferentes fatores que podem influenciar a subjetividade do artista e do público. Evidencia-se, assim, a complexidade de um espetáculo que, apesar de ser encenado ou analisado em contextos específicos como teatros, praças ou outros espaços estéticos, mantém sempre relações com o contexto social contemporâneo à sua apresentação.

Relacionando a palavra “sincrônico” à idéia de

transdisciplinaridade, observa-se que Foucault (2003, p.31) marca que uma disciplina não é a soma do que pode ser dito sobre alguma coisa, e sim um princípio de controle da produção do discurso, ao fixar limites.

Destarte, pode-se considerar que o caráter sincrônico de elementos presentes e o caráter complexo de subjetividades envolvidas tanto na abordagem etnográfica, quanto na pesquisa em Artes Cênicas, destaca a necessidade de um “olhar poliocular”.

Esse aspecto mostra outro ponto que se carrega de performatividade a partir de possibilidades discursivas presentes na abordagem etnográfica em Artes Cênicas, pelo fato de que se demonstra evidente a presença de posturas políticas, as quais se estruturam num olhar transdisciplinar e que criam um contexto de cooperação entre áreas de conhecimento. Cooperação em claro contraste com o sistema competitivo que caracteriza a contemporaneidade. É uma transdisciplinaridade que por sua própria característica pode ser entendida como uma proposta de pesquisa contra o conflito entre posições filosóficas em competição.

Admitir a existência do “outro” faz refletir também sobre o aspecto político-discursivo que carrega a etnografia de performatividade e isso se relaciona com a postura política do próprio pesquisador.

Em: “The Politics of Ethnography”, Hammersley (1995) aponta que as pesquisas estão envolvidas entre os problemas factuais dos fenômenos e o ponto de vista político-ideológico dos comitentes ou dos pesquisadores. Butler (1995), quando trata da performance de gênero e de como as injúrias interpelativas podem ter um caráter constitutivo da própria fala, faz referência a Foucault (2003) quando destaca que a política e a sexualidade são lugares fundamentais de controle do discurso.

A partir dessas considerações, é primeiramente importante assinalar que no âmbito das Artes Cênicas, os temas mais recorrentes se situam nesses pontos nevrálgicos da ordem do discurso, proporcionando obras que trazem questionamentos para o público de ordem política, educacional, social, ritualística, e, frequentemente, ligadas com expressões de grupos minoritários. Observa-se também que, intencionalmente ou não, existe sempre uma postura política do pesquisador em artes e essa postura ressalta, entre outros aspectos, na maneira com a qual ele estrutura a própria metodologia de pesquisa.

A etnografia, ao admitir a existência do “outro” e, portanto, o reconhecimento de diferentes grupos sociais e culturais, pode dar espaço a uma visão crítica sobre a sociedade. Ao analisar a etnografia e suas

peculiaridades performativas, detecta-se que existe uma correlação entre a ordem do discurso apresentada por Foucault e a justificativa de uma proposta política como suporte a um método de pesquisa; entende-se que estas propostas, a partir de temas recorrentemente problematizados através atos criativos, bem se inserem no contexto das artes cênicas.

Pode-se finalizar afirmando que a etnografia, ao ser um método de pesquisa que envolve uma pesquisa de campo que implica uma experiência e uma vivência (embodiment) e pelo fato de pressupor a existência do “outro”, se torna fortemente carregada de performatividade por questões políticas e discursivas; sua utilização permite denotar uma pesquisa como um estudo sincrônico, caracterizado pela transdisciplinaridade, que reconhece a diversidade e permite que exista uma ação política do mesmo pesquisador. Todos esses elementos são fundamentos que constituem qualquer obra de arte e, portanto, são recursos valiosos para proporcionar pesquisas em Artes Cênicas.

Conclusão

Ao interpretar elementos de significação da etnografia e ao analisar

seu caráter de performatividade, foram destacadas diretivas gerais que consideram a etnografia num âmbito mais amplo do que um instrumento de coleta ou de análise de dados, podendo ser ela considerada um grande método de pesquisa, que se constitui como um recurso teórico, útil no âmbito das Artes Cênicas.

A etnografia pode ser considerada um grande método, se mostrado performativa no sentido de se fundamentar numa reflexão, numa deslocação, num trânsito que permite considerar o “corpo em movimento” como instrumento teórico metodológico.

É performativa no sentido de ser ininterruptamente transformada e transformadora, num processo implícito que envolve a subjetividade do próprio pesquisador também no ato da pesquisa de campo. Assim, o pesquisador pode estar na posição de ser agente no sentido de interagir, envolver e ser envolvido nessa experiência, sendo que esta peculiaridade bem dialoga com o contexto das Artes Cênicas onde o pesquisador, como artista ou como público, é, necessariamente, inserido na experiência estética.

Etnografia é performativa e se torna um grande método de pesquisa na

construção de seu próprio discurso, fortalecido pelo sentido ético, político, educacional e crítico do termo. A palavra etnografia pode implicar uma série de valores: a existência e presença do outro, admissão de uma subjetividade, a valorização da diversidade, o caráter cooperativo (não competitivo) e, ao demonstrar um caráter sincrônico, destaca sua transdisciplinaridade pela necessidade de dialogar com linguagens e diferentes áreas de conhecimento.

Etnografia significa, portanto, propor uma visão inovadora de cooperação, que, no âmbito das Artes Cênicas inclui a experiência estética, como experiência pessoal, enriquecedora, e que, na sua efemeridade, se constitui parte importante da realidade.

Foucault (2003) discutindo sobre a importância do autor, ao frisar a importância do princípio de agrupamento do discurso como unidade e origem das suas significações e como base da sua coerência, chama a atenção para fato de que, na ordem do discurso literário, a função do autor se reforçou no tempo implicando-o com a sua própria história na escrita. Assim o autor é aquele que dá à linguagem suas unidades, seus nós de coerência e sua inserção no que é considerado real.

É nesse olhar que o pesquisador-autor em Artes Cênicas se legitima como

ser criador que, ao analisar processos criativos e de encenação, interpreta o espetáculo num diálogo entre ordem e desordem que se cria a partir dos múltiplos olhares do artista e do espectador, e através dos quais a realidade se torna ficção e a ficção se torna parte da realidade.

Assim, o pesquisador em Arte Cênicas ao mesmo tempo em que, por meio de seu trabalho, está produzindo conhecimento, está vivendo e pesquisando junto “com” a pesquisa e não “sobre” a pesquisa. Por fim, no âmbito das Artes Cênicas, a etnografia, como grande método de pesquisa, pode ser considerada uma ferramenta teórica que propõe a construção de “saberes”, em contraposição ao conhecimento entendido com linear e acumulável.

Artigo recebido em 27/04/2012

Aprovado em 20/10/2012

Referências Bibliográficas

ALFORD, Robert. *The craft of Inquiry. Theories, Methods, Evidence*. New York: Oxford University Press, 1998.

AUSTIN, John. L. *How to do things with word*. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1989.

BANES Sally. On your fingertips: Writing Dance Criticism. In: BANES, Sally (Org.). *Writing dancing in the age of Postmodernism Art*. [S.l.]: Wesleyan

- University Press, 1994. p. 24 – 43.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1982.
- BUTLER, Judith. *Bodies that trouble: on the discursive limits of sex*. New York: Routledge, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1996.
- CLIFFORD, James. *On ethnography Allegory*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Escala Educacional, 2006.
- DIAMOND, Elin. *Performance and Cultural Politics*. London: Routledge, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2003.
- FREIRE, Paulo. *Conscientização; teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Tradução: Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Tradução: Mariano Ferreira e Roberto DaMatta. Petrópolis: Vozes, 1978.
- GILPIN, Heidi. Lifeness in movement. or how do the dead move?: tracing displacement and disappearance for movement performance. In: FOSTER, Susan Leigh (Ed.). **Corporealities: dancing knowledge, culture and power**. London: Routledge, 1996. pp. 106-128.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da performance*. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- HAMMERSLEY, Martyn; Atkinson Paul. *Ethnography Principle in Practice*. New York: Routledge, 1996
- MAANEN, John, Van. An End to Innocence- the ethnography of ethnography. In: *Representation in ethnography*. Thousand Oaks, London: Sage Publication, 1995.
- MOREIRA Reis, Demian. A composição performativa e as fontes orgânicas da criatividade cênica do atuante. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2., 2001, Salvador, *Anais*. Salvador, Memória Abrace 5, out. 2001, v. 1, p. 381-386.
- PHELAN, Peggy. *On seeing the invisible: Marina Abramovic's the house with the ocean View*. Art and Performance. New York: Routedledge, 2004.
- PIAGET, Jean. *Seis estudos de psicologia*. Rio de Janeiro. Editora Forense, 1969.
- SALLY, Ann Ness. *Dancing in the field: Notes from memory*. New York: Routledge, 1996 .
- SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985.
- _____. O que é performance. *O percevejo*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.
- _____. *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge, 2002.

STUART, Sim; Borin Van Loon.
Introducing Critical Theory. Cambridge:
Totem Book, 2002.

TURNER, Victor. *Celebration: studies in
festivity and ritual*. Washington:
Smithsonian Institution, 1982a.

_____. *From ritual to theatre: the human
seriousness of play*. New York: Performing
Arts Journal Publications, 1982b.