



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO E DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ELEONORA CAMPOS DA MOTTA SANTOS

PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO ACADÊMICO EM ARTES
CÊNICAS NO BRASIL:
UM EXAME DE TESES DISPONÍVEIS ENTRE 2007-2009

Salvador

2013

ELEONORA CAMPOS DA MOTTA SANTOS

**PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO ACADÊMICO EM ARTES
CÊNICAS NO BRASIL:
UM EXAME DE TESES DISPONÍVEIS ENTRE 2007-2009**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Projetos Educacionais em Artes Cênicas

Orientadora: Profa. Denise Maria Barreto Coutinho

Salvador

2013

Escola de Teatro - UFBA

Santos, Eleonora Campos da Motta.

Produção de conhecimento acadêmico em artes cênicas no Brasil: um exame de teses disponíveis entre 2007-2009 / Eleonora Campos da Motta Santos. - 2013.

251 f. il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Denise Maria Barreto Coutinho

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.

1. Artes cênicas - Teses. 2. Artes cênicas - Conhecimento - Brasil. 3. Bourdieu, Pierre. 4. Universidade - Estudo. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792

ELEONORA CAMPOS DA MOTTA SANTOS

**PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO ACADÊMICO EM ARTES
CÊNICAS NO BRASIL:
UM EXAME DE TESES DISPONÍVEIS ENTRE 2007-2009**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 5 de abril de 2013.

Banca Examinadora:



DENISE MARIA BARRETO COUTINHO (Orientadora)



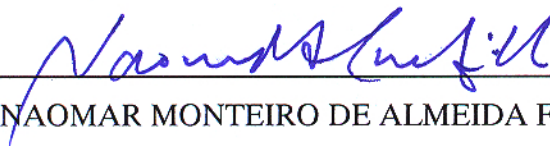
ANGELA RAFFIN POHLMANN (UFPEL)



MARCIA MARIA STRAZZACAPPA HERNANDEZ (UNICAMP)



ELOISA LEITE DOMENICI (PPGAC/UFBA)



NAOMAR MONTEIRO DE ALMEIDA FILHO (ISC/UFBA)

Ao Deco, a Beatriz e ao Felipe, meus amores;

A minha família, minhas referências;

A todos que, de alguma forma, se emocionam ao refletir sobre produção de conhecimento.

AGRADECIMENTOS

A trajetória do meu doutorado foi acompanhada por diversas mudanças. Trocas, chegadas e saídas que sacudiram minhas emoções e minha vida, mas que, ao mesmo tempo, tornaram mais e mais evidente as noções de companhia, compartilhamento, solidariedade e convivência: *companhia* constante de muitas pessoas (de longe e de perto), o *compartilhamento* de novas perspectivas, a *solidariedade* no dia-a-dia do trabalho, entre os amigos e em família, e a *convivência* com novos espaços, inclusive o virtual (que permitiu diminuir as distâncias provocadas pelas mudanças), compõem as muitas “mãos” que ajudaram a elaboração desta tese, às quais não posso deixar de agradecer:

À FAPESB – Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia, pela concessão da bolsa de estudos pelo período de um ano e meio;

À minha orientadora Denise Coutinho, pela leveza, sinceridade e constante presença durante esta orientação, o que tornou inexistente nossa distância geográfica. Obrigada pelas reflexões, questões, acolhimentos e pelo exemplo de solidariedade e ética que fortalecem nossa prazerosa amizade;

Aos professores membros da banca examinadora da defesa, que, de maneira generosa e construtiva, desde o exame de qualificação acompanharam a trajetória desta tese, obrigada por aceitarem fazer parte desta produção. Professora Eloísa Domenici (PPGAC/UFBA) sou grata por seu constante incentivo desde a graduação; Professor Naomar de Almeida Filho (PPGISC/UFBA) obrigada por compor o importante olhar externo ao campo das Artes; Professora Márcia Strazzacappa Hernández (Faculdade de Educação/UNICAMP) agradeço, também, as breves trocas feitas na ABRACE/2012; e Professora Angela Raffin Pohlmann (PPGAV/UFPel) obrigada, da mesma forma, pela companhia acadêmica em Pelotas;

Ao PPGAC/UFBA, nas figuras de seus coordenadores Antonia Pereira e Luiz Cláudio Cajaíba, daqueles que foram meus professores e do seus funcionários, agradeço pela disponibilidade e compreensão, sobretudo com as ausências nos

períodos de nascimento do meu filho e de mudança da Bahia para o Rio Grande do Sul;

Ao Centro de Educação à Distância - CEAD/UFPel, sua direção e funcionário, pela disponibilização de espaço, tecnologia e pessoal para a realização, em março de 2012, do exame de qualificação à distância;

Ao professor Armino Bião, pelas importantes informações sobre a pós-graduação em Artes Cênicas no Brasil e pelo incentivo à publicação. É um privilégio tê-lo como mestre;

Aos professores Milton Sogabe (Coordenador Adjunto da área Artes/Música da CAPES), Maurício Farina (Coordenador do PPG em Artes Visuais UNICAMP), Paulo Merísio (Coordenador PPGAC/UNIRIO), Anna Gouvea (PPG Artes/UNICAMP), Flávio Desgranges (Coordenador do PPGAC/USP) e professor Luiz Guilherme Goldberg (Curso de Música Bacharelado/UFPel), pela receptividade e disposição em colaborar com importantes dados complementares deste estudo;

Às professoras Hebe Alves e Denise Coutinho, juntamente com seus alunos bolsistas de iniciação científica/UFBA, pela colaboração na organização de parte dos dados desta tese;

Aos colegas do curso de doutorado, pelas conversas, críticas, perguntas, textos, links, vídeos, referências, encontro, reencontros e risadas;

Aos integrantes do grupo de pesquisa CONES, especialmente professoras Denise Coutinho e Hebe Alves e colegas Fábio Nieto, Helenira Fonseca, Camila Fonteles, Rogério Barros, Rita Aquino, Adalene Sales, André Mattos e Sidarta Rodrigues, pela companhia traduzida em leituras, encontros no Skipe, troca de referências, correções, ajudas na coleta de dados e pelos muitos momentos de descontração;

A Diego Almeida, pelas generosas e importantes interlocuções, tributárias de sua sensibilidade artística e intelectual;

A Ugo Almeida pela elaboração e revisão do *Abstract*;

À Biblioteca da UFPel, pelo tranquilo e estruturado espaço de estudo, e a seus funcionários, pela afetividade e atenção a mim dispensadas;

Aos meus alunos dos cursos de Dança e Teatro da UFPel, pelo apoio, interesse e escuta;

A Daiane Molina, Franciele Costa, Lídia Roseihen e Hércio Barbosa Júnior, meus alunos voluntariamente associados à pesquisa, obrigada pelo interesse, disponibilidade, envolvimento e pelo excelente trabalho que desenvolveram na organização das informações sobre os autores e descritores das teses;

Aos colegas-professores e funcionários do Centro de Artes da UFPel, pelo ambiente acolhedor e palavras de incentivo;

Aos colegas, professores Paulo Gaiger, Maria Amélia Netto, Samir Schneid, Cláudio Carle e Marina de Oliveira, companheiros de coordenação de projetos de extensão, e aos monitores, agradeço pelo estímulo e compreensão por minhas necessárias ausências;

Às colegas, professoras Alexandra Dias, Maria Falkembach e Taís Ferreira, pela ajuda com algumas referências;

Aos colegas, professores Thiago Amorim de Jesus e Gustavo Duarte, companheiros de empreitada, e às professoras Daniela Castro, Viviane Saballa e Mônica Borba, pela intensa e constante companhia. Muito obrigada!

A Edmary Urpia e Elisabeth Coutinho pelo exercício de estabilidade;

A minha tia Silvinha, também colega de UFPel, por compartilhar comigo a regência de disciplinas do Curso de Dança, durante este esse período de acúmulos de tarefas docentes com o doutorado, e pela ajuda na confecção das figuras e tabelas que compõem este trabalho;

Ao meu primo Victor, que também muito ajudou na confecção das figuras apresentadas na tese;

A Peko, Dilma e Gabi, meus braços, pernas, cabeça e tudo mais no cuidado paralelo com a casa e com a Bia e o Felipe, obrigada pela dedicação, carinho e paciência;

Aos amigos da rota Pelotas-Salvador que acompanharam o processo de construção desta tese e não mediram esforços para tornar os intervalos de estudo (presenciais e virtuais) momentos revigorantes;

Aos amigos Maria Tereza Passos e Eraldo Moura Costa, por “darem-me casa” em Salvador, sempre que necessário;

A Dicléa e Daniela Souza, pelos intervalos dançantes;

A minha família, por estar sempre ao meu lado, compreender minhas ausências e, ao mesmo tempo, vibrar com minhas conquistas e realizações, em especial a minha mãe Zulce, meus sogros Carmen e Getúlio, meu irmão Ike e cunhados Fabi, Cris e Flavinho, pela infundável disponibilidade de estarem com meus filhos e pelas muitas outras formas de ajuda e incentivo. Ainda agradeço as minhas cunhadas e à “irmã” Angela, pela ajuda com as tabelas e formatações finais da tese;

Ao meu avô Sideral Campos, por continuar ensinando-me sobre a vida, no alto dos seus 93 anos. Obrigada também à Loiva, Dani e Didi que, junto com ele, me acolheram carinhosamente para momentos de estudo, regados a deliciosos almoços, chazinhos, bolos, biscoitinhos e conversas;

À tia Beth Milach (*in memoriam*), por fazer-me acreditar na possibilidade de realização pessoal e profissional pela Arte;

Ao Deco, meu *partner*, pela diária paciência e compreensão, e pelo amor vibrante e companheiro, traduzidos nos infinitos gestos de carinho (e inúmeras comidinhas deliciosas);

A Beatriz e ao Felipe, por encherem de alegria todos os dias da minha vida. Bia, obrigada também por ter me ajudado na organização de alguns dados da tese; e

A minha fé, que me completa.

É certo, no entanto, que, contra todas as espécies de *escapismo* que levam a achar na arte uma nova forma de ilusão dos mundos imaginários, a ciência deve apreender a obra de arte na sua dupla necessidade: necessidade interna desse objeto maravilhoso que parece subtrair-se à contingência e ao acidente, em suma, tornar-se necessário ele próprio e necessitar ao mesmo tempo do seu referente; necessidade externa do encontro entre uma trajetória e um campo, entre uma pulsão expressiva e um espaço dos possíveis expressivos, que faz com que a obra, ao realizar as duas histórias de que ela é produto, as supere. (BOURDIEU, 2006, p.70)

SANTOS, Eleonora Campos da Motta. **Produção de conhecimento acadêmico em Artes Cênicas no Brasil**: um exame de teses disponíveis entre 2007-2009. 251f. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

RESUMO

Esta tese teve como objetivo explorar, descrever e analisar as orientações teóricas, metodológicas e temáticas presentes em teses brasileiras em Artes Cênicas, disponíveis on-line no triênio 2007-2009. Partimos de duas perguntas: Como estão organizadas, em termos de quadros teóricos e escolhas metodológicas, as teses no período? Que temas estão sendo abordados, nesses trabalhos, sob os descritores Artes Cênicas e correlatos? Estudo de Caso foi a estratégia metodológica, tomando como marco conceitual a teoria do Campo Social de Pierre Bourdieu, dividida em duas etapas. A etapa exploratória constou do panorama da área Artes/Música e da produção acadêmica em Artes Cênicas no triênio. Em seguida, a etapa descritiva, explanatória e analítica do objeto: um recorte da produção acadêmica em artes Cênicas no país. Considerando que quatro Programas de Pós-Graduação ofereceram curso de Doutorado no triênio, mas apenas três disponibilizam as teses on-line, destacam-se os seguintes resultados: 101 defesas de tese realizadas no triênio, com 45 teses disponíveis on-line em versão completa; predominância de pesquisas com foco em análise de propostas metodológicas relativas ao fazer artístico e estudos sobre aspectos históricos e conceituais das Artes Cênicas; grande variedade e uso não uniforme de descritores nas teses, o que dificulta tanto o acesso à produção quanto a constituição do próprio campo; baixa ocorrência de descrição e reflexão epistemológica sobre método; predominância de Estudos de Caso e Relatos de Experiência; predominância de autores do Teatro utilizados como referência; organização formal que tende a reproduzir o protocolo da pesquisa artística, descrevendo processos de aproximação ao objeto, sem apresentar claramente tema, objeto, objetivos, método e resultados. A investigação apontou que o campo acadêmico das Artes Cênicas faz conviver, em seu espaço e entre seus agentes, *habitus* de campos historicamente distintos, o artístico e o acadêmico, operando a dupla historicização entre universo artístico e universo acadêmico tradicional.

Palavras-chave: Produção de conhecimento em Artes; Teses em Artes Cênicas; Pierre Bourdieu; Estudos sobre a Universidade.

SANTOS, Eleonora Campos da Motta. **Production of academic knowledge in Performing Arts in Brazil: an examination of theses available between 2007-2009.** F 251. 2013. Thesis (Ph.D.) – Escola de Teatro e de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

ABSTRACT

This thesis aimed to explore, describe and analyze the theoretical orientations, methodological and thematic present in Brazilian theses in Performing Arts, available online in the triennium 2007-2009. We start with two questions: How are the theses in the period organized in terms of theoretical and methodological choices? What topics are being addressed, in these papers, under the descriptors of Performing Arts and its related topics? The method was the case study, using Bourdieu's Social Field theory as a conceptual basis. We developed an exploratory stage of the research in which we construct a panorama of the Arts/Music area and Performing Arts in academic production in those three years. This step was followed by a descriptive, explanatory and analytical context of production (authors, counselors, stalls, financing and lines of research); descriptors; objects, methodological strategies and theoretical. Whereas four programs offered Postgraduate Doctoral degree in three years, data collection underscored, among others, the following results: observation of 101 thesis defenses held in three years, with 45 theses available online in full version; predominance of studies focusing on analysis of methodological proposals relating to art making and research on historical and conceptual aspects of the Performing Arts; variety and heterogeneous use of descriptors in the theses, which hinders access to both production and the establishment of the field itself, low occurrence of description and reflection on epistemological method; predominance of the characteristics of Case Studies and Experience Reports on methodological organization of research; predominance of authors from the Performing Arts used as reference, and prevalence of formal organization that tends to reproduce the research protocol artistic approach procedures describing the subject of study, without presenting clear theme, objectives, method and results. The research pointed out that the academic field of Performing Arts live in your space and among its agents, *habitus* of historically distinct fields – both artistic and academic – operating the double historicization between artistic universe and traditional academic field.

Keywords: Knowledge production in Arts; Performing Arts Thesis; Pierre Bourdieu; University Studies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –Esquema conceitual/Estudo de Caso	73
Figura 2 - Organograma Estudo de Caso	74
Figura 3 - Distribuição geográfica dos PPGs Artes/Música (2007-2009)	80
Figura 4 - PPGs (2007-2009), área de Artes/Música, Região Sudeste	81
Figura 5 - PPGs (2007-2009), área Artes/Música, Região Sul	83
Figura 6 - PPGs (2007-2009), área Artes/Música, Região Nordeste	84
Figura 7 - PPGs (2007-2009), área Artes/Música, Região Centro-Oeste	85
Figura 8 - PPGs (2007-2009), área Artes/Música, Região Norte	86
Figura 9 - Distribuição geográfica produção acadêmica em Artes Cênicas (2007-2009)	93
Figura 10 - Distribuição geográfica das teses em Artes Cênicas (2007-2009)	95

LISTA DE QUADROS

Quadro I – Total de PPGs em Artes em 2007-2009	63
Quadro II – Teses em Artes Cênicas	67
Quadro III – Identificação dos PPGs e documentos	68
Quadro IV – Síntese de tema/objeto	69
Quadro V – Categorias de análise	71
Quadro VI – PPGs por áreas no triênio	78
Quadro VII – PPGs com produção em Artes Cênicas	88
Quadro VIII – Levantamento sobre periódicos na área Artes/Música	92
Quadro IX – Teses disponíveis on-line por ano (triênio) e por PPG.	98
Quadro X – Distribuição por gênero produção de teses on-line	98
Quadro XI - Linhas de Pesquisa PPGAC - USP (2007-2009)	111
Quadro XII – Linhas de Pesquisa PPG Artes – UNICAMP (2007-2009)	112
Quadro XIII – Linhas de Pesquisa PPGAC – UFBA (2007-2009)	113
Quadro XIV – Categorização temática das teses	120
Quadro XV – Categorização da organização metodológica das teses	123

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 DELIMITAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO	17
1.2 DIREÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA DA PESQUISA	23
1.3 ROTEIRO DA TESE	27
2 MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO	30
2.1 PIERRE BOURDIEU E A TEORIA DO CAMPO SOCIAL: BREVES CONSIDERAÇÕES	30
2.2 ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS EM PESQUISAS ACADÊMICAS	41
3 A CONSTRUÇÃO METODOLÓGICA	51
3.1 ETAPAS E ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS DA PESQUISA	61
3.2 CATEGORIZAÇÃO E ANÁLISE DOS ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DAS TESES	69
3.3 UM ESTUDO DE CASO	72
4 O CAMPO ACADÊMICO DAS ARTES NO BRASIL	76
4.1 PANORAMA DA ÁREA ARTES/MÚSICA NO TRIÊNIO 2007-2009	77
4.2 A PRODUÇÃO DE TESES EM ARTES CÊNICAS	90
5. TESES EM ARTES CÊNICAS	101
5.1 CONTEXTO DE PRODUÇÃO	102
5.2 PALAVRAS-CHAVE/DESCRITORES	114
5.3 OBJETOS E ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS	119
5.4 REFERENCIAIS TEÓRICOS	131
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
APÊNDICES	159

1 INTRODUÇÃO

Não basta ensinar ao homem uma especialidade. Porque se tornará assim uma máquina utilizável, mas não uma personalidade. É necessário que adquira um sentimento, um senso prático daquilo que vale a pena ser empreendido, daquilo que é belo, do que é moralmente correto. A não ser assim, ele se assemelhará, com seus conhecimentos profissionais, mais a um cão ensinado do que a uma criatura harmoniosamente desenvolvida. Deve aprender a compreender as motivações dos homens, suas quimeras e suas angústias para determinar com exatidão seu lugar exato em relação a seus próximos e à comunidade (EINSTEIN, 1981, p.16).

Após o Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, realizado entre 2007 e 2008, no qual analisamos diferentes racionalidades presentes em propostas de dança para pessoas com (d)eficiência em Salvador, ingressamos no Doutorado em Artes Cênicas, visando investigar mais diretamente a interface arte e educação, sobretudo no que tange à produção de conhecimento acadêmico em artes. De certo modo, o interesse em lidar com essa interface tem gênese anterior ao mestrado: desde o início da década de 1990, atuei como professora de balé clássico. No início dos anos 2000, entrei na Licenciatura em Dança na UFBA (2003-2007), curso no qual atuei também como monitora de balé. Sobre a trajetória de formação artística e acadêmica, importante também destacar a graduação em Ciências Jurídicas na Universidade Federal de Pelotas (1994-1998) que, em conjunto com as outras experiências citadas, constituem o pano de fundo de referências pessoais de onde parte esta pesquisa.

O interesse sobre a produção de conhecimento acadêmico em artes, portanto, foi intensificado pela experiência de produzir uma dissertação de mestrado que nos levou a buscar modos de organizar a produção do conhecimento sem abrir mão da

natureza singular e complexa do objeto artístico, mas, ao mesmo tempo, reconhecendo-o como conhecimento acadêmico. Nossa posição neste caso, e que não configura uma posição hegemônica na universidade, é que quando processos e produtos artísticos entram no ambiente universitário sob a forma de ensino/pesquisa não se “transformam”, necessariamente, em ciência. Acreditamos, em consonância com vários autores (SNOW, 1995; ALMEIDA-FILHO, 2007b; COUTINHO e SANTOS, 2010; VOGT, 2003; RIBEIRO, 2000), que o espaço universitário é composto de diferentes culturas: ciências, tecnologias, humanidades, artes. Os conhecimentos produzidos por tais culturas não precisam abdicar de seu estatuto para seguir os dispositivos e métodos aceitos e operados em ciências, somente pelo fato incontestável de que estas ocupam um lugar de destaque na produção do conhecimento no mundo ocidental desde a modernidade cartesiana. Desse modo, partilhamos a posição de que as culturas universitárias são diversas e podem, todas elas, produzir conhecimento rigoroso, sistematizado e relevante. Assim,

cultura, [...], nesse sentido restrito, e em todas as suas manifestações, filosóficas e científicas, artísticas e literárias, sendo um esforço de criação, de crítica e de aperfeiçoamento, como de difusão e de realização de ideais e de valores espirituais, constitui a função mais nobre e mais fecunda da sociedade, como a expressão mais alta e mais pura da civilização (AZEVEDO apud VOGT, 2003, s/p).

Parece-nos muito oportuno citar ainda um pequeno trecho de Einstein, no seu livro **Como vejo o mundo**, no qual o físico que revolucionou a ciência contemporânea no início do século 20, faz distinção clara entre dois domínios da atividade humana, sem por isso submeter um ao outro:

Em compensação, foram ideais que suscitaram meus esforços e me permitiram viver. Chamam-se o bem, a beleza, a verdade. Se não me identifico com outras sensibilidades semelhantes à minha e se não me obstino incansavelmente em perseguir este ideal eternamente inacessível na arte e na ciência, a vida perde todo o sentido para mim (EINSTEIN, 1981, p.8).

Einstein prossegue:

O mistério da vida me causa a mais forte emoção. É o sentimento que suscita a beleza e a verdade, cria a arte e a ciência. Se alguém

não conhece esta sensação ou não pode mais experimentar espanto ou surpresa, já é um morto-vivo e seus olhos se cegaram (ibid, p.9).

Sua posição no livro, colocando em suspensão a opinião dominante segundo a qual “tudo se podia esperar da explicação dos fatos científicos verdadeiros e da luta contra os preconceitos e a superstição” (ibid, p.14), é a de que as ciências não são suficientes para garantir uma vida social digna. Segundo ele, “graças à literatura e ao teatro” (ibid) podemos atingir a condição de seres de cultura.

Aqui a Ciência não pode nos libertar. Creio mesmo que o exagero da atitude ferozmente intelectual, severamente orientada para o concreto e o real, fruto de nossa educação, representa um perigo para os valores morais. Não penso nos riscos inerentes aos progressos da tecnologia humana, mas na proliferação de intercâmbios intelectuais mediocrementemente materialistas, como um gelo a paralisar as relações humanas (ibid).

De acordo com Vogt (2003, s/p), “embora haja distinções teóricas e metodológicas fundamentais entre arte e ciência, há entre elas algo poderosamente comum”. A finalidade de ambas: “da criação e a da geração de conhecimento, através da formulação de conceitos abstratos e ao mesmo tempo, por paradoxal que pareça, tangíveis e concretos” (ibid). Por tais motivos, conclui o autor:

[...] a expressão cultura científica nos soa mais adequada do que as várias outras tentativas de designação do amplo e cada vez mais difundido fenômeno da divulgação científica e da inserção no dia-a-dia de nossa sociedade dos temas da ciência e da tecnologia (ibid).

Nossa inserção na vida universitária, tanto pelo lado das ciências sociais aplicadas – o Direito – quanto pelo lado das artes – Licenciatura em Dança, bem como a nossa escolha de fazer parte de um grupo de pesquisa interdisciplinar¹, contribuíram significativamente para desenvolvermos um olhar crítico e compreensivo a respeito da “elucidação epistemológica” (ALTHUSSER, 1979) necessária sobre diferentes campos ou culturas universitárias.

¹ Grupo de pesquisa CONES, Modelagem da Complexidade em Artes, Humanidades e Saúde, cadastrado no CNPq desde 2006.

Antes de apresentar a delimitação do objeto de estudo desta tese, compreendemos necessário apontar e esclarecer a noção de protocolo² de pesquisa, um termo bastante utilizado ao longo do trabalho e que é relativo à concepção de produção de conhecimento e de prática de pesquisa na universidade.

Em função das múltiplas possibilidades de entendimento a respeito do que aqui chamamos de protocolo de pesquisa, vamos nos deter brevemente em sua explicitação neste texto introdutório. Há, sem dúvida, particularidades a depender do campo, mas há também um conjunto mais amplo de regras que, se não é uniforme, pelo menos encontra-se majoritariamente acordado nas produções acadêmicas. Fazem parte de tal protocolo vários elementos: explicitação do problema de pesquisa, tema e objeto; seu desdobramento em questão(ões) e, em alguns casos, também em hipóteses; diálogo com um marco teórico e com o estado da arte, justificativa, sujeito(s); objetivos, estratégia metodológica e descrição de procedimentos; análise e interpretação de resultados. Uma abordagem mais ampliada sobre estes elementos é feita durante a apresentação do marco teórico-metodológico no Capítulo Dois.

1.1 DELIMITAÇÃO DO OBJETO

A delimitação desta pesquisa, do anteprojeto até a configuração final da tese, não foi trajetória simples. Consideramos importante destacar que, sem as proposições, dúvidas, retomadas, ambiguidades, reticências e sem a presença do outro, que desestabiliza e recompõe a rede de ideias, o recorte de investigação hoje apresentado não seria este. Declaramos, de antemão, que esta é a justificativa pela qual escolhemos escrever o trabalho na primeira pessoa do plural, ou seja, para marcar o caráter coletivo da construção que aqui fizemos, não somente com relação à orientação do trabalho³. Esta tese partiu, portanto, de uma primeira e difusa

² Um protocolo é um acordo firmado (protocolo de interesses) e também um conjunto de regras e procedimentos a serem seguidos numa determinada configuração relacional.

³ Aqui, queremos enfatizar de fato o aspecto coletivo de toda empreitada que se queira investigativa na universidade. Não somente pelo caráter realmente coautorial e colaborativo de uma tese, que inclui o orientador/a, a banca de qualificação e de defesa, os integrantes do grupo de pesquisa (no qual

hipótese: as pesquisas acadêmicas em Artes Cênicas, em sua maioria, submetiam sua organização metodológica ao modelo cartesiano de investigação científica como forma de garantir a legitimação dos conhecimentos que produzem. Começava a ficar evidente que nosso desejo era encontrar pesquisas em artes cênicas que apresentassem rigor e sistematização em suas propostas sem necessariamente estarem submetidas ao modelo cartesiano; que pudessem, em suma, reconhecer e abarcar a complexidade do objeto artístico, sem reduzi-lo à mistificada objetividade científica ou a um ato de fé.

A leitura de **Danças Dramáticas do Brasil** (1982), importante obra de Mário de Andrade que apresenta uma etnografia realizada pelo autor fora da universidade, mostrou-nos a possibilidade de um rigoroso estudo que é uma impecável obra artística e, ao mesmo tempo, apresenta as características de uma rigorosa obra acadêmica, mesmo sem ter perseguido tal objetivo. O livro, em três volumes, opera não somente no campo da antropologia, mas permite o trânsito entre diversos campos, como psicologia, sociologia, economia, educação, religião e artes (PEREIRA; COUTINHO, 2009), contribuindo, assim, com a discussão sobre métodos de pesquisa no campo das artes. Ao perceber que a obra cumpre os protocolos historicamente esperados de um trabalho acadêmico, consolidamos a ideia de desenvolver um estudo sobre trabalhos acadêmicos no campo das Artes Cênicas.

Em seguida, fomos buscar estudos acadêmicos cujo objetivo fosse a discussão epistemológica e metodológica no próprio campo. Nessa primeira ida a campo, interessava-nos conhecer trabalhos, em qualquer campo do conhecimento, interessados em investigar epistemológica e/ou metodologicamente seu próprio campo. Para tal, realizamos busca, através do *Google Acadêmico*, em bases eletrônicas como SciELO, Lilacs, Bireme e Latindex, a partir dos seguintes descritores: *estudo + epistemologia + método*; *estudo epistemológico + scielo*; *estudo epistemológico + lilacs*; *estudo epistemológico + bireme*; e *estudo epistemológico + latindex*. Uma primeira constatação foi a existência de diversos trabalhos, mas nenhum em artes cênicas, levando-nos à constatação,

expusemos tantas vezes nossas questões e, ao fazê-lo, reorientávamos aspectos da ida ao campo e da escrita). Trata-se, também, nessa colaboração, do diálogo indireto e, algumas vezes, até mesmo acidental com autores que escolhemos e que nos capturaram com suas teorias, achados, indagações.

posteriormente confirmada no Webqualis, de que a maioria dos periódicos qualificados e importantes nas Artes Cênicas não estão indexados nessas bases.

Os resultados, portanto, não apontaram publicações no campo das Artes, mas deram acesso a trabalhos em outros campos com direcionamento bastante próximo ao aqui pretendido. Assim, pudemos constatar que em Ciências da Informação, Educação, Enfermagem, Música, Comunicação e Educação Física pesquisadores têm analisado, do ponto de vista epistemológico e metodológico, as produções das suas áreas de concentração, linhas de pesquisa e periódicos, possibilitando, através da exploração de artigos, dissertações e teses, descrever, analisar e, conseqüentemente, qualificar a produção interna.

Nas Ciências da Informação, encontramos três artigos sobre produção acadêmica, métodos interdisciplinares e dissertações no Brasil. Num deles (FRANCELIN, 2004), o principal objetivo foi analisar o estatuto científico da Ciência da Informação na pós-modernidade. O procedimento adotado partiu de um estudo epistemológico, traçando uma síntese do desenvolvimento do pensamento filosófico-científico ocidental até a pós-modernidade, seguido de um levantamento e análise de artigos selecionados em periódicos no Brasil, no período de 1972-2002. O segundo artigo (MENDONÇA, 2008) visou investigar a relação de disciplinas específicas com a Ciência da Informação. O método aplicado categorizou o *corpus* de 58 teses para verificar interação, integração e interseção do campo com disciplinas específicas, a exemplo da Física e da Biblioteconomia, para contribuir com a criação de um método de pesquisa interdisciplinar para a pós-graduação brasileira naquele âmbito. O terceiro artigo (GOMES, 2006) envolveu a caracterização da produção acadêmica do curso de Mestrado em Ciência da Informação da UFMG, enfocando tendências temáticas, tipos de pesquisa e abordagens metodológicas em 63 dissertações defendidas naquele PPG, no período de 1990 a 1999.

Quanto ao fato de não termos encontrado publicações sobre direcionamentos teóricos e metodológicos em Artes, consideramos pelo menos dois fatores. O primeiro, já indicado acima, foi a constatação de que os periódicos do campo das Artes não se encontram indexados nessas bases. O segundo fator é que de fato são raras as publicações dessa natureza no campo, o que de antemão aponta uma lacuna a ser preenchida. Apesar da busca virtual não ter apontado estudos na

direção mencionada, levantamentos exploratórios em teses e dissertações dos PPGs em Artes Cênicas e em Dança, ambos da UFBA, apontaram dois trabalhos com direções próximas da nossa proposta.

O primeiro é a dissertação de Rita Aquino (2008), defendida no PPG Dança e que apresenta um mapeamento da produção acadêmica sobre Dança no Brasil, entre 1987 e 2006. Trata-se de um estudo que traz não apenas dados quantitativos sobre a produção em dissertações e teses, mas indica reflexões acerca do processo político-epistemológico de constituição do campo acadêmico da Dança, tendo como referencial teórico a sociologia reflexiva de Pierre Bourdieu. Esta dissertação foi uma importante referência para o desenvolvimento da nossa pesquisa; porém diferencia-se da nossa proposta uma vez que analisou apenas os resumos e não as versões completas das produções disponíveis no sítio de teses e dissertações da CAPES. O segundo trabalho é a tese de Adailton Santos (2009), defendida no PPG em Artes Cênicas, uma análise reflexiva acerca do discurso da Etnocenologia⁴. Mais especificamente, a tese discute criticamente os marcos de orientação epistemológica e metodológica, através da constituição e do desenvolvimento do discurso dito científico da Etnocenologia. Referência igualmente importante para nossa tese, porque apresenta uma discussão histórico-filosófica sobre o conceito de Ciência.

Os trabalhos mencionados indicam que estudos e análises sobre trabalhos acadêmicos (tema, método e referenciais teóricos) são escassos em Artes Cênicas, mas podem fornecer relevantes pistas sobre a constituição do campo e atuar como referência para a organização de pesquisas com objetivos semelhantes.

Assim, reconhecendo que este era o foco, partimos para a reconfiguração do desenho de investigação. O pano de fundo do estudo, lembramos, era a nossa antiga indagação no grupo de pesquisa: Como pesquisas acadêmicas no campo das artes lidam com objetos de investigação, sem submetê-los às restrições da

⁴ Termo formulado por Jean-Marie Pradier, em 1995, para designar o estudo das práticas espetaculares de diferentes culturas sob uma perspectiva analítica não eurocêntrica e atenta ao aspecto global das manifestações expressivas em questão, incluindo suas dimensões físicas, espirituais, emocionais e cognitivas (GUINSBURG *et al*, 2009).

epistemologia cartesiana⁵, porém conservando o rigor e a sistematização exigidos às pesquisas acadêmicas?

Para delinear e viabilizar a investigação optamos por estudar teses. Em primeiro lugar, pelo maior grau de aprofundamento e amadurecimento de uma tese em relação a uma dissertação. De uma tese é esperada a apresentação de construção reflexiva autoral, com considerável grau de ineditismo e capacidade propositiva para responder questões mais amplas sobre lacunas em um determinado campo. Ademais, e não menos importante, o autor de uma tese conta com mais experiência de pesquisa, visto que já vivenciou a trajetória de um mestrado e a produção de, pelo menos, uma dissertação. Ao mesmo tempo, alcança a posição de doutor no campo, uma posição que o distingue pelo fato de permitir a sua vinculação a um PPG e a orientação de futuras dissertações e teses.

A escolha por trabalhos disponíveis on-line justificou-se por considerarmos que a maioria das bibliotecas de IES conta com banco de dados virtual e visitar presencialmente os PPGs dificultaria muito realizar um estudo desta natureza. Trabalhar com o *corpus* de teses disponível na *web* é delimitar um objeto de estudo acessível a uma gama bastante ampliada da comunidade acadêmica e artística que vai além daqueles que vivem e circulam nas dependências dos PPGs, locais desta investigação. Uma terceira justificativa reside no entendimento de que, disponíveis em versão on-line, estas teses constituem um *corpus* consistente e relevante para o tipo de pesquisa aqui proposto, pois foram depositadas como versões finalizadas, ou seja, cumpriram a tarefa de realizar os complementos, ajustes e revisões porventura sugeridos pela banca no ritual da defesa.

Definimos, também, um recorte temporal, concentrando a pesquisa no mais recente período de avaliação da produção acadêmica em Artes no Brasil realizada pela

⁵ A epistemologia cartesiana (DESCARTES, s/d) defende que toda pesquisa, para gerar conhecimento válido, precisa estar subordinada ao método dito científico, “o verdadeiro método para chegar ao conhecimento de todas as coisas” (ibid, p.12). O referido método parte da dúvida metódica; organizado a partir dos princípios da objetividade, neutralidade e especialização, e dos procedimentos de subdivisão, ordenação progressiva, linearidade de análise, enumeração e revisão exaustiva; e tem por objetivo descobrir e revelar a certeza sobre os fenômenos que estuda. Notemos que o título da obra de Descartes - *Discurso do método para bem conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências*, de 1637, “já indica com clareza os termos que, ali reunidos, devem permanecer solidários nas pesquisas científicas: método – razão – verdade – ciências” (COUTINHO e SANTOS, 2010, p.67).

Coordenação Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES): o triênio 2007-2009.

O primeiro questionamento desdobrou-se, então, em duas questões de pesquisa:

1. Como estão organizadas, em termos de quadros teóricos e escolhas metodológicas, as teses brasileiras em Artes Cênicas no período 2007-2009?
2. Que temas são abordados sob os descritores Artes Cênicas e correlatos?

Sob esta perspectiva, foi necessário recortar o contexto de estudo.

De acordo com a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) e o Documento da Área de Artes/Música da CAPES, relativo à última avaliação trienal dos PPGs do campo (período 2007-2009), a produção acadêmica em Artes Cênicas no Brasil vem sendo construída desde os anos 1974 com a abertura do primeiro Mestrado na Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), em São Paulo.

De lá para cá, PPGs em Artes Cênicas ou em Dança, Teatro e Artes, com área de concentração ou linha de pesquisa em Artes Cênicas, têm produzido, há mais de três décadas, teses e dissertações, sendo muitos autores também docentes do campo. Reunindo produções teóricas e artísticas em teatro, dança e outras práticas espetaculares, tais como circo e performance, os trabalhos, em sua maioria, discutem questões relativas ao fazer artístico, como modo de reconhecer os saberes produzidos no campo.

É importante ressaltar que pesquisas acadêmicas em Artes Cênicas, no Brasil, também vêm sendo produzidas em outros PPGs: Educação, Comunicação, Educação Física, Ciências Sociais, Psicologia e Psicanálise. Tomando como exemplo a produção relativa à Dança, em levantamento feito no Banco de Teses e Dissertações da CAPES, encontramos a Educação como o campo, externo às Artes, que reúne o maior número de teses sobre Dança; e o PPG em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como aquele que vem produzindo o maior número de teses sobre Dança.

Sem desconsiderar essa produção, o último Relatório da CAPES indica a produção, entre 2007 e 2009, de mais de 400 teses e dissertações específicas no campo acadêmico das Artes Cênicas, o que mostra uma considerável produção.

O objetivo deste trabalho foi, portanto, catalogar, descrever e analisar as orientações teóricas, metodológicas e temáticas presentes em teses brasileiras em Artes Cênicas, disponíveis on-line no triênio 2007-2009. Para atingir tal objetivo, desdobram-se os seguintes objetivos específicos: (a) organizar um banco de dados com as teses defendidas no período no Brasil; (b) descrever os principais descritores dos trabalhos; (c) apresentar um mapeamento das teses a partir de: Região/Estado; tipo de financiamento e principais agências de fomento; Dependência Administrativa⁶; Áreas/Linhas de pesquisa; agentes do campo (autores, orientadores e bancas); (d) identificar polos de produção acadêmico-artísticas; e (e) apontar e examinar, além das tendências de organização teórica, metodológica e temática, lacunas e temas relevantes de pesquisa.

Mesmo trabalhando com um objeto de investigação que configura uma parte da produção do campo acadêmico das Artes Cênicas, nossa intenção foi, a partir destes objetivos, contribuir com a reflexão sobre as características e peculiaridades do campo acadêmico das Artes Cênicas no Brasil. Em outras palavras, com esse material, apresentamos um panorama atual de um subconjunto da produção no campo acadêmico das Artes Cênicas, no Brasil, como forma de alargar a discussão sobre o papel e a importância da presença de novos campos do conhecimento na academia, sobretudo o artístico, redimensionando e, se possível, ajudando a qualificar o conhecimento que produzimos. Quem sabe, também, possamos contribuir para promover reflexões sobre novos métodos para a pesquisa em artes.

1.2 DIREÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA DA PESQUISA

⁶ Termo usado pela CAPES para designar se o trabalho foi realizado por IES federal, estadual, municipal ou particular (estranhamente sem distinção entre as de cunho confessional, comunitário ou efetivamente privado).

Este estudo, num primeiro momento, demandou a realização de uma etapa exploratória voltada para a configuração do campo acadêmico das Artes, e mais especificamente das Artes Cênicas, no Brasil. Para tal, tomamos como referência de partida o Documento da Área de Artes/Música da CAPES – Triênio 2007-2009 e o respectivo Relatório de Avaliação⁷ (CAPES, 2010). Tais documentos apontam os critérios de avaliação da produção da área⁸: o Qualis-Periódicos (produção intelectual sob a forma de artigos) e o Qualis-Artístico (produção artística diretamente vinculada com o trabalho produzido nos PPGs), construídos a partir dos documentos resultante da avaliação dos triênios anteriores - 1998-2000; 2001-2003; 2004-2006, dos requisitos mínimos para aprovação de novos cursos e do diálogo permanente com a coordenação dos PPGs já existentes (CAPES, 2010a, p.1). Indicam também, para o triênio 2007-2009, a proposição de um roteiro para a classificação do Qualis-Livro (livros publicados pelos PPGs) (ibid).

Os docentes que atuam em PPGs de artes (neste caso, a maioria é artista-docente) obrigatoriamente necessitam registrar tanto a produção artística quanto a produção escrita. Desse modo, podemos inferir que a relativamente recente presença da cultura artística no ambiente universitário, no Brasil, está em crescente expansão, também em decorrência da indução promovida pela CAPES no que se refere aos produtos intelectuais: produção artística e produção escrita, em artigos e livros. Esse foi mais um dos motivos que nos levaram a examinar teses, pois as agências de fomento e avaliação somente indiretamente avaliam as dissertações e teses, através dos produtos delas decorrentes como artigos, capítulos e livros. A avaliação das teses ocorre, portanto, se e quando agentes do campo vêm-se instigados a tomá-las primariamente como fonte documental de pesquisa.

A consulta a esses documentos e a identificação de tais critérios permitiu reconhecê-los como diretrizes para a produção acadêmica do campo e, conseqüentemente, para uma avaliação dessa produção. Da mesma forma, possibilitou identificar e

⁷ Para a análise e discussão sobre o material empírico referente a esta tese não serão levados em consideração, de forma aprofundada, os dados sobre os PPGs em Música.

⁸ Utilizaremos o termo “área” quando nos referirmos aos aspectos gerenciais do campo, tal como fazem as agências de fomento CNPq e CAPES, reservando o termo “campo” para a compreensão mais abrangente e de acordo com a proposta de Pierre Bourdieu: espaço estruturado e hierarquizado, no qual se travam lutas por posições e capital simbólico, onde ocorrem relações entre sujeitos, estruturas ou grupos, com leis próprias e relativa autonomia (BOURDIEU, 2001).

mapear os PPGs e as teses em Artes Cênicas no triênio 2007-2009. Além disso, foi a partir desse primeiro levantamento que pudemos ter acesso às versões completas e disponíveis on-line das teses produzidas, realizando uma observação preliminar em termos de resumos, palavras-chave, tema, marco teórico, métodos e referências.

A primeira etapa de aproximação do material empírico indicou-nos a necessidade de compreender como a produção intelectual no campo das Artes Cênicas e o próprio campo vêm sendo constituídos no Brasil, e direcionou a escolha do marco teórico da pesquisa, a sociologia reflexiva de Pierre Bourdieu, sobretudo os conceitos de campo, capital simbólico, *habitus* e agente. Vários dos trabalhos acadêmicos citados anteriormente, sobretudo em Educação e Ciências da Informação, utilizam os conceitos desenvolvidos por Bourdieu em suas análises, demonstrando a fecundidade de tais ferramentas heurísticas. Aquino (2008) relata a existência de diversos trabalhos, referenciados em Pierre Bourdieu, com o propósito de mapear ou estudar a produção teórica em diferentes campos.

O estudo de algumas obras de Bourdieu (1983, 1996a, 1996b, 1996c, 2000, 2001a, 2001b, 2004a, 2004b, 2007) e de seus comentadores (ALVES, 2008; ARAÚJO, 2009; THIRY-CHERQUES, 2006; e SANTOS, 2007) mostram que o autor desenvolveu, como método investigativo, uma variante do Estruturalismo de Lévi-Strauss e Saussure ao considerar a existência de estruturas subjacentes a determinados fenômenos sociais, vistos como sistemas dinâmicos, oriundos de relações constantes entre agentes, suas condutas, posições que ocupam e relações de poder e coerção daí advindas, percebendo na organização social a existência de tramas, lógicas, problemáticas produzidas e produtoras dessa organização. Por isso, compreendeu investigação e conhecimento a partir da “convicção de que as ideias, não só epistemológicas, mas até mesmo as mais abstratas, como as da filosofia, as da ciência e as da criação artística, são tributárias da sua condição de produção” (THIRY-CHERQUES, 2006, p.28). Bourdieu (2007) considera que o estudo de um objeto não pode estar totalmente embasado num método esquematizado *a priori* e não se pode separá-lo da sua condição de existência no mundo.

O autor (1996c; 2001b; 2004a; 2004b) parte do princípio de que a dinâmica social se dá no interior de um campo, local físico e simbólico de lutas e de poder, composto por agentes (indivíduos e grupos), com disposições específicas, que ele denomina

habitus. O campo é delimitado pelo capital simbólico que lhe dá sustentação, ou seja, é o conjunto de bens de natureza cultural, social e simbólica considerados de valor específico e válidos para o campo. Além disso, as condutas individuais e coletivas são determinadas pelas posições particulares dos agentes na estrutura das relações. Assim, em cada campo, o *habitus*, socialmente construído por embates entre indivíduos e grupos, determina posições e ações dos agentes. Ao mesmo tempo, o conjunto de posições e ações configura o *habitus*.

As configurações do campo e do *habitus* e as delimitações do seu capital simbólico não ocorrem em espaço de liberdade ampla e irrestrita. Bourdieu chama a atenção para a autonomia relativa do jogo de poderes e interesses em questão num determinado campo. Por isso, necessitamos explorar sua noção de espaço dos possíveis (Bourdieu, 1996b), ou seja, um âmbito relativamente restrito de possibilidades, porém dinâmico, ao qual determinado campo está submetido.

Os conceitos bourdieusianos brevemente apontados acima possibilitaram construir uma compreensão do fenômeno estudado, a saber, a produção de conhecimento acadêmico em Artes Cênicas, no Brasil, sendo retomados de forma mais detida ao longo da tese. Nossos objetivos, descritos anteriormente, foram perseguidos, portanto, à luz das ferramentas heurísticas de Pierre Bourdieu e de definições apresentadas nos manuais de metodologia de pesquisa (GERHARDT e SILVEIRA, 2009; MINAYO, 2001; LUBISCO E VIEIRA, 2003; GIL, 2007) e também as trazidas por Yin (2010); Boumard (2008); Jago (2006); Wall (2006), Fortin (s/d), Adorno (2003) e Meneghetti (2011), autores que discutem a relação entre o foco de uma pesquisa, seu objeto de estudo, escolhas metodológicas e forma.

Foi nesse exercício dialógico entre referencial teórico e situação empírica que o caminho metodológico desta investigação foi construído. O método da pesquisa foi o *Estudo de Caso* e os argumentos que sustentaram tal escolha, sobre os quais falaremos mais detidamente no terceiro Capítulo, referenciam-se nos conceitos apresentados pela literatura (YIN, 2005; GERHARDT e SILVEIRA, 2009). Partindo de questões preliminares, provocadas tanto por demandas empíricas como por reflexões teóricas, circunscrevemos a investigação com a questão acima apresentada: *como* a produção e o campo acadêmico das Artes Cênicas vêm-se constituindo no Brasil e, mais especificamente, *como* as teses vêm sendo

organizadas em termos de temas, marcos teóricos, escolhas metodológicas e referências. Nossa intenção esteve apoiada e em sintonia com a descrição do referido método, como veremos mais adiante.

1.3 ROTEIRO DA TESE

Passamos, a partir daqui, a descrever, sumariamente, a organização dos capítulos desta tese.

Após a **Introdução**, na qual apresentamos a trajetória de construção, delimitação e definição do objeto de estudo e indicamos a perspectiva teórico-metodológica da investigação, o **Segundo Capítulo** desenvolve questões relativas ao referencial teórico da pesquisa. Amplia a relação com os principais pontos da obra de Bourdieu, relativamente ao estudo das organizações e estruturas sociais, sobretudo os conceitos de campo, espaço dos possíveis, *habitus*, agente e capital simbólico, refletindo, segundo a perspectiva deste autor, sobre aspectos e características relativos às definições de campo artístico e campo científico. Neste capítulo, ainda, descrevemos aspectos conceituais acerca de algumas estratégias metodológicas em pesquisas acadêmicas.

O **Terceiro Capítulo** apresenta o caminho metodológico da tese traçando uma breve discussão teórico-metodológica sobre o tema, além de apresentar as etapas da pesquisa e as técnicas de coleta e categorização que nortearam a análise dos dados.

No **Quarto Capítulo**, apresentamos os dados obtidos na etapa exploratória da investigação. Ao situar o contexto e o material empírico da pesquisa a partir dos documentos e do Banco de Teses e Dissertações, ambos da CAPES, esta seção faz o mapeamento e caracteriza a situação da Área de Artes/Música e da respectiva produção acadêmica em Artes Cênicas, no Brasil, pelo recorte das teses produzidas no triênio 2007-2009.

O **Quinto Capítulo** é dedicado à análise específica da estrutura das teses: perfil dos PPGs, autores, orientadores, composição das bancas, dependência administrativa,

financiamento, descritores, tema, método e referenciais teóricos dos trabalhos em questão. Neste exercício analítico, retomamos os conceitos de Bourdieu apresentados no Capítulo dois.

Ressaltamos que os capítulos foram redigidos de forma dinâmica, visto que dialogaram com as demandas geradas pela organização do material empírico. Em outras palavras, os dados coletados foram indicando quais conceitos da obra de Bourdieu foram importantes e necessários para direcionar nossa argumentação. Assim, na medida em que foram sendo estudados, os conceitos configuraram-se como parâmetros para o avanço da análise do material empírico.

Nesse diálogo, ao descrever as estratégias de investigação adotadas nas teses, buscamos apontar as características do campo acadêmico das Artes Cênicas indicando: polos de produção artístico-acadêmicas, temas de pesquisa, tendências teóricas e metodológicas. Sem a intenção de sermos prescritivos, a análise pretendeu fomentar debates que contribuam para a qualificação da produção e fortalecimento da autonomia relativa do campo acadêmico das Artes Cênicas, levando-nos, ao final, ao questionamento sobre a possibilidade de um método de pesquisa em artes. Promover reflexões sobre métodos para a pesquisa em artes aparece como um dos principais desdobramentos da tese. Estas são algumas das considerações retomadas nas **Considerações Finais**, seção que também recupera a trajetória da pesquisa, faz compilação dos apontamentos conclusivos da investigação e reflete sobre os limites da pesquisa realizada, indicando outros possíveis desdobramentos.

Encerramos esta etapa introdutória que, paradoxalmente, só é concluída quando finalizamos o percurso da tese, com uma observação que Einstein retira de Bertrand Russell⁹ no livro **An inquiry into Meaning and Truth**, publicado em 1940:

Começamos todos com o realismo ingênuo, quer dizer, com a doutrina de que os objetos são assim como parecem ser. Admitimos que a erva é verde, que a neve é fria e que as pedras são duras. Mas a física nos assegura que o verde das ervas, o frio da neve e a dureza das pedras não são o mesmo verde, o mesmo frio e a mesma dureza que conhecemos por experiência, mas algo de totalmente diferente. O observador que pretende observar uma pedra, na

⁹ Bertrand Russell foi filósofo, historiador, matemático, lógico, advogado, ativista pela paz e em 1950 recebeu o Prêmio Nobel de Literatura.

realidade observa, se quisermos acreditar na física, as impressões das pedras sobre ele próprio. Por isto a ciência parece estar em contradição consigo mesma; quando se considera extremamente objetiva, mergulha contra a vontade na subjetividade. O realismo ingênuo conduz à física, e a física mostra, por seu lado, que este realismo ingênuo, na medida em que é conseqüente, é falso. Logicamente falso, portanto falso (RUSSELL apud EINSTEIN, 1981, p.22-3).

2 MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Neste capítulo, buscamos destacar duas direções de discussão teórica que apareceram como centrais na construção dos argumentos desta tese. O primeiro subitem amplia as considerações sobre os principais conceitos da teoria do Campo Social e as noções de campo artístico e científico a partir do pensamento de Pierre Bourdieu, indicando reflexões sobre características que, ao longo desta pesquisa, percebemos como aquelas que distinguem os *habitus* dos referidos campos. O segundo subitem, como forma de sustentar a organização metodológica desta investigação, descreve aspectos conceituais relativos a algumas estratégias metodológicas tradicionalmente apontadas em pesquisas acadêmicas que, nas teses aqui estudadas, apareceram como diretrizes de organização mais frequentes.

2.1 PIERRE BOURDIEU E A TEORIA DO CAMPO SOCIAL: BREVES CONSIDERAÇÕES

Filósofo de formação, com trajetória intelectual construída também no campo da Antropologia e, sobretudo, em Sociologia, onde publicou a maioria das suas obras, Pierre Bourdieu desenvolveu vasto estudo sobre as estruturas sociais e os sistemas simbólicos que as constituem e por elas são constituídos, apresentando importante contribuição teórica e empírica para os campos da Sociologia, Educação e das Artes. Nos últimos anos seus conceitos vêm sendo muito utilizados como ferramentas heurísticas em estudos de diferentes campos de conhecimento, como já apontamos na Introdução. As propostas teóricas de Bourdieu, também retomando o que já apontamos na Introdução, partem do princípio de que a dinâmica social se dá no interior de um campo, local físico e simbólico de lutas e de poder, composto por agentes (indivíduos e grupos), com disposições específicas, que ele denomina *habitus*, sendo que o campo é delimitado pelo capital simbólico que lhe dá sustentação, ou seja, o conjunto de bens de natureza cultural, social e simbólica considerados de valor específico e válidos para aquele espaço social.

O núcleo central de sua obra é constituído pelos conceitos de campo, *habitus* e capital, com vários desdobramentos como *illusio*, agente, espaço dos possíveis. O conceito de capital, por sua vez, se especifica em simbólico, científico, artístico. De acordo com Champagne e Christin (2012), a ideia de campo torna-se “a noção unificadora de sua teoria, englobando as noções de *habitus* e de capital, dando-lhes todo seu sentido”¹⁰ (ibid, p. 16). É importante situar o contexto de produção de tais conceitos, sobretudo no âmbito desta investigação. Bourdieu compreende-os como ferramentas que ele modifica constantemente, por vezes tratando-os como conceitos, outras vezes como noções, pois seu valor reside “na arte de servir-se deles numa atividade concreta de pesquisa”¹¹ (ibid, p.14). Assim, num modelo parecido com o de Freud, a obra de Bourdieu é um *work in progress*, construída e refeita num “vai-e-vem permanente” (ibid).

Vejamos algumas das múltiplas definições que o próprio Bourdieu dá de campo, um termo que ele começará a utilizar no final dos anos 1960, tomando a palavra de Kurt Lewin e definido como “espaço estruturado de posições”¹² ou uma “configuração de relações objetivas”¹³ (CHAMPAGNE; CHRISTIN, 2012, p. 148). Tais definições, inicialmente voltadas para compreender o universo artístico-literário, permitiram, segundo Champagne e Christin (2012), articular as exigências da descrição dos produtos, das propriedades e dos constrangimentos e restrições dos produtores, e demonstrar como essa estrutura do campo produz *habitus* específicos que vão retroagir sobre aquele, modificando-o. Desse modo, relações de cumplicidade e concorrência, solidariedade e disputa podem aparecer em seu caráter complexo e contraditório, não dualista, no qual objetivamente se materializam lutas simbólicas dos agentes visando ocupar posições de prestígio e poder e que implicam o acúmulo, conservação ou transformação do capital específico.

Loyola (2002), pesquisadora brasileira e estudiosa da obra do autor, apresenta um esboço da sociologia bourdieusiana que nos ajuda a sintetizar e ampliar a compreensão sobre o conjunto de conceitos que conformam a Teoria do Campo

¹⁰ “la notion unificatrice de sa théorie, englobant les notions d’habitus et de capital et leur donnant tout leur sens” (esta e as demais traduções desta obra são de nossa autoria).

¹¹ “l’art de s’en servir dans une activité concrète de recherche”.

¹² “espace structuré de positions”.

¹³ “configuration de relations objectives”.

Social. Segundo a autora (ibid, p. 66), com o conceito de campo, Bourdieu confere uma configuração oca e dinâmica à sociedade ao considerar o espaço social como aquele formado por jogos relativamente autônomos que não podem ser remetidos a uma lógica social única, seja aquela do capitalismo, da modernidade ou da pós-modernidade. A autora nos conta que o sociólogo francês costumava ilustrar sua visão de sociedade com a imagem de um móbile (mais especificamente os mobílies do artista Alexander Calder) formado de pequenos universos que se balançam uns em relação aos outros, num espaço com várias dimensões (ibid, p. 67), ao invés de usar a comum imagem da pirâmide. Cada um desses espaços é para ele um campo – econômico, político, cultural, científico, artístico,

um sistema estruturado de forças objetivas, uma configuração relacional que, à maneira de um campo magnético, é dotado de uma gravidade específica, capaz de impor sua lógica a todos os agentes que nele penetram. Assim, nenhuma ação (ou produto) – seja um enunciado, uma criação estética ou uma tomada de decisão política – pode ser diretamente relacionada à posição social de seus autores, pois esta é sempre retraduzida em função das regras específicas do campo no interior do qual foi construída (ibid, p. 67).

Na obra **O poder simbólico** (2001b), Bourdieu aponta a percepção sobre a realidade (modos de conhecimento e comunicação) como forma de classificação que, com o estudo sociológico de Durkheim “deixam de ser formas universais (transcendentais) para se tornarem [...] em *formas sociais*, quer dizer, arbitrárias (relativas a um grupo particular) e socialmente determinadas” (BOURDIEU, 2001b, p. 8, grifos do autor). Ou seja, para a teoria bourdieusiana, o modo como os espaços sociais são construídos não está dissociado da história e dos modos como os sujeitos – agentes que fazem parte desse espaço – adquirem/acumulam conhecimento sobre o mundo, se relacionam com os sistemas simbólicos daí emergentes e vice-versa. Em outras palavras, a constituição da realidade, do “sentido imediato do mundo” (ibid, p. 9), se dá por meio do exercício do poder simbólico, um jogo de poder que é, ao mesmo tempo, estruturante do espaço social com o qual se relaciona e é por ele estruturado.

Os agentes são os “indivíduos que entram em concorrência no interior do campo, de modo a tornar visível o sistema de disposições socialmente construídos (*habitus*) que guia a sua conduta e as suas representações dentro e fora da esfera [...]”

(WACQANT, 2005, p. 118), ou seja, os indivíduos e instituições que fazem parte do campo e, ao mesmo tempo, o configuram.

O poder simbólico, como nos ensina o próprio Bourdieu,

é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o *conformismo lógico*, quer dizer uma concepção homogênea, do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências. (ibid, p. 9, grifo do autor).

As diferentes produções do mundo, nesse jogo de poder simbólico, vão cumprir a função política de integrar o grupo que delas comunga, separando aqueles que com elas não dialogam tão facilmente, realizando a distinção (Bourdieu, 2007b) e a definição das tendências simbólicas de um espaço social, configurando-as a partir dos interesses das classes dominantes e impondo e/ou legitimando a dominação e as distinções pelo exercício da violência simbólica legitimada (Bourdieu, 2001b).

As tendências simbólicas são o que Bourdieu considera capital simbólico de um campo, ou seja, o conjunto de bens de natureza cultural, social e simbólica considerados de valor específico e válidos para o campo. É uma propriedade aleatória percebida pelos agentes sociais, sobre a qual é atribuído um valor (BOURDIEU, 2004a). Trata-se, então, de um valor atribuído pela predominante percepção comum dos agentes de um campo, como já indicamos anteriormente, com o poder simbólico de constituir uma visão de mundo específica, comungada, coletivizada. É o que lhes dá sustentação, ou seja, seu acúmulo vai dar estrutura, contorno e dinâmica ao campo.

Um campo também é, como dissemos acima, um espaço de conflitos e de concorrência. Mesmo no grupo de agentes filiados aos sistemas simbólicos dominantes, encontramos a disputa pela distinção e dominação no que diz respeito à hierarquização do capital simbólico dominante. Os concorrentes lutam para estabelecer o monopólio sobre o capital pertinente ao campo. Ao mesmo tempo, os grupos dominados estabelecem hierarquia relativamente ao capital simbólico, uma forma de manter a disputa pela dominação dentro do campo e de lhe conferir propriedade dinâmica. Em relação ao campo científico, Bourdieu sublinha uma

especificidade: a de ter como clientes seus próprios concorrentes (BOURDIEU, 2001). Se pensamos na relação professor-aluno, orientador-orientando, podemos vislumbrar que não se trata de uma posição romantizada; para Bourdieu estamos sempre frente a uma relação de dominação e de flexibilidade, pois certamente posições dominadas podem subverter o campo e instaurar uma quebra de hierarquia e controle.

Da mesma forma, os demais campos compostos por seus agentes, com atos de conhecimento e reconhecimento, vão estabelecer o jogo e o resultado dinâmico de dominação de um conjunto de bens e valores em detrimento daqueles agentes dominados: a autoridade cultural, no campo artístico, a científica, no campo científico etc. “O que é valorizado num campo poderá ser depreciado em outro” (LOYOLA, 2002, p.67). Mas cada campo joga o jogo a partir da sua lógica específica, e não necessariamente mimetizando a lógica de outro campo, mesmo estando ligados pela relativa autonomia. A posse do capital simbólico vai conferir posição aos agentes de um campo, estabelecendo as possibilidades de mobilidade e de dinâmicas de luta pelo poder.

Assim, as condições sociais de cada campo (organização social e visão/ação dos agentes) irão imprimir um conjunto de disposições aos indivíduos. Para Bourdieu, o *habitus* se materializa num sistema de disposições, isto é,

modos de perceber, de sentir, de fazer, de pensar, que nos levam a agir de determinada forma em uma circunstância dada. As disposições não são nem mecânicas, nem determinísticas. São plásticas, flexíveis. Podem ser fortes ou fracas. [...] São adquiridas pela interiorização das estruturas sociais. Portadoras da história individual e coletiva, são de tal forma internalizadas que chegamos a ignorar que existem. São as rotinas corporais e mentais inconscientes, que nos permitem agir sem pensar. O produto de uma aprendizagem, de um processo do qual já não temos mais consciência e que se expressa por uma atitude "natural" de nos conduzirmos em um determinado meio (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 33).

Uma exposição repetida a tais disposições estabelece o *habitus* do campo, ou seja, “um sistema de esquemas de percepção, de apreciação e ação, quer dizer, um conjunto de conhecimentos práticos adquiridos ao longo do tempo que nos permitem

perceber e agir e evoluir com naturalidade num universo social dado” (LOYOLA, 2002, p. 68). É o que Bourdieu chama de senso prático, título de uma de suas obras.

Enquanto coletivo individualizado pela incorporação social, ou indivíduo biológico coletivizado pela socialização, o *habitus* [...] é um operador de racionalidade, mas de uma racionalidade prática, inerente a um sistema histórico de relações sociais; [...] é criador, inventivo, mas no limite de suas estruturas (1980, p.69).

O limite de estruturas de que fala a citação acima é o que Bourdieu chama de espaço dos possíveis que, segundo o autor, “à maneira de uma língua, ou de um instrumento de música, se oferece [...] como um universo infinito de possibilidades contidas em estado potencial num sistema finito de imposições” (BOURDIEU, 1996b, p.125). É, portanto, dentro de um âmbito relativamente restrito de possibilidades que as tensões, ações, posições e capital de um determinado campo vão ser configurados e reconfigurados permanentemente.

Como vimos, os conceitos de campo e *habitus* são a espinha dorsal da teoria de Bourdieu. Contudo, seus conceitos são relacionais, no sentido de que só podem funcionar em relação um ao outro (ibid.) e com os quais estão relacionadas as demais conceituações em rede. Além disso, podemos perceber que a luta de poder é outro jogo constante na estruturação e manutenção de um campo.

Os conceitos propostos ao longo da produção teórica de Bourdieu não são temas específicos de uma ou outra obra. Aparecem dispersos e recorrentes em seus textos, inclusive nas obras que tecem considerações sobre campos específicos, como é o caso do campo artístico e do campo científico.

O sociólogo Löic Wacquant, em artigo intitulado **Mapear o campo artístico**, apresenta considerações sobre a obra de Bourdieu relativas ao tema ajudando-nos a compreender que o conceito bourdieusiano de campo artístico é uma “abordagem especificamente sociológica à estética” (WACQUANT, 2005, p.117) a partir de estudos realizados sobre “a lógica peculiar dos universos da literatura, pintura, poesia, teatro, alta costura e ‘bens afins’ (BOURDIEU, 1966; 1975; 1977; 1979; 1987a; 1992; 1993)” (ibid). Inspirado por Bourdieu, e considerando que, ao falar do campo artístico, teve por objetivo “revogar as eternas oposições que fragmentam a compreensão das práticas e da produção artística” (ibid) como por exemplo

texto/contexto e interpretação/explicação, Wacquant entende o campo artístico, como qualquer outro campo:

[...] *espaço estruturado de posições e tomadas de posição*, onde indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística à medida que esta se autonomiza dos poderes económicos, políticos e burocráticos. [...] antes do mais um *campo de forças*, isto é, uma rede de determinações objectivas que pesam sobre todos os que agem no seu interior. [...] um *campo de batalhas*: um terreno de luta em que os participantes procuram preservar ou ultrapassar critérios de avaliação ou, para usar o idioma conceptual de Bourdieu, alterar o peso relativo dos diferentes tipos de 'capital artístico' (ibid, grifos do autor).

Com esta última frase, Wacquant chama a nossa atenção para o jogo entre aquilo que Bourdieu (1996b) define por ortodoxia (tendência à assunção de estratégias de conservação por agentes que ocupam posições dominantes no campo) e heterodoxia (prática de estratégias de subversão adotadas pelos agentes que ocupam posições dominadas e marginais), salientando que o autor considera tais conflitos o motor da história específica do campo, o “princípio gerador e unificador” (ibid, p. 263) através do qual “este se temporaliza” (ibid, p. 181).

Sobre o campo científico, trazemos considerações da obra de Bourdieu nomeada por esta mesma expressão (**O Campo Científico**, 1983). Da mesma forma como nos esclarece Wacquant à respeito do campo artístico, Bourdieu indica a dinâmica do jogo de constituição do campo científico na relação agentes-capital simbólico (no caso, capital científico).

O campo científico, enquanto sistema de relações objetivas entre posições adquiridas (em lutas anteriores), é o lugar, o espaço de jogo de uma luta concorrencial. O que está em jogo especificamente nessa luta é o monopólio da *autoridade científica* definida, de maneira inseparável, como capacidade técnica e poder social; ou, se quisermos, o monopólio da *competência científica*, compreendida enquanto capacidade de falar e de agir legitimamente (isto é, de maneira autorizada e com autoridade), que é socialmente outorgada a um agente determinado (ibid, p. 1).

Não basta, como podemos ver, acumular capital simbólico. É preciso ter esse acúmulo reconhecido pelos pares. Os agentes do campo travam uma constante luta entre seus interesses individuais (capital científico puro) e os interesses dos demais

agentes (capital científico temporal), sendo que os interesses externos ao campo também atuam na configuração do que é considerado como capital interessante e válido para o campo. Por outro lado as posições assumidas e o modo de acúmulo de capital de um agente podem ter força de definir sua produção como legítima para o campo.

Na luta em que cada um dos agentes deve engajar-se para impor o valor de seus produtos e de sua própria autoridade de produtor legítimo, está sempre em jogo o poder de impor uma definição da ciência (isto é, a delimitação do campo dos problemas, dos métodos e das teorias que podem ser considerados científicos) que mais esteja de acordo com seus interesses específicos. A definição mais apropriada será a que lhe permita ocupar legitimamente a posição dominante e a que assegure, aos talentos científicos de que ele é detentor a título pessoal ou institucional, a mais alta posição na hierarquia dos valores científicos (por exemplo, enquanto detentor de uma espécie determinada de capital cultural, como ex-aluno de uma instituição de ensino particular ou então como membro de uma instituição científica determinada etc.). Existe assim, a cada momento, uma hierarquia social dos campos científicos – as disciplinas – que orienta fortemente as práticas e, particularmente, as ‘escolhas’ de ‘vocação’. No interior de cada um deles há uma hierarquia social dos objetos e dos métodos de tratamento (ibid, p. 6).

Sobre capital científico, Bourdieu nos ajuda a entendê-lo como aquele típico do campo, assim como o capital artístico o é em relação ao seu campo, ou seja,

[...] uma espécie particular de capital simbólico (o qual, sabe-se, é sempre fundado sobre atos de conhecimento e reconhecimento) que consiste no reconhecimento (ou no crédito) atribuído pelo conjunto de pares-concorrentes no interior do campo (BOURDIEU, 2004b, p. 26).

Ao tratar tanto do campo artístico como do campo científico, Bourdieu propõe uma forte correspondência entre as posições ocupadas pelos agentes, suas histórias, trajetórias e o capital simbólico que acumulam e defendem, relação mediada pelo *habitus* de cada campo.

É dessa maneira, e a partir de Bourdieu, que Wacquant introduz o papel da dupla historicização dos diferentes universos sociais (WACQUANT, 2005, p. 118), levando em consideração duas histórias distintas: a do universo social da produção artística

e a das categorias mutáveis da percepção estética. São universos que não se eliminam. Convivem, dialogam e se influenciam.

Nesse sentido, podemos dizer que o ambiente acadêmico das artes também opera constantemente essa dupla historicização entre universo artístico e universo acadêmico tradicional (historicamente, até pouco tempo atrás, constituído sem a presença das artes como produção de conhecimento).

Ao notar o modo como Bourdieu descreve o campo artístico, percebemos que o autor reconhece no contexto também a produção de conhecimento oriunda das universidades, percepção fortalecida pelo que o autor expõe na epígrafe escolhida para esta tese, agora incorporada ao texto:

É certo, no entanto, que, contra todas as espécies de *escapismo* que levam a achar na arte uma nova forma de ilusão dos mundos imaginários, a ciência deve apreender a obra de arte na sua dupla necessidade: necessidade interna desse objeto maravilhoso que parece subtrair-se à contingência e ao acidente, em suma, tornar-se necessário ele próprio e necessitar ao mesmo tempo do seu referente; necessidade externa do encontro entre uma trajetória e um campo, entre uma pulsão expressiva e um espaço dos possíveis expressivos, que faz com que a obra, ao realizar as duas histórias de que ela é produto, as supere (BOURDIEU, 2006, p. 70).

O dinamismo de um campo está ligado a essa realização concomitante de duas histórias: a das trajetórias internas (especificidades/pulsões) e a de um campo (espaço dos possíveis expressivos) que, nessa convivência, fazem com que as produções avancem e possa haver produção e apenas não reprodução do conhecimento.

Neste sentido, o campo acadêmico das artes, faz conviver histórias/espaços dos possíveis e especificidades distintas, ou seja, *habitus* distintos. Não é possível, entretanto, transferir de modo linear ou bancário uma trajetória específica em artes para o campo acadêmico, marcadamente referido pelo campo científico, e vice-versa. O que aflora como necessidade é uma reflexão sobre como lidar com essa convivência de modo que favoreçamos produções ao mesmo tempo solidárias, em termos de reconhecimento e garantia das especificidades das artes na universidade,

e consistentes na capacidade de compartilhamento e diálogo com os demais campos da produção acadêmica.

A citação aponta, também, outro importante ponto que sustenta a proposta desta pesquisa: o reconhecimento da cultura artística como campo produtor de conhecimento no ambiente universitário. Ao comentar sobre produção de conhecimento científico, o autor reúne e relaciona de forma não comum os termos *ciência* e *arte*. Sugere que a ciência deve apreender a obra de arte. Ao expor esta posição, Bourdieu reconhece que, assim como a ciência, a arte constrói conhecimento. Ao mesmo tempo, aponta a necessidade de pensarmos em ciência e em conhecimento, como construções sistematizadas e rigorosas, mas também atravessadas pela contingência, pela invenção e pelo jogo de tensões que se estabelecem entre os interesses e posições dos agentes, os objetos estudados e as possibilidades do espaço no qual se relacionam. Em outras palavras, a ação de produzir conhecimento pode ser pensada de forma inventiva, como uma obra de arte, da mesma forma como na obra de arte podemos reconhecer o rigor e seriedade de trabalho esperados de uma pesquisa acadêmica.

Notemos que Bourdieu fala em *ciência* e *arte* relacionando-as, mas, ao mesmo tempo, reconhecendo-as como distintas. E isto pode ser observado se atentarmos para os modos como o capital simbólico de cada um desses campos é legitimado: em ambos, pela seriedade, rigor, justificativa, clareza de objetivos, método e argumentação com que é construída, seja a obra de arte, seja a obra científica, sobre o que trataremos mais detidamente no capítulo três. Contudo, a obra de arte parte de outra lógica, lida com outros elementos e parâmetros dentre os quais podemos citar a capacidade de propor enigmas, apresentar formas inéditas de afetar as pessoas (produzir *affectos* e *perceptos*, como querem Deleuze & Guattari¹⁴). Mesmo o ineditismo e a ousadia são elementos esperados em ambos os contextos. Na produção artística, porém, não dependemos de explicações e justificativas do autor para reconhecer sua obra como significativa para as artes, da mesma forma

¹⁴ Para os autores, “a obra de arte é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e affectos*” (1992, p. 213, grifos do autor). Perceptos não são percepções e affectos não são sentimentos, mas atravessam aqueles que são tocados por elas, são “seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de affectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (ibid).

como uma tese, por exemplo, não tem compromisso com a beleza e plasticidade para ter validado o conhecimento que produz. Arte e ciência, como nos indica Bourdieu, constroem conhecimento, mas segundo lógicas, culturas distintas (SNOW, 1993; ALMEIDA FILHO; 2007), o que não as impede de dialogar e contribuir para avanços significativos na produção dos saberes.

Ainda na citação, o autor não propõe um terceiro termo que sintetize a ideia das duas culturas mencionadas (arte e ciência). Não as relaciona como uma tese e uma antítese buscando, a partir de um sentido marxista, uma síntese de ambas. Ao usar a expressão “conhecimento científico”, visto que tem formação e atuou prioritariamente em Ciências Sociais, Bourdieu utiliza o conceito de campo em direção próxima, a nosso ver, do conceito de cultura: Cultura Humanística, Cultura Artística e Cultura Científica (SNOW, 1995; ALMEIDA FILHO, 2007, p. 10).

A partir do que foi apresentado, vemos que a Teoria do Campo Social é capaz de esclarecer sobre a estrutura de ambos os universos em questão, o artístico e o acadêmico, reconhecendo nesses espaços a existência de agentes, capital simbólico, posições, disposições e jogos de poder e prestígio. Observamos, ao mesmo tempo, que há especificidades nessa estruturação comum que acabam por caracterizar o *habitus* de cada campo.

Nosso convívio no espaço acadêmico das artes, desde a graduação e, agora, na prática docente no ensino superior, aliado à trajetória de elaboração desta tese, sobretudo as leituras e releituras dos trabalhos, fez-nos perceber e reconhecer, como comentamos na Introdução, que as características atuais do campo acadêmico das artes, ou seja, a predominante origem artística dos agentes e dos interesses de pesquisa que estes apresentam ao ambiente universitário, fazem conviver, em movimentos de tensão, afastamento e proximidade, *habitus* historicamente característicos de distintos campos. Falar em produção acadêmica em artes atualmente é, portanto, reconhecer a recente convivência e a necessidade de refletirmos sobre como praticá-la, sob pena de submetermos um campo ao outro de forma direta, autoritária e leviana, apenas como meio de cumprir protocolos e formalidades. Com este estudo, nosso intuito é apresentar um panorama do campo das Artes Cênicas, em termos de agentes, capital simbólico e *habitus* predominante,

para, assim, melhor compreender como o jogo das disposições e das distinções vem acontecendo nesse microcosmo da produção de teses em Artes Cênicas no Brasil.

2.2 ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS EM PESQUISAS ACADÊMICAS

Como já indicamos, para analisar a organização metodológica das teses que constituem o material desta pesquisa, nosso ponto de vista levou em consideração os protocolos tradicionais da pesquisa acadêmica, como forma de compreendê-los para, então, refletirmos criticamente sobre eles. Neste sentido, apontamos a seguir algumas problematizações sobre estratégias metodológicas em pesquisa acadêmica, a partir dos elementos encontrados no nosso campo, isto é, segundo os indícios levantados no *corpus* da investigação.

O primeiro ponto a ser destacado, a partir da noção de protocolo de pesquisa, refere-se aos pressupostos. Desde Popper, estamos advertidos de que não há investigação sem teoria e que toda teoria é conjectural e provisória (POPPER, 1975). Também Kuhn (1997) ensina que fatos estão carregados de teoria. De acordo com Abbagnano (2003), o chamado pressuposto refere-se indistintamente a premissas não declaradas ou a regras sub-reptícias de inferência, devendo portanto ser eliminadas por limitar a investigação em decorrência do seu caráter dissimulado ou oculto. Pressuposto pode então ser compreendido como premissa. O autor adverte, no entanto, que devemos evitar confundir pressuposto com hipótese. Já Blay (2006), indica que a premissa é o ponto pelo qual se inicia o trabalho de dedução lógica.

De acordo com Bunge (2002), pressuposto seria uma premissa que “ocorre tacitamente em um argumento” (ibid, p. 295). Seu exemplo é a matemática clássica que pressupõe a lógica clássica. Como, em geral, “as pressuposições são assunções tomadas como suposições, raramente elas são examinadas” (ibid), sendo muitas vezes utilizadas inadvertidamente até que sejam estabelecidas de modo explícito. Lalande (1999) adverte que a palavra pressuposto pode ganhar conotação pejorativa, quando tomada no sentido de uma pré-noção, portanto,

oriunda de uma teorização fraca. Por todos esses motivos, não nos detivemos em tentar encontrar pressupostos nas teses examinadas. Seria um trabalho de inferência vago e sem fundamentação. Contudo, na discussão, fizemos alguns apontamentos sobre a falta de clareza ou até de consciência a respeito dessas distinções.

Sobre a frequente confusão entre tema e objeto, tomamos nosso caso como exemplo: o tema é a produção de conhecimentos acadêmicos em artes cênicas nos últimos anos. O objeto, extraído do tema – neste caso, parte da produção acadêmica no nível de Doutorado em Artes Cênicas, no Brasil – é o recorte sobre o qual escolhemos abordar a ampla temática de constituição do campo. O tema é, segundo Lalande (1999, p. 1113), “assunto de reflexão, de desenvolvimento ou de discussão [...] aquilo que dirige um desenvolvimento orgânico, sem o predeterminar inteiramente, mas admitindo vários modos de realização possíveis.

Abbagnano (2003, p. 723) define objeto como sendo o “Termo de qualquer operação, ativa, passiva, prática, cognoscitiva, ou linguística”. Acrescenta este autor que é Kant quem inaugura o uso restrito do termo para designar o objeto do conhecimento e que Dewey discrimina objeto e coisa, na medida em que, se as coisas existem no mundo, o termo objeto seria “reservado à matéria tratada, na medida em que foi produzida e organizada de modo sistemático por meio da investigação” (ibid, p. 724-5). Neste trabalho, as teses em Artes Cênicas, e mais especificamente aquelas disponíveis em versão completa e on-line, são o *corpus* da pesquisa.

O tema, portanto, seria o escopo mais abrangente no qual está construído determinado problema; o objeto, como quer Bunge (2002), seja ele concreto (material) ou conceitual (formal), é extraído – recortado – do tema, isto é, necessariamente construído (Bachelard, 1997) e, portanto, não natural.

A hipótese tem como característica, de acordo como Abbagnano (2003, p. 500), o fato de que “ela não inclui nem garantia de verdade nem a possibilidade de verificação direta. Uma premissa evidente não é uma hipótese, mas, no sentido clássico do termo, um axioma”. Uma pesquisa exploratória não necessita de hipótese, pois constitui, como o nome indica, uma tentativa de mapear e conhecer

determinado fenômeno. Lalande (1999) traz uma significativa nota a respeito das possíveis acepções do termo. Hipótese tem parentesco com ficção. “[...] é necessário sublinhar o caráter fictício da hipótese: simplifica-se ou complica-se voluntariamente um problema para o resolver” (ibid, p. 467). Vemos aí que o caráter imaginativo e conjectural da formulação de uma investigação pela via da hipótese é não apenas esperado como precisa ser explicitado. O autor chega a apontar o necessário discernimento entre o caráter fictício da hipótese e “este caráter de irreabilidade” que atrapalha a investigação. Assim, afirma: “Talvez conviesse reservar o nome *hipótese* exclusivamente para *toda a antecipação do espírito sobre a experiência*” (ibid, grifos do autor).

Outra confusão recorrente, de acordo com os indícios levantados em nosso corpus, refere-se à indeterminação dos termos Pergunta e Problema. Em muitas teses, não há sequer tal delimitação. Em outras, encontramos um problema subliminar, embora não explicitado, ou que aparece sob a forma de perguntas. Os bons manuais de metodologia advertem sobre a difícil tarefa de “converter perguntas em um problema de pesquisa” (BOOTH; COLOMB; WILLIAMS, 2005, p. 46).

Diremos então algumas palavras sobre análise e interpretação. Em que pese o fato de o termo análise estar historicamente ligado ao método cartesiano, sendo um dos quatro princípios (DESCARTES, s/d) de sua constituição, julgamos oportuno apresentar algumas observações relativas ao modo como o estamos empregando aqui.

Análise, como um dos princípios cartesianos, significa, como o nome indica, quebra, fragmentação. De acordo com Bunge (2002, p 26), a análise – “Quebra de um todo em seus componentes e suas mútuas relações” – compõe-se de dois elementos: a fragmentação e a correlação entre estes. Ainda de acordo com o autor, a análise conceitual “distingue sem desmantelar, ao passo que a análise empírica consiste em separar os componentes de um todo concreto” (ibid). Sua conclusão é: “Não há análise profunda à margem de alguma teoria”. (ibid, p. 27).

Almeida-Filho (2003, p. 146) propõe:

A passagem do dado para informação é determinada por processos de transformação analítica. Informação se produz a partir de dados analisados como o objetivo de resolver um problema, responder uma

questão ou testar uma hipótese. Nesse sentido, análise implica um processo de organização, indexação, classificação, condensação e interpretação de dados.

O autor conclui “por isso, o potencial de generalização torna-se aí o foco do processo de produção do conhecimento” (ibid). Porém, o nível interpretativo mais completo se dá num outro nível: aquele em que a informação transforma-se ou ascende a conhecimento, isto é, teoria. Diz o autor: “A informação torna-se conhecimento científico e tecnológico somente após ser articulada em algum marco de referência conceitual” (ibid).

Vemos que os elementos dessa cadeia protocolar encontram-se todos ligados à teoria, ou seja, à produção de conhecimento: “Conhecimento, portanto, implica informação posta fora do seu próprio contexto e situada em um contexto mais geral, pronta para auxiliar pesquisadores [...] a compreender outros contextos ou novas situações” (ibid, p. 147).

Nesse exercício de reflexão epistemológica, ida ao campo e produção escrita, preparatórios ao processo de delimitação do nosso objeto de estudo fomos percebendo que a estratégia metodológica de uma investigação acadêmica é um item crucial tanto para o direcionamento do problema de pesquisa – materializado com a(s) pergunta(s) – quanto para estabelecer uma rede de diálogo com o campo e até mesmo com os demais campos do conhecimento que participam do debate intra e extrauniversitário.

No percurso, pudemos reconhecer métodos de investigação tradicionalmente consolidados e culturalmente considerados como característicos (e caracterizadores) de determinados campos, como por exemplo: Etnografia e Estudo de caso, amplamente praticados nas pesquisas em Humanidades, Experimento e Estudo Longitudinal, comuns em pesquisas em Saúde. Porém, parecia-nos haver pouca reflexão sistematizada sobre métodos de pesquisa, próprios ou tomados de empréstimo, na produção de conhecimento acadêmico em artes. É preciso lembrar que a presença da pesquisa em Artes na universidade é muito recente, se comparada ao tempo e ao volume de produção acadêmica que temos no âmbito das Ciências e das Humanidades.

Na medida em que fomos avançando no estudo para a organização desta tese, compreendemos que os métodos não são exclusivos de um campo ou de outro. Eles têm a ver com as possibilidades de garantir aproximação e diálogo com os objetos de estudo. Não precisam nem devem ser aplicados com exclusividade; permitem combinações de acordo com as singularidades e pretensões do estudo/pesquisa. Por outro lado, o entendimento de que existiria o Método Científico universal, proposto no século 17 por René Descartes, para a produção de conhecimento legítimo, independentemente da natureza do fenômeno estudado, parece-nos ainda prevalente no ambiente universitário. Podemos afirmar que, nesse espaço, onde a pesquisa científica é predominante, mas do qual também fazem parte outras culturas e saberes, como é o caso das Humanidades e das Artes, o referencial cartesiano de método permanece hegemônico.

Até o Renascimento, a produção de conhecimento se dava de modo integral, fazendo convergir, numa mesma investigação, interesses artísticos, filosóficos e científicos. Leonardo da Vinci é, sem dúvida, um ícone desse modo de abordagem e não é à toa que cada vez mais vem sendo retomado, tanto no âmbito das ciências quanto nas artes e em humanidades, na tentativa de compreender seu método de trabalho e as inúmeras conexões que pôde realizar. Temos aí uma demonstração de que a cisão artes *versus* ciências não é natural nem universal (COUTINHO; SANTOS, 2010).

Diante de tal contexto, passamos a estudar estratégias de produção de conhecimento que, ao tratar de conteúdos que transitam entre Artes, Educação e Ciências, reconhecem e aplicam métodos de pesquisa baseados numa epistemologia não-cartesiana¹⁵. Ao mesmo tempo, começamos a nos questionar a respeito do lugar que trabalhos acadêmicos em Artes ocupam nessa interface, tanto em relação a sua posição nos processos de ensino-aprendizagem e nas

¹⁵ Este é o tema sobre o qual trabalhamos no Grupo CONES. O termo foi tomado de Gaston Bachelard em **O novo espírito científico** (2000), cujo sexto capítulo se chama “A epistemologia não-cartesiana”. Tomando como base a geometria não-euclidiana e a mecânica não-newtoniana com Einstein, que não abolem a perspectiva anterior, mas a ultrapassam, Bachelard apresenta ao campo da filosofia das ciências uma nova proposta epistemológica. Sua “filosofia do não”, de caráter dialético, encontra justificativa na então nascente psicanálise, seguindo o sentido proposto por Freud de que o ato discursivo que profere o “não” suspende a inibição do pensamento. Em outras palavras, o “não”, símbolo lógico presente no processo de subjetivação humana, indica um eu que se constrói, separando-se, mas sem jamais separar-se, do outro, ao afirmar-se através da negação (COUTINHO; SANTOS, 2010, p.70).

proposições acadêmicas, como em relação ao tipo de conhecimento que daí se produz/reproduz. Assim, não é raro observarmos iniciativas pedagógicas e de pesquisa sobre objetos artísticos, intituladas como complexas e interdisciplinares, nas quais conteúdos de Artes cumprem nada mais que um papel ilustrativo.

Segundo Gerhardt e Silveira (2009), os procedimentos escolhidos para desenvolver uma investigação têm a ver com a caracterização de seu método. De acordo com tais características “poderão ser escolhidas diferentes modalidades de pesquisa, sendo possível aliar o qualitativo ao quantitativo.” (ibid, p.36), o que aponta reconhecimento da pluralidade metodológica (FEYERABEND, 2007).

Raramente encontramos reflexões específicas sobre o método de investigação das teses organizadas num capítulo ou num item destacado do texto, sobretudo quando se trata de um Relato de Experiência. No Capítulo 4, discutiremos este achado metodológico que nos surpreendeu como modo organizador e estrutural de uma tese de doutorado.

Em termos de definições conceituais, um Estudo de Caso visa conhecer em profundidade o como e o porquê de determinada situação que se supõe ser única em muitos aspectos (YIN, 2005) e cuja complexidade se quer conhecer. Procura entender o que nela há de característico e, mesmo no estudo de casos múltiplos onde várias unidades de análise são estudadas simultaneamente, é possível, e desejável, proceder a replicações com vistas a generalizações analíticas (ibid). É um método que envolve situações nas quais “o pesquisador não pretende intervir sobre o objeto estudado, mas revelá-lo tal qual como ele o percebe” (FONSECA, 2002, p. 33).

A cartografia é uma estratégia metodológica que tem aparecido, nos últimos anos, em trabalhos acadêmicos no campo das Humanidades e, bem mais recentemente, das Artes. De acordo com Rolnik (1989), em consonância com a noção de “rizoma” (DELEUZE & GUATTARRI, 1996) e com a forma como os autores propõem o método cartográfico como um caminho de pesquisa, a cartografia para os geógrafos se diferencia do mapa, representação de um todo estático. Trata-se de um desenho de pesquisa que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Nesse sentido, para esses autores, paisagens e

processos sociais também são cartografáveis visto que, por esta via, podem dar espaço às representações subjetivas de um fenômeno, aliando aspectos históricos e geográficos também tomados e apresentados com uma dinâmica que não há nos mapeamentos.

Já uma etnografia, ou pesquisa etnográfica, pretende apreender o ponto de vista de um fenômeno estudado (YIN, 2005), centrada na ideia de observação participativa intensa do pesquisador no grupo. A etnografia faz uso de várias técnicas de trabalho de campo, práticas de conversação, diálogo etnográfico como dispositivo, técnicas de inquérito em geral, levando a recortes com histórias de vida (BOUMARD, 1999). Esse denso acompanhamento que intensifica a interação entre pesquisador e objeto, gera dados descritivos e analíticos, ou, como quer Geertz (2011, p. 7), “a etnografia é uma descrição densa”, e interessa-se em fixar transcrições literais dando ênfase ao processo e à visão dos sujeitos pesquisados sobre suas experiências (GERHARDT e SILVEIRA, 2009). Subsidiaria uma apreensão mais profunda, crítica e inquisitiva do fenômeno estudado, o que para Boumard (1999) não se confunde com a postura etnográfica de um pesquisador que pode estar presente sem que haja necessariamente uma estratégia metodológica etnográfica.

A autoetnografia (próxima da autobiografia, dos relatos sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) caracteriza-se pela escrita do “eu” que permite o ir e vir entre as experiências pessoais e as dimensões culturais (FORTIN, s/d , p.83). Wall (2006) considera esse método com grande potencial de aproveitar a experiência do autor/pesquisador para os fins de estender a compreensão sociológica de um processo no qual se está inserido, chamando a atenção de que a autoetnografia não é uma simples descrição pessoal, envolve as dimensões auto (eu) – etno (cultura) e grafia (o processo da pesquisa). No mesmo grau de complexidade na qual está imersa a etnografia, a autoetnografia descreve processos autorais, norteadas por uma posição de certo distanciamento crítico do pesquisador. Fortin (s/d) novamente chama atenção para que as pesquisas autoetnográficas evitem “um possível narcisismo lembrando que a história pessoal deve tornar-se trampolim para uma compreensão maior. O praticante pesquisador que se volta sobre si mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros” (FORTIN, s/d, p.83).

A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa através da qual, em determinada realidade, é feita uma intervenção “em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo no qual os pesquisadores e os participantes [...] estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo.” (Thiollent, 1998 *apud* GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 40). É procedimento de pesquisa que tem origem nas Ciências Sociais, também bastante comum no campo da Educação. Apresenta um duplo objetivo: “[...] transformar a realidade e produzir conhecimentos relativos a essas transformações.” (SEIBEL, 1988 *apud* BARBIER, 2002, p.17). É uma estratégia de investigação que demanda ação planejada do pesquisador visto que seu objeto é uma situação social na qual ele (pesquisador) deixa de ser apenas observador ou observador-participante e atua, ao mesmo tempo, propondo e participando, transformando aquela realidade. Além disso, traz consigo uma série de conhecimentos que serão o substrato para a realização de sua análise reflexiva sobre a realidade e os elementos que a integram (FONSECA, 2002).

Já o Experimento é o método utilizado por pesquisas que, a partir da formulação exata de problema e hipóteses, delimitam variáveis precisas e controladas (TRIVIÑOS, 1987 *apud* GERHARDT e SILVEIRA, 2009) para compreender o fenômeno estudado. É o método comumente utilizado em Ciências Naturais. O propósito da pesquisa experimental é apreender as relações de causa e efeito ao eliminar as explicações conflitantes das descobertas realizadas (FONSECA, 2002). É um tipo de pesquisa que necessita do laboratório (onde o meio ambiente é artificial) ou em campo (onde são criadas condições de manipulação dos sujeitos), como forma de compreender o fenômeno estudado (GERHARDT e SILVEIRA, 2009). O procedimento pode ser organizado por meio das estratégias de criação de um grupo experimental e de um grupo controle ou através da estratégia de aplicação de teste na lógica antes-depois (FONSECA, 2002).

O Ensaio é uma forma de organização textual característica de investigações em Literatura e Filosofia. Não aparece no rol dos métodos tradicionalmente definidos nos manuais metodológicos, mas tem sido usado como caminho e forma de sistematização de investigações, visto que “sua força, apesar de não estar atrelada ao rigor metodológico, como acontece na produção científica, está na capacidade reflexiva para compreender a realidade” (MENEGUETTI, 2011, p.1).

O filósofo alemão Theodor Adorno, no texto *Ensaio como forma* (2003), examina detidamente a relação do ensaio com a produção científica, tornando-se uma das principais referências sobre o tema. Para ele, como gênero literário, o ensaio “desvela justamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que é condenada em nome da disciplina objetiva” (ADORNO, 2003, p. 18). A compatibilidade entre texto e interpretação e a capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto tornam o ensaio próximo de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética (ibid). Para o autor, o ensaio “não critica os abstratos ‘conceitos fundamentais’, as datas sem sentido e os clichês inveterados, mas sim pressupõe implicitamente isso tudo, como cúmplice” (ibid, p. 20). Mas é preciso atentar para que a utilização do ensaio como forma não signifique a total rendição ao fim dos limites formais ou à crítica irracional que se possa fazer em relação à ciência, mas uma forma específica de compreensão da realidade, por meios diferentes daqueles utilizados pela ciência, na sua forma tradicional de produzir conhecimento (MENEGUETTI, 2011). O ensaio não cabe como opção por ser forma onde “parece caber tudo” ou por ser “mais fácil e prático fazê-lo” (ibid), pois “ensaios ruins não são menos conformistas que dissertações ruins” (ADORNO, 2003, p.20).

Por fim, o Relato de experiência é uma técnica preliminar a pesquisas descritivas (GERHARDT e SILVEIRA, 2009), podendo estar presentes num Estudo de Caso ou num Experimento, por exemplo, como meio prévio de apreender detalhadamente informações sobre um fenômeno e servir de referência para o desdobramento crítico da investigação. Compartilhando as características do Relatório de pesquisa, que no âmbito da produção acadêmica são previstos como um tipo de trabalho acadêmico que “relata formalmente os resultados ou progressos obtidos em pesquisa ou que descreve a situação de uma questão técnica ou científica (NBR 10719)” (LUBISCO e VIEIRA, 2003, p. 100), os relatos cumprem esta função, dando conta de parte do processo de uma pesquisa. De acordo com a literatura específica sobre estratégias de pesquisa, relatos de experiências, por si só, não são modos capazes de levar à construção crítica do conhecimento, tal como se espera de uma monografia, seja ela uma dissertação ou tese. É por este motivo que essa modalidade discursiva, o

Relato de Experiência, não costuma ser considerada uma estratégia metodológica em investigações acadêmicas, estando reservado o seu lugar, contudo, como inegável fonte de apresentação de percursos vividos no ambiente de pesquisa, dentro ou fora da universidade.

Com o propósito de compreender em que medida os campos de conhecimento se assemelham, distinguem-se e consolidam seus saberes, e instigadas pelas discussões acerca da importância/necessidade de explicitação dos métodos de pesquisa em Programas de Pós-Graduação (PPGs), começamos a nos questionar a respeito da organização da produção de conhecimento acadêmico em Artes Cênicas.

No capítulo seguinte apresentamos a construção do método desta pesquisa, isto é, a estratégia metodológica percorrida nesta investigação, retomando brevemente ideias centrais das escolhas teóricas apontadas neste capítulo e suas implicações.

3 A CONSTRUÇÃO METODOLÓGICA

À tentação sempre renascente de transformar os preceitos do método em receitas de cozinha científica ou em engenhocas de laboratório, só podemos opor o treino constante na vigilância epistemológica que, subordinando a utilização das técnicas e conceitos a uma interrogação sobre as condições e limites de sua validade, proíbe as facilidades de uma aplicação automática de procedimentos já experimentados e ensina que toda operação por mais rotineira ou rotinizada que seja, deve ser repensada, tanto em si mesma quanto em função do caso particular (BOURDIEU, 2007, p. 14).

Escolhas metodológicas não estão apartadas de uma concepção de mundo e não podem ser tomadas ingenuamente como modelos práticos que encaixam em qualquer pesquisa. Bourdieu (2007) toma o testemunho de autores tão diversos com Comte e Canguilhem para nos lembrar que não é possível conceber o método separado da pesquisa em ato e, por isso, é impossível separar sua lógica das eventuais (e reais) aplicações. Dissociar o método da reflexão epistemológica e das operações próprias a uma pesquisa é ignorar que conceitos são ferramentas, tanto quanto o que Bourdieu denomina “parafernália técnica” (ibid, p. 10), sem contudo retirar-lhe seu valor. Antes, porém, de apresentar a trajetória desta pesquisa, consideramos necessário discorrer sobre nossa opção de organizar um capítulo para tratar do método.

Em muitas oportunidades nas quais apresentamos os propósitos desta investigação, fomos questionadas sobre o porquê de estudar teses estando no campo acadêmico das Artes. Outro questionamento recorrente girou em torno da estrutura na qual a tese seria apresentada: por que seguir a estrutura cartesiana, isto é, centrada no método, num trabalho cujo referencial epistemológico é declaradamente não-cartesiano? Ademais, nossa proposta questiona a mimetização metodológica, isto é, aqueles trabalhos realizados num espelhamento de estratégias provenientes do

campo das ciências naturais e humanas, como meio de legitimar a produção de conhecimento.

Nossa escolha não foi aleatória e não pretende a mimetização acima referida. Trata-se de uma opção teórico-metodológica apoiada nas ferramentas heurísticas de Pierre Bourdieu, na reflexão plurimetodológica de Feyerabend (1993; 2007) e na proposta não-cartesiana apresentada por Bachelard (1986).

A obra epistemológica de Gaston Bachelard nos foi muito útil para a formulação de algumas inquietações que surgiam quando da imersão no campo, isto é, a leitura – e inúmeras releituras – das teses. Bachelard lembra que ao tentar decifrar as mensagens redigidas, “apercebemo-nos de que os sinais desconhecidos interpretam-se mal no nível de nossos hábitos psicológicos” (1983, p. 14). Na sintaxe complexa de uma pesquisa, diz ele, um substantivo já não é mais a *coisa* “que poderá nos instruir diretamente como o proclamava a crença empírica” (ibid). Mostra-nos também que isolar um objeto (sempre construído) e caracterizá-lo não significa revelar nenhuma interioridade essencial e imutável, mas apresentar uma relação localizada, uma organização provisória, ainda que metódica. “O conhecimento científico é sempre a reforma de uma ilusão” (ibid, p. 15), mas nem por isso deve ser abandonado.

Em **O novo espírito científico** (2000), publicado em 1934, Bachelard propõe uma epistemologia não-cartesiana, não negando a lógica cartesiana, mas incluindo-a e, onde for necessário, ultrapassando-a. Contra o primado da dúvida universal de Descartes, Bachelard afirma: “A pesquisa científica exige, em vez da parada da dúvida universal, a constituição de uma *problemática*. Ela começa realmente com um *problema*, mesmo que esse problema seja mal proposto” (BACHELARD, 1983, p. 117, grifos do autor).

O racionalismo aplicado de Bachelard é inseparável de uma epistemologia histórica; por isso, a investigação estará sempre sujeitada às interrogações do contexto no qual a experiência é produzida. Entretanto, diz ele: “Não é o objeto que designa o rigor, mas o método” (ibid, p. 119). Além disso, não há separação, mas solidariedade, como ele mesmo declara, entre método e experiência: “Tudo irá se esclarecer se colocarmos o objeto de conhecimento numa *problemática*, se o

indicarmos num processo discursivo de instrução” (ibid, p. 121). Ele indica ao investigador uma posição “comprometida”, na medida em que “É preciso então conhecer o *método de conhecer* para captar o *objeto a conhecer*, isto é, no reino do conhecimento metodologicamente valorizado, o objeto suscetível de transformar o método de conhecer” (ibid, p. 121-2, grifos do autor).

Bachelard advoga, como dissemos acima, o racionalismo aplicado, o que, em sua obra, é quase sinônimo de “fenomenologia da experiência minuciosa, em suma, a fenomenologia da coragem da inteligência” (ibid, p. 124). Refere-se, assim, à necessidade de uma “psicanálise do conhecimento” (1996), na qual “devemos proceder a uma transformação psíquica, subjetiva” (ibid) visando adquirir maior autonomia, inventividade, criatividade, palavras que ele emprega ao longo da sua vasta obra.

Desse modo, ele considera que “o valor dos métodos múltiplos [...] dá à ciência moderna uma feliz estabilidade. É que toda crise profunda no método é imediatamente uma consciência da reorganização do método” (ibid, p. 125). Logo em seguida, adverte:

Certamente não devemos ser vítimas de nossas metáforas. Afinal de contas: fundamentar, estruturar, edificar, não passam de imagens. No que se refere ao edifício da ciência, pode-se construí-lo sem os alicerces. Pode-se também, ai de nós!, fazer os alicerces sem edificar. [...] Uma modificação nas bases das ciências acarreta um acréscimo no ápice. Quanto mais se cava a ciência, mais ela se eleva. [...] Ao mudar de métodos, a ciência se torna cada vez mais metódica. Estamos em estado de racionalismo permanente (ibid, p. 125-6).

No mesmo sentido, Paul Feyerabend é um autor contrário à ideia de um método científico universal, generalizável. Referenciado na compreensão de que o avanço científico, a exemplo da invenção do atomismo na Antiguidade e da Revolução Copernicana, ocorre na medida em que “pensadores *decidiram* não se deixar limitar por certas regras metodológicas “óbvias”, ou porque as *violaram inadvertidamente*” (2007, p. 37, grifos do autor), defende o anarquismo epistemológico concebido como “prática liberal” que não é “apenas um *fato* da história da ciência. É tanto razoável

quanto *absolutamente necessária* para o desenvolvimento do conhecimento” (ibid, grifos do autor). Para esclarecer a noção, afirma:

Minha tese é a de que o anarquismo contribui para que se obtenha progresso em qualquer dos sentidos que se escolha atribuir o termo. Mesmo uma ciência pautada pela ordem, só terá êxito se permitir que, ocasionalmente, tenham lugar procedimentos anárquicos (ibid, p. 42).

Sua posição toma como base teórico-metodológica a contra-indução ou a “contra-regra” (ibid, p. 51), lembrando que a indução seria o método hegemônico das ciências naturais. A intenção de Feyerabend “não é substituir um conjunto de regras gerais por outro conjunto da mesma espécie” (2007, p. 49), mas mostrar que qualquer método tem limites e que “fácil é fazer, de maneira racional, que alguém nos siga cegamente. Um anarquista é como um agente secreto que participa do jogo da Razão de modo que solape a autoridade da Razão (Verdade, Honestidade, Justiça e assim por diante) (ibid).

Assim, no que tange às regras metodológicas para a ciência, Feyerabend propõe o princípio do “tudo vale” (ibid, p. 43), princípio que acolhe a práxis plurimetodológica, ou seja, a adoção de regras e procedimentos particulares àquela investigação, ao objeto construído capaz de “aperfeiçoar a teoria” (ibid, p. 63), opondo-se, assim, frontalmente ao empreendimento científico cartesiano.

Um cientista interessado em obter o máximo conteúdo empírico, que deseja compreender tantos aspectos de sua teoria quanto possível, adotará uma metodologia pluralista, comparará teorias com outras teorias, em vez de com “experiência”, “dados” ou “fatos”, e tentará aperfeiçoar, e não descartar, as concepções que aparentem estar sendo vencidas na competição. Isso porque as alternativas, de que ele necessita para que a competição continue, podem ser tomadas também do passado. Na verdade, podem ser tomadas de onde quer que seja possível encontrá-las – de mitos antigos e preconceitos modernos, das elucubrações dos especialistas e das fantasias dos excêntricos. [...] A separação entre a história de uma ciência, sua filosofia e a própria ciência dissolve-se no ar, e isso também se dá com a separação entre ciência e não-ciência (ibid, p. 63-4).

No que se refere à formação acadêmica, Feyerabend apoia-se na perspectiva de uma educação progressista que busca “fazer florescer os talentos e crenças

específicos, e, por vezes únicos, de uma criança” (ibid, p. 69). Ele acredita que seria imprescindível proceder de igual modo na formação/investigação científica. Entretanto, o que ocorre é a exclusão da imaginação, dos sonhos e do caráter de inventividade da atividade científica. E ele pergunta:

Não levará esse procedimento, no final, a uma divisão entre uma realidade odiada e fantasias bem-vindas, entre a ciência e as artes, entre descrição cuidadosa e auto-expressão irrestrita? [...] É possível *conservar* o que se poderia chamar de liberdade de criação artística e *usá-la na íntegra* não somente como via de escape, mas como meio necessário para descobrir, e talvez mesmo modificar, os traços do mundo em que vivemos (ibid, p. 69, grifos do autor).

Vemos, nesta citação, um ponto de contato com o jogo da dupla historicização entre os *habitus* dos campos acadêmico e artístico apontado no capítulo anterior. Além, disso, essas ideias foram muito esclarecedoras e úteis para não cair na armadilha de nos colocarmos como juiz, árbitro ou negociador, ao ler e observar criticamente as teses em questão e a nossa própria tese que é, de fato, apenas mais uma entre aquelas e só tornada possível pela existência e distribuição daquelas. Acreditamos, com Feyerabend, que é preciso acolher a diferença, o contraditório, examinar posições não hegemônicas e até mesmo de sistemas “fora da ciência” (ibid, p. 88). Tal posição contra-indutiva, diz ele, é “tanto um *fato* – a ciência não poderia existir sem ela – quanto um *lance* legítimo e muito necessário no jogo da ciência” (ibid, grifos do autor).

As observações que efetuamos a respeito das 45 teses, cuja discussão apresentamos no Capítulo Cinco, apontaram a dificuldade de identificar aspectos das suas organizações metodológicas, o que também nos provocou a refletir sobre a importância de reservar um espaço específico para descrever e refletir sobre o modo de organização desta tese.

Sabemos que um dos tripés do espírito universitário contemporâneo, além do ensino e da extensão, é a pesquisa, prática através da qual são elaborados os trabalhos acadêmicos (artigos, livros, dissertações e teses). Tais trabalhos sistematizam, compartilham, retroalimentam e impulsionam os conhecimentos oriundos dessas três frentes. Nesse sentido, na produção acadêmica, mais especificamente em termos de estrutura, e tomando como referência os manuais de normas acadêmicas no Brasil,

os trabalhos costumam reservar espaços específicos para apresentar referencial teórico, método, discussão e resultados das pesquisas. Assim, os itens *materiais* e *métodos* ou *metodologia*, comuns nas produções universitárias, cumprem a função de apresentar estratégias e instrumentos utilizados para verificar as hipóteses de pesquisa, confirmando-as ou infirmando-as.

Se recorrermos à etimologia da palavra *método* – do grego *methodos*, que significa, “caminho para chegar a um fim” (GERHARDT e SILVEIRA, 2009), entendemos porque, também nesse tópico, ou sob tal denominação (*materiais e métodos; metodologia*), os trabalhos devem ou deveriam apresentar reflexões e justificativas para as escolhas metodológicas que indicam. Uma forma de fortalecer a coerência entre método, objeto e referencial teórico da pesquisa.

A produção universitária, histórica e predominantemente referenciada na cultura científica, através das normas de formatação e manuais de estilo acadêmico, solicita a manutenção desse padrão. Sem querer defender a rigidez de um único formato, reconhecemos que tais normas operam como um meio eficiente que favorece a sistematização, a capacidade de comunicação, compartilhamento e rigor dos saberes produzidos em ambiente acadêmico.

Por outro lado, com a presença já mais intensa das Humanidades e, mais recentemente, das Artes no espaço acadêmico, as especificidades dessas culturas passam a exercitar outros métodos de investigação e formas de sistematização dos trabalhos, rompendo com o rígido modelo científico próprio das ciências naturais. Contudo, os trabalhos acadêmicos, independentemente do campo de conhecimento ao qual pertençam, necessitam manter um mínimo de organização para garantir comunicabilidade interna e externa dos seus saberes e obter legitimação, reconhecimento e valoração, isto é, capital simbólico; precisam criar redes de interlocução que provoquem dinamismo nas discussões e promovam o avanço do conhecimento.

O espaço acadêmico das Artes, do mesmo modo, compartilha essa necessidade. Vive o mesmo jogo de tensões, gerado pela relação entre os distintos *habitus* (artístico e acadêmico) que o constituem. É frequente ouvirmos artistas-pesquisadores defenderem a escrita que “trama” as ideias, com características mais

ensaísticas e subjetivas, sob o argumento de harmonizar forma e conteúdo, inserindo a linguagem poética no texto acadêmico. Por outro lado, nós, agentes do campo acadêmico das Artes, da mesma forma que os demais agentes do espaço universitário, lidamos com a necessidade de manter a comunicabilidade interna e externa de nossas produções através do cumprimento de normas comuns, uma vez que atuamos em rede. Sobre isto, Bourdieu adverte-nos sobre a crítica a uma tradição que “se limita à lógica da prova” (2007, p. 15) que termina caindo na oscilação entre “uma retórica da exposição formal e uma psicologia literária da descoberta”(ibid).

No âmbito da produção e circulação interna ao campo acadêmico das Artes Cênicas, as normas das duas principais associações – Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Cênicas – ABRACE¹⁶ e a Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança – ANDA¹⁷, mostram a presença desse jogo: mesmo admitindo normas mais abertas que aquelas solicitadas em encontro científicos tradicionais e abrindo espaço para pesquisas de cunho eminentemente artístico, ambas mantêm a exigência dos mesmos itens de sistematização e formatação dos textos e resumos (vias de comunicabilidade do conhecimento produzido), tais como: introdução, objetivos, metodologia, resultados, palavras-chave, resumo e *abstract*, tamanho específico e diferenciado de fonte para texto e citações, entre outros¹⁸.

Em publicação recente (Coutinho e Santos, 2010), reconhecendo a complexidade dos objetos com os quais lidamos, discutimos a necessidade de criar novos dispositivos e ampliarmos o vocabulário para sistematizar conhecimentos produzidos em artes. Porém, a construção da interdisciplinaridade enfrenta obstáculos e dificuldades. Não é raro observarmos produção de pesquisadores do campo das Artes que, por não terem formação metodológica¹⁹, dominam com dificuldade

¹⁶ Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/1/index.php/regulamentos>>. Acesso em: 7 jan. 2013.

¹⁷ Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/images/edital_II_congresso.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2013.

¹⁸ Aliás, problemas referentes à qualidade textual dos resumos submetidos ao VII Congresso ABRACE, ocorrido em outubro de 2012 em Porto Alegre, foi pauta recorrente nas discussões do GT Pesquisa em Dança (do qual fazemos parte). Mais um sinal de que a preocupação com a qualificação e sistematização da produção é assunto das nossas associações de pesquisa e, portanto, compõem o *habitus* do campo.

¹⁹ É sabido que os cursos de graduação no Brasil, excessivamente profissionalizantes, concedem pouquíssimo espaço a componentes curriculares dedicados a reflexão epistemológica e/ou

métodos e técnicas utilizados nas ciências, apropriam-se inadequadamente de chavões pseudo-metodológicos, comumente aludindo a referenciais teóricos pertinentes ao tema da complexidade, embora sem consistência. O resultado pode ser uma montagem disforme, um clone do romântico monstro de Frankenstein. Desse modo, “construímos uma determinada realidade e trabalhamos no sentido de naturalizá-la, na medida em que o conjunto de pesquisadores necessita operar segundo tal modelo para ser legitimado e existir institucionalmente” (ibid, p. 66). Assim, muitas vezes, em busca desta legitimação, e não porque o caminho da pesquisa solicita determinada abordagem, tendemos a reproduzir modelos de transmissão e produção de conhecimento disciplinares, positivistas, em suma, cartesianos.

Nossos discursos alimentam a idéia de superação de tais dicotomias e dualismos; contudo, continuamos procedendo com os mesmos ou quase os mesmos procedimentos tradicionais: separamos as áreas e, dentro das áreas, as disciplinas. [...] a hegemonia das ciências tem produzido efeitos de mimetização da atividade científica, submetendo os demais campos ou culturas universitárias a um processo ortopédico de cientificação. Assim, somos levados a constranger objetos complexos e singulares a um modelo tradicional metodológico para torná-los reconhecíveis como científicos (ibid).

Acabamos por usar os termos *ciência* e *científico* como selo de qualidade, sendo que, declaradamente, negamos métodos e instrumentos das ciências tradicionais sob o argumento de que objetos artísticos requerem outras abordagens. E ainda, na maioria das vezes, não apresentamos reflexão acerca do que constituiriam essas “outras abordagens” ou sobre a organização metodológica das pesquisas. Atitudes pouco coerentes que somente contribuem para a fragilização do campo acadêmico das Artes.

Por outro lado, não é recente o esforço em desestabilizar a ideia de que as ciências seriam o modelo legítimo e unificador da práxis acadêmica.

Durante o final do século 19 e em todo o século 20, importantes pensadores, dentro e fora do regime universitário, apresentaram robustas propostas não-cartesianas de produção do conhecimento. É o caso das obras de Henri Poincaré, Sigmund Freud, Gaston

metodológica. Em alguns, como C&T (Ciência & Tecnologia), trata-se de temática praticamente inexistente.

Bachelard, Paul Feyerabend, Paul Valéry, Thomas Kuhn, Pierre Bourdieu, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Lacan, Richard Rorty, Alain Badiou, Michel Maffesoli, Edgar Morin, Boaventura de Sousa Santos e tantos outros (ibid, p.66).

Nossa proposta, iniciada com a publicação referida acima e desdobrada nesta tese, inclui alargar a discussão sobre o papel e a importância da presença de novos campos do conhecimento na academia, sobretudo o artístico, redimensionando e, se possível, ajudando a qualificar o conhecimento que produzimos. Quem sabe, também, possamos contribuir para promover reflexões sobre novos métodos para a pesquisa em artes.

Não se trata aqui de abolir aquilo que a tradição diz a respeito das ciências ou, tampouco, defender cegamente o modelo científico cartesiano. Não vemos problema em escolher métodos tradicionais da cultura científica para produzir conhecimento acadêmico em Artes, desde que a proposta de investigação assim demande, como vimos numa das teses estudadas e que adota a estratégia metodológica do Experimento. Contudo, também acreditamos na construção coerente de outros caminhos metodológicos, tão sérios e rigorosos quanto os que a cultura científica já consagrou. O que nos parece indispensável para o agente do campo acadêmico das artes é saber que refletir e apresentar, de forma clara e coerente, a organização estrutural e metodológica da sua pesquisa colabora com a qualidade e consistência da sua produção e com o fortalecimento da autonomia, sempre relativa, do campo.

Além disso, ao produzir teses e dissertações, assumimos a ação de pesquisar e, portanto, precisamos produzir trabalhos que cumpram essa função. Seguindo o que propõe a etimologia da palavra *pesquisa* – do latim *perquirere* – vemos que pesquisar tem parentesco com perguntar, buscar com cuidado, procurar por toda a parte; informar-se, inquirir, indagar, aprofundar. De acordo com manuais, pesquisa é “[...] procedimento racional e sistemático que tem como objetivo proporcionar respostas aos problemas que são propostos” (GIL, 2007, p.17). Fazer pesquisa é perguntar sobre algo que desconhecemos e para o qual procuramos uma resposta (GERHARDT e SILVEIRA, 2009). Para estes autores,

para se fazer uma pesquisa científica, não basta o desejo do pesquisador em realizá-la; é fundamental ter o conhecimento do assunto [...]. É irreal a visão romântica de que o pesquisador é

aquele que inventa e promove descobertas por ser genial. [...] Assim, quando formos elaborar um projeto de pesquisa, devemos levar em consideração, inicialmente, nossos próprios limites. [...] O planejamento, passo a passo, de todos os processos que serão utilizados, faz parte da primeira fase da pesquisa científica, que envolve ainda a escolha do tema, a formulação do problema, a especificação dos objetivos, a construção das hipóteses e a operacionalização dos métodos [...] (ibid, p.12).

A formulação do problema é etapa diretamente relacionada com a(s) pergunta(s) para a(s) qual(is) buscamos respostas. Uma pergunta de pesquisa é aquela que apresenta problematização sobre um tema, isto é, uma questão aprofundada sobre o tema (MINAYO, 1994), indo além da inquietação individual do pesquisador. Como nos indica Severino (1996), a delimitação do problema de pesquisa

[...] é o momento de se caracterizar de maneira desdobrada o conteúdo da problemática que vai se pesquisar e estudar. [...] pode-se iniciar com uma *apresentação* onde se coloca a gênese do problema, ou seja, como o autor chegou a ele. [...] em seguida pode ser feita uma *contraposição* aos trabalhos que já versaram sobre o mesmo problema, elaborando-se uma espécie de *estado da questão* [...]. Passa-se então à etapa fundamental da colocação própria do problema pelo autor (ibid, p. 128).

Uma pergunta de pesquisa parte de lacunas do campo. Porém, precisa ressoar, ser percebida e ser provocativa, também e cada vez mais fora dele. Ao mesmo tempo, a procura e a construção da resposta necessitam estabelecer redes de discussão, permitir desdobramentos e replicações (YIN, 2005), sem o que se tornariam estéreis. E o caminho (método) pelo qual se constrói a busca de resposta precisa ser reconhecido pela coerência de suas estratégias e pela clareza e comunicabilidade de sua sistematização.

Nesse sentido, a tomada de consciência dos sistemas de crenças que construímos e que nos direcionam, e no caso desta investigação, o reconhecimento das tradições teóricas, escolhas metodológicas e temáticas das teses estudadas e desta tese, pode constituir-se, a nosso ver, um eficiente mecanismo para ultrapassar modelos acostumados e por vezes frágeis de produção.

Realizar de forma clara a apresentação e reflexão sobre o método de organização desta tese, retomando o que declaramos no início desta seção, foi nosso desejo e é o que apresentamos a seguir.

3.1 ETAPAS E ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS DA PESQUISA

Já indicamos, na Introdução, que esta pesquisa parte de duas questões norteadoras: Como estão organizadas, teórica e metodologicamente, as teses em Artes Cênicas e que temas estão sendo abordados sob os descritores Artes Cênicas e correlatos?

Para atingir os objetivos desta pesquisa, isto é, catalogar, descrever e analisar as orientações teóricas, metodológicas e temáticas presentes em teses brasileiras nas Artes Cênicas, no triênio 2007-2009, buscamos (a) organizar um banco de dados com as teses defendidas no período no Brasil; (b) descrever os principais descritores dos trabalhos; (c) apresentar um mapeamento das teses a partir de: Região/Estado; tipo de financiamento e principais agências de fomento; Dependência Administrativa; Áreas/Linhas de pesquisa; agentes do campo (orientadores e bancas); (d) identificar pólos de produção artístico-acadêmicas; e (e) apontar e analisar lacunas e temas relevantes de pesquisa, com o propósito de apresentar um panorama atual de parte da produção acadêmica no campo das Artes Cênicas, no país.

Nesse sentido, o estudo demandou a realização de uma etapa exploratória, a partir da qual construímos o panorama apresentado no Capítulo Quatro, e de uma etapa analítica, cujos procedimentos metodológicos apresentaremos na sequência. Buscamos estabelecer nossas categorias e unidades de análise em consonância com o marco teórico eleito, o universo conceitual de Pierre Bourdieu. A discussão dos resultados e a etapa analítica ficaram reservadas para o Quinto Capítulo.

De acordo com Wacquant, conhecer o campo artístico sob a perspectiva bourdieusiana, implica

primeiro localizar o microcosmos artístico [...] na teia de instituições, na qual circulam os poderes econômicos, políticos e culturais que a classe dominante se esforça por reservar para si própria. [...] O segundo momento [...] consiste em traçar uma topologia de estrutura interna [...] de modo a desvendar a estruturação das relações (se supremacia e subordinação, distância e proximidade, complementaridade e antagonismo) que vigoram em determinado momento entre os agentes e instituições – artistas maiores e menores, escolas e revistas, salões e tertúlias, academias e galerias – competindo pela legitimidade artística. [...] O terceiro e último passo envolve a construção de trajetórias sociais dos indivíduos que entram em concorrência no interior do campo, de modo a tornar visível o sistema de disposições socialmente constituído (*habitus*) que guia sua conduta e as suas representações dentro e fora da esfera artística (ibid, p. 118).

O autor salienta como o conceito de campo rompe com as teorias “puras” da arte constituindo o campo artístico como “um prisma que filtra e refracta forças externa de acordo com sua própria lógica e estrutura” (ibid).

A trajetória desta investigação replicou a organização indicada, ou seja, com o mapeamento da distribuição geográfica, da dependência administrativa e do financiamento das pesquisas buscamos localizar o macrocosmos do campo acadêmico das Artes Cênicas; com a construção do perfil dos PPGs, dos autores, dos orientadores, das bancas e do conteúdo das teses (descritores, objeto/tema e estratégias teóricas e metodológicas) traçamos uma topologia de estruturação interna e de relações entre os elementos do protocolo; e com a compreensão das trajetórias sociais dos agentes (CAPES, CNPq, PPGs, autores, orientadores e membros das bancas) procuramos identificar o *habitus* que, no período, indica a lógica do referido campo.

A primeira fase da pesquisa, de caráter exploratório, foi composta pela consulta aos documentos da Área de Artes/Música, da CAPES, relativos ao triênio estudado, para identificar os PPGs com produção de teses no âmbito das Artes Cênicas. A consulta permitiu, também, construir um breve panorama da organização da área de Artes/Música e, mais especificamente, da produção de teses em Artes Cênicas no período, cujos dados serão apresentados mais detalhadamente no Capítulo Quatro. Esta fase possibilitou, também, a delimitação do *corpus* da investigação.

Assim, realizamos um primeiro levantamento para identificar:

- 1) Programas de Pós-Graduação que ofereceram curso de Doutorado em Artes Cênicas, entre 2007 e 2009;
- 2) Teses defendidas nesse período, em cada PPG;
- 3) Teses disponíveis on-line, em versão completa, nos sítios dos respectivos PPGs e/ou das IES.

Pudemos identificar um total de 13 Programas de Pós-Graduação em Artes, Artes Cênicas, Dança e Teatro que, no Triênio 2007-2009, já ofereciam cursos de Mestrado e/ou Doutorado com temática das Artes Cênicas (CAPES, 2010, p. 14), quer seja na denominação do PPG (Artes Cênicas) ou em programas de Artes, com área de concentração ou linha explicitamente declarados de Artes Cênicas, ou ainda em programas específicos em Dança ou Teatro, como indica o quadro abaixo:

apenas MESTRADO	MESTRADO E DOUTORADO
1) ARTES – UFPA	1) ARTES CÊNICAS – UFBA
2) ARTES – UNESP	2) ARTES CÊNICAS – USP
3) ARTES – UERJ	3) ARTES CÊNICAS – UNRIO
4) ARTES CÊNICAS – UFRN	4) ARTES – UNICAMP
5) ARTES CÊNICAS – UFRGS	5) ARTES – UFMG
6) DANÇA – UFBA	6) ARTES – UNB
	7) TEATRO – UDESC

Quadro I – Total de PPGs em Artes em 2007-2009.

Detectamos sete PPGs com curso de Doutorado. Desses, apenas cinco realizaram defesas no triênio. Entretanto, os PPGs em Artes da UnB e em Teatro da UDESC são programas com cursos de Doutorado recentes e, no triênio 2007-2009, ainda não haviam realizado defesas de tese. Por esse motivo, não apresentaram produção no período estudado.

A partir dos dados apresentados no Quadro 1 (acima), a busca concentrou-se no levantamento das teses produzidas por cinco PPGs: Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - UFBA, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e da Universidade de São Paulo - USP; Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG e da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

Realizamos busca no sítio destes PPGs e no Banco de Teses da CAPES, com o objetivo de cruzar as informações, bem como identificar a quantidade de teses em

Artes Cênicas disponíveis on-line em versão completa. Em outras palavras, foi preciso começar a organizar um banco de dados específico e representativo do objeto de estudo.

Em relação à pesquisa nos Bancos de Dados de cada PPG, definimos um caminho comum de busca, que seguiu o seguinte protocolo de ações: 1) Acesso à página *web* de cada um dos cinco PPGs e verificação, por esta via, de acesso às versões completas das teses; 2) Não havendo tal possibilidade, busca nos sítios da IES à qual o PPG está vinculado; 3) Não havendo tal possibilidade, contato telefônico com o PPG para verificar outra meio de acessar as versões completas e digitalizadas das teses.

A página *web* do PPG em Artes Cênicas da UNIRIO não estava disponível no período em que realizamos as buscas. Consultamos a Biblioteca Digital da instituição que direcionou a procura por teses e dissertações diretamente para o Banco de Dados do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT). Nesse espaço virtual, ao delimitar o período, grau do trabalho e instituição (no caso, UNIRIO), nenhuma tese foi encontrada, embora o Relatório de Avaliação 2010 da CAPES informe que 22 defesas de doutorado foram realizadas no triênio 2007-2009 nessa IES. Após contato telefônico com o PPGAC/UNIRIO, recebemos a informação de que o Programa estava com a página *web* desatualizada e não possuía banco de dados com as teses e dissertações em formato digital²⁰. Por esses motivos, as teses do PPGAC/UNIRIO não fizeram parte do grupo de teses examinadas aqui. Apenas a título de registro, com relação à disponibilidade dos resumos destas teses no sítio da CAPES, observamos que há inconsistência de informações: não há 22 resumos disponíveis.

No que tange às teses do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, a busca pela página *web*²¹ informou que o Programa é prioritariamente dirigido a pesquisas em Artes Visuais, com uma das áreas de concentração intitulada Arte e Tecnologia da Imagem, dentro da qual há uma linha de pesquisa denominada Artes Cênicas:

²⁰ Tentativa de acesso à página <http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgcla/ppgac> em 12 set 2011. Nessa mesma data realizamos contato telefônico com o PPGAC-UNIRIO, quando confirmamos as informações acima mencionadas diretamente com o coordenador do Programa, Prof. Paulo Merísio.

²¹ Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/>>. Acesso em: 16 set 2011.

Teorias e Práticas. Não foi possível acessar os trabalhos produzidos pelo Programa através da sua página. Foi preciso pesquisar o Banco de Teses e Dissertação²² da instituição através do espaço virtual da Biblioteca. Após busca através da opção *teses e dissertações*, constatamos a realização de apenas uma defesa de tese no triênio 2007-2009, corroborando a informação obtida no já citado Relatório de Avaliação da CAPES. Foi possível verificar, também, que a referida tese envolve pesquisa em Artes Visuais, portanto fora do escopo de interesse desta investigação.

Nesse momento, constatamos que apenas três PPGs atendiam aos requisitos estabelecidos: USP, UFBA e UNICAMP.

Para acessar o material relativo ao PPG em Artes Cênicas da USP, identificamos a existência de sua página *web*²³ e, nela, o ícone através do qual é possível pesquisar os trabalhos já produzidos pelo ano e pelo grau do trabalho (dissertações ou teses). O sítio informa, além do grau e ano de defesa, autor, orientador e título do trabalho. Este último dado dá acesso à versão completa da tese. Identificamos 13 defesas ocorridas no triênio, com 11 teses disponíveis on-line. Armazenamos, naquele momento, nove trabalhos em versão completa, pois dois arquivos estão disponíveis em formato protegido (não permitem o uso do comando “Salvar” ou “Salvar como”). A mesma informação sobre a quantidade de defesas de Doutorado ocorridas no período foi encontrada no Relatório de Avaliação 2010, da Área de Artes/Música, emitido pela CAPES.

Como forma de esgotar as possibilidades de acesso aos trabalhos via *internet*, verificamos se os dados obtidos pela página do PPGAC-USP coincidiam com os disponíveis no Banco de Teses e Dissertações da Biblioteca Digital daquela universidade²⁴. Após nova busca, através da opção *área de conhecimento*, utilizando como filtros os descritores *artes cênicas*, *teatro*, *dança*, *performance*, *circo* e *artes da cena, do corpo e do espetáculo*, identificamos as mesmas 13 defesas e 11 teses em formato eletrônico, sendo que tivemos acesso aos *links* dos dois

²² Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/>>. Acesso em: 28 nov. 2011.

²³ Disponível em: <http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/artes_cenicass>. Acesso em: 11 set 2011.

²⁴ Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/>>. Acesso em: 11 set 2011.

trabalhos com arquivos protegidos que anteriormente não conseguimos armazenar. Passamos a ter acesso, então, a 11 teses desse Programa.

Ao acessar o sítio do PPGAC-UFBA²⁵, encontramos uma listagem com as defesas de teses já realizadas. A lista está organizada por ano de defesa e aponta os principais dados dos trabalhos (autor, título, orientador, banca, linha de pesquisa, local e data da defesa). Foi possível identificar 30 defesas realizadas entre os anos de 2007 e 2009, mas não tivemos acesso à versão completa dos trabalhos. A informação sobre a quantidade de defesas de Doutorado ocorridas no período foi confirmada no Relatório de Avaliação 2010, da CAPES. Ao verificar no sítio da instituição, a existência de um Banco de Teses e Dissertações²⁶, realizamos a busca pelos trabalhos escolhendo, sequencialmente, as opções *registro por programa de pós-graduação e programa: artes cênicas*; e, simultaneamente, *grau: doutorado*; e *data da defesa: de janeiro de 2007 até dezembro de 2009*, constatando a disponibilidade de 14 teses em versão completa. O passo seguinte foi acessar e salvar cada um dos documentos.

Sobre o PPG em Artes da UNICAMP, sua página web²⁷ informou duas áreas de concentração: Artes Cênicas e Artes Visuais. Através da opção *publicações*, a página deu acesso ao sistema de alunos da PRPG/UNICAMP, *link* que permitiu visualizar a listagem das teses defendidas a cada ano no Programa e nas áreas de concentração do curso. Para acessar a lista, escolhemos a opção *teses por unidade*, a seguir *IA-Instituto de Artes* associado à opção pelo nível *Doutorado* e, logo após, encontramos a listagem de trabalhos por ano de interesse. Identificamos 36 defesas de tese entre 2007 e 2009 no PPG em Artes, informação que confere com o Relatório CAPES 2010 de Avaliação da área. A listagem de defesas por ano dá acesso à versão completa dos trabalhos. Com isso, foi possível verificar que, do total de defesas registradas, 23 teses foram produzidas na área de concentração Artes Cênicas, sendo que os demais trabalhos estão na área de concentração Artes Visuais. Das 23 teses em Artes Cênicas, 20 delas apresentam versão completa on-line. Da mesma forma, realizamos busca através da Biblioteca Digital da

²⁵ Disponível em: <<http://www.ppgac.tea.ufba.br/>>. Acesso em: 15 mai 2011.

²⁶ Disponível em: <<http://www.bdt.d.ufba.br/>>. Acesso em: 15 mai 2011.

²⁷ Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/posgraduacao/artes.php>>. Acesso em: 15 set 2011.

UNICAMP²⁸, escolhendo, simultaneamente, as opções *dissertações e teses* e *Instituto de Artes*, sendo que obtivemos acesso à mesma quantidade de trabalhos.

Paralelamente ao procedimento acima descrito, como forma de garantir a fidedignidade do grupo de teses a ser estudado, realizamos buscas no Banco de Teses da CAPES, usando os descritores *artes cênicas*, *artes da cena*, *artes do espetáculo*, *artes do corpo*, *teatro*, *dança*, *performance* e *circo* (na opção assunto) em cruzamento com os nomes, por extenso, das IES às quais estão vinculados os três PPGS com produção em Artes Cênicas (ex: *Universidade Federal da Bahia*, na opção instituição; e *Doutorado*, na opção nível). Outros dados associados simultaneamente à busca foram os anos correspondentes ao triênio investigado.

A consulta ao Banco de Teses da CAPES ratificou os achados: mostrou que o número de resumos de teses acessíveis, no caso da UFBA, foi inferior ao número de teses defendidas no período. A USP e a UNICAMP, esta última no que tange às teses produzidas em Artes Cênicas, estão ambas com o referido banco de dados atualizado no período 2007-9, pois o número de resumos disponíveis corresponde ao número de teses defendidas.

Com base no cruzamento dos dados acima descritos, delimitamos o *corpus* desta pesquisa: 45 teses. Importante mencionar que todas as 45 teses em Artes Cênicas aqui examinadas estão com seus resumos disponíveis no Banco de Teses da CAPES.

PPG	INSTITUIÇÃO	Nº DE TESES	RESUMOS BANCO CAPES	TESES ON-LINE
Artes Cênicas	UFBA	30	30	14
Artes Cênicas	USP	13	13	11
Artes (Área de Concentração em Artes Cênicas)	UNICAMP	23	23	20
		66	66	45 TESES

Quadro II – Teses em Artes Cênicas.

²⁸ Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/>>. Acesso em: 16 set. 2011.

A segunda etapa da pesquisa, já voltada para o conteúdo das teses, teve início com o armazenamento das versões completas dos trabalhos. Como forma de construir um caminho de aproximação e análise do material coerente com a proposta desta investigação, iniciamos a leitura das teses na medida em que as armazenamos. Tendo como parâmetro as questões norteadoras e os objetivos desta pesquisa, o referencial teórico de Pierre Bourdieu e algumas estratégias de abordagem utilizadas pelos estudos similares destacados na Introdução, elaboramos uma ficha (Apêndice 1) contendo os dados que consideramos mais relevantes colher para informações das teses. Ao mesmo tempo, criamos um primeiro roteiro para orientar o modo de leitura. O estabelecimento de um roteiro para leitura mostrou-se eficaz para a criação de um padrão de abordagem, visto que o volume e a diversidade do material tornaram impossível realizar a tarefa de forma ininterrupta.

A proposta de roteiro de leitura cumpriu a seguinte dinâmica: 1) Identificar no RESUMO da tese: objeto, problematização, hipóteses (se existentes), objetivos, apontamentos sobre o método e indicação dos resultados alcançados com a investigação; 2) No SUMÁRIO, identificar capítulo ou parte de capítulo explicitamente dedicado à descrição do método; 3) Ler a INTRODUÇÃO e identificar trechos que apontassem e/ou descrevessem o roteiro da tese, bem como a problematização, objetivos e caminho metodológico da pesquisa; 4) Nas CONCLUSÕES (ou CONSIDERAÇÕES FINAIS) destacar a apresentação de resultados oriundos do confronto entre problema/hipótese e dados coletados; e 5) Identificar, nas REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, obras e autores recorrentes e que justificassem o posicionamento epistemológico e reflexivo da tese.

O banco de dados das teses foi construído, portanto, não apenas com o armazenamento dos arquivos digitais, mas também a partir dos dados específicos que a leitura detalhada das teses apontou. Os trabalhos, separados por PPG, foram armazenados em formato PDF e cada arquivo intitulado pelo primeiro nome e sobrenome do autor seguido do título ou parte do título. As teses foram numeradas, respeitando a ordem alfabética do primeiro nome do seu autor²⁹.

PPG	Identificação	TESES
------------	----------------------	--------------

²⁹ Os links para acesso às 45 teses estão disponíveis no Apêndice 8.

Artes Cênicas/USP	Programa A	Tese 1A; Tese 2A; Tese 3A; Tese 4A; Tese 5A; Tese 6A; Tese 7A; Tese 8A; Tese 9A; Tese 10A; Tese 11 ^a
Artes Cênicas/UFBA	Programa B	Tese 1B; Tese 2B; Tese 3B; Tese 4B; Tese 5B; Tese 6B; Tese 7B; Tese 8B; Tese 9B; Tese 10B; Tese 11B; Tese 12B; Tese 12B; Tese 14B
Artes/UNICAMP	Programa C	Tese 1C; Tese 2C; Tese 3C; Tese 5C; Tese 4C; Tese 6C; Tese 7C; Tese 8C; Tese 9C; Tese 10C; Tese 11C; Tese 12C; Tese 13C; Tese 14C; Tese 15C; Tese 16C; Tese 17C; Tese 18C; Tese 19C; Tese 20C

Quadro III – Identificação dos PPGs e documentos³⁰.

3.2 CATEGORIZAÇÃO E ANÁLISE DOS ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DAS TESES

Para realizar a análise sobre objeto, método e marcos teóricos das teses, a partir dos procedimentos descritos e aplicados desde a etapa exploratória da pesquisa (leitura sistemática das versões completas e preenchimento de fichas de informações por tese), construímos um quadro (Apêndice 3) com trechos de cada tese que indicam objeto, referencial teórico predominante, objetivos e método. Estes itens constituíram as unidades de análise que deram referência para a construção das categorias de análise.

A identificação dos objetos de cada tese permitiu reconhecer temas recorrentes e afins, possibilitando-nos inferir categorias mais gerais em termos de temática dos trabalhos.

TEMA/OBJETO	
Categoria	Definição
Aspectos Históricos e Conceituais	Vida e obra de personalidades das artes cênicas, livros, documentos, registros históricos e/ou discussão conceitual.
Tradução	Tradução de obra ou material relativo às artes cênicas.
Análise de espetáculo em circulação	Apresentação e/ou análise de obra cênica ou circunstâncias que envolveram a obra.
Análise de práticas da cultura popular	Apresentação e análise de características

³⁰ O formato das tabelas bem como os dados referentes às teses da UFBA foram organizados por alunos bolsistas de IC orientados pela professora Hebe Alves, todos vinculados à UFBA e ao Grupo de Pesquisa CONES, orientados pela profa. Denise Coutinho, do qual faço parte.

	cênicas de práticas da cultura popular.
Análise de propostas metodológicas relativas ao fazer artístico	Apresentação e/ou análise de propostas de criação artística, de prática pedagógica ou de preparação do artista cênico.

Quadro IV – Síntese de tema/objeto.

A análise da organização metodológica tomou como referência os trechos referentes à unidade de análise *método* (ver Apêndice 3) de acordo com as definições destacadas no Capítulo Dois, apresentadas nos manuais de metodologia de pesquisa (GERHARDT e SILVEIRA, 2009; MINAYO, 2001; LUBISCO E VIEIRA, 2003; GIL, 2007) e também as trazidas por Yin (2010); Boumard (2008); Jago (2006); Wall (2006), Fortin (s/d), Adorno (2003) e Meneghetti (2011), autores que discutem a relação entre o foco de uma pesquisa, seu objeto de estudo, escolhas metodológicas e forma.

Identificamos as estratégias metodológicas por meio da auto-declaração do método expressa no título, resumo, seção ou corpo da tese. Não havendo a auto-declaração, buscamos trechos que apresentassem alguma pista sobre o método ou, pelo menos, fizessem referência a procedimentos metodológicos (técnicas e instrumentos) ou descrevessem caminhos realizados.

Os trechos destacados mostraram orientações metodológicas que indicavam – a maioria sem declaração explícita – Estudo de caso; Cartografia; Autoetnografia; Etnografia; Pesquisa-ação; Experimento científico; Ensaio Teórico. Além dessas estratégias mais comuns, reconhecemos em parte dos trabalhos a estrutura de Relato de Experiência³¹ artística, ou seja, descrições de propostas de criação de obra, de preparação do artista cênico e/ou de práticas pedagógicas em artes cênicas que já haviam sido realizadas, e encontraram na tese seu lugar de explicitação, ou foram o objetivo principal da tese.

Assim, elaboramos as categorias de análise abaixo indicadas, de acordo com o material empírico e com as descrições das estratégias metodológicas mais usuais encontradas na literatura. Preferimos utilizar a expressão “estratégia metodológica” em lugar de método, pelo fato de que o termo Método pode ser confundido com a

³¹ Termo utilizado em periódicos e eventos acadêmicos e científicos para delimitar um espaço específico para compartilhamento de produções desta natureza.

lógica global de uma investigação, incluindo análise e síntese, já que método indica todo o caminho ou percurso da pesquisa.

ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS	
Categoria	Definição
Estratégia auto-declarada	A tese declara textualmente uma estratégia.
Características predominantes de uma estratégia	A tese não declara, mas faz descrições reconhecíveis de uma determinada estratégia.
Pluralidade metodológica auto-declarada	A tese declara textualmente mais de uma estratégia metodológica.
Característica predominante de pluralidade metodológica	A tese não declara, mas descreve mais de uma estratégia metodológica reconhecível.
Indicação de técnicas e instrumentos de pesquisa	A tese indica técnica(s) ou instrumento(s) metodológico(s), sem referência a uma estratégia metodológica.
Descrição de procedimento artístico	A tese descreve o modo de elaboração do produto artístico.

Quadro V – Categorias de análise.

Para apreender a direção teórica das teses criamos um banco de dados³² com as seguintes informações: 1) quadro total dos autores citados nas teses em cada um dos PPGs; e 2) autores mais usados como referência e respectivas obras citadas.

Foi criado um arquivo, em formato Excel, contendo três planilhas diferentes. A *Planilha 1*, organizada por ordem alfabética das referências, reuniu o total de autores apresentados nos trabalhos do PPG USP e indica em que tese cada autor é citado. A *Planilha 2* reuniu, da mesma forma, o total de autores apresentados nos trabalhos do PPG UFBA e a *Planilha 3* apontou o total de autores apresentados nos trabalhos do PPG UNICAMP, também indicando em que tese cada autor é citado. Estas planilhas deram origem ao Apêndice 5.

A seguir, descrevemos a estratégia metodológica desta pesquisa.

³² O levantamento dos autores das teses foi realizado, sob nossa orientação, pelos estudantes de iniciação científica Daiane Molina e Franciele Serpa, alunas de Dança-Licenciatura, e Hércio Fernandes e Lídia Rosenhein, alunos de Teatro-Licenciatura, ambos cursos da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, voluntariamente ligados a esta pesquisa.

3.3 UM ESTUDO DE CASO

Seguindo a escolha apontada no início deste capítulo, a estratégia metodológica adotado nesta pesquisa foi o Estudo de Caso. De acordo com YIN (2005)³³, esta estratégia constitui-se uma escolha em situações de investigação empírica nas quais surgem questões do tipo ‘como?’ e ‘por quê?’ e quando se tem como objeto “um fenômeno contemporâneo dentro do seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos” (ibid, p. 32).

O autor aponta especialmente a formulação da pergunta como o indicativo da natureza explanatória da pesquisa que elege o Estudo de Caso como estratégia, entendendo também como possível a presença concomitante de um caráter exploratório e/ou descritivo na constituição de um trabalho de investigação:

Muitos cientistas sociais ainda acreditam profundamente que os estudos de caso são apropriados apenas à fase exploratória de uma investigação, que os levantamentos de dados e as pesquisas históricas são apropriados às fases descritivas e que os experimentos constituem a única maneira de fazer investigações explanatórias ou causais. Essa visão hierárquica reforça a idéia de que os estudos de caso são apenas uma ferramenta exploratória preliminar e não podem ser utilizados para descrever ou testar proposições. Esta visão hierárquica, no entanto, pode ser questionada. [...] Alguns dos melhores e mais famosos estudos de caso foram tanto explanatórios quanto descritivos. [...] A visão mais apropriada dessas estratégias diferentes é inclusiva e pluralística. Pode-se utilizar cada estratégia para três propósitos – exploratório, descritivo e explanatório (ibid, p. 21).

Na Introdução desta tese, já apontamos que nosso estudo esteve direcionado a responder “como está organizado” nosso objeto, no caso, parte da produção acadêmica no nível de Doutorado em Artes Cênicas no Brasil, a partir da organização teórico-metodológica das teses disponíveis on-line.

³³ O referencial teórico que apresentamos a partir deste ponto do texto, e que diz respeito à fundamentação teórico-metodológica desta pesquisa, está baseado em argumentos construídos na minha dissertação de mestrado, “Análise das racionalidades presentes em atividades formais de dança para pessoas com (d)eficiência: um estudo de casos múltiplos em Salvador – BA”, defendida em 2008, no PPG Dança da UFBA. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/processaPesquisa.php?pesqExecutada=1&id=1566>. Acesso em: 2 jan. 2012.

Para tal, a pesquisa demandou a realização de etapas exploratória, descritiva e explanatória, através da construção de levantamento preliminar de dados, estabelecimento de ferramentas heurísticas e uso da estratégia característica do Estudo de Caso, tais como:

- 1) análises de documentos (Relatórios e Documentos da CAPES; teses);
- 2) estabelecimento de critérios de seleção (inclusão e exclusão) dos casos estudados (triênio 2007-2009; opção por teses; por aquelas produzidas nos PPGs do Brasil, no campo das Artes Cênicas e disponíveis on-line);
- 3) eleição de formas de coleta de dados (descritas acima);
- 4) estabelecimento de fontes de evidência, unidades de análise e categorias de análise dos resultados encontrados (já apresentados neste capítulo e mais detalhadamente explorados a partir do capítulo seguinte).

O dinamismo que esta investigação demandou (ampliações, recortes, mudanças de direção, retomadas) é outro aspecto que aponta a sintonia da nossa proposta com a estratégia metodológica escolhida. A figura a seguir tem o propósito de esclarecer a dinâmica própria do *Estudo de Caso* num processo investigativo.

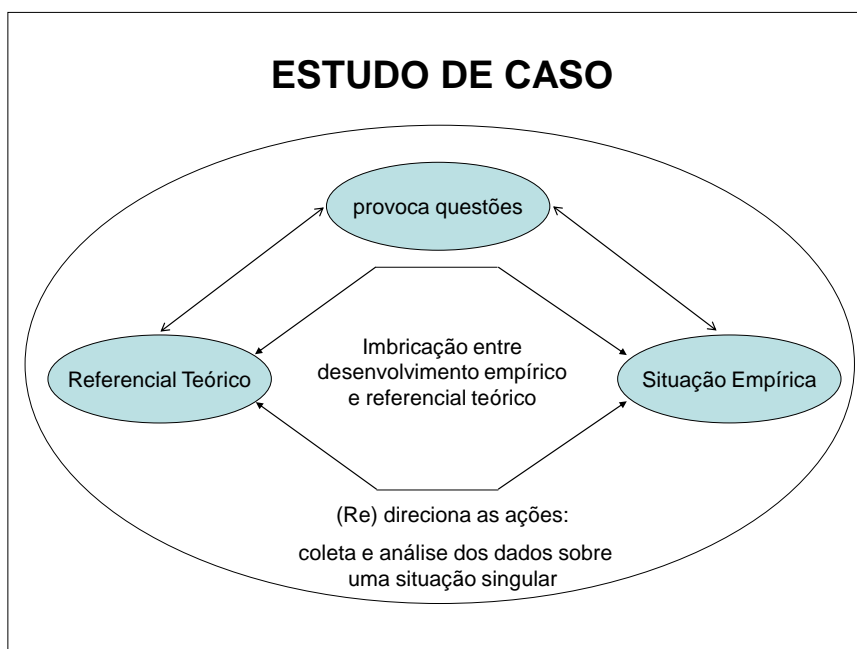


Figura 1 – Esquema conceitual/Estudo de Caso.³⁴

³⁴ Esta figura é de nossa autoria. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/processaPesquisa.php?pesqExecutada=1&id=1566>. Acesso em: 2 jan. 2012.

Esta estratégia possibilita planejamento e, ao mesmo tempo, uma ação flexível do pesquisador: o “reprojeto”, como chama o autor. Flexibilidade visível não somente pelas novas descobertas ou necessidade de reconsiderar proposições teóricas que a condução de cada caso possa gerar, como também pelos desdobramentos que as conclusões dos casos cruzados podem indicar (na figura acima indicado por modificações de teorias e desenvolvimento de implicações políticas).

Yin propõe um organograma, apresentado abaixo, que contribui para o entendimento do ciclo metodológico.

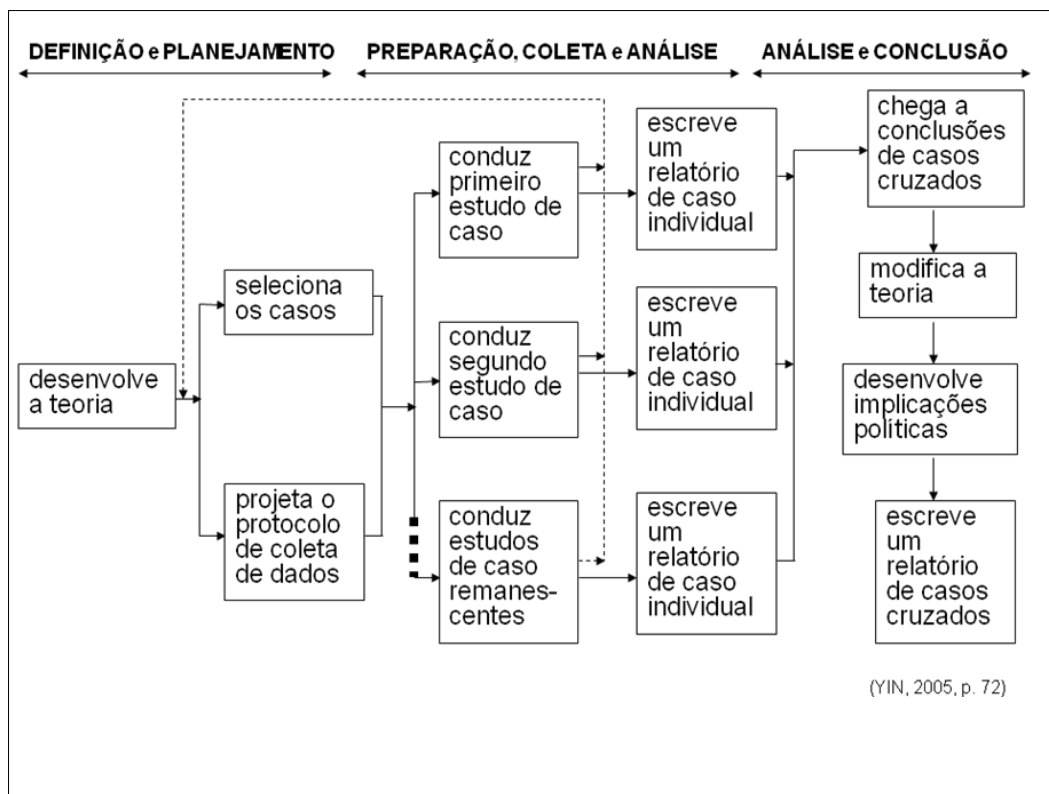


Figura 2 – Organograma Estudo de Caso.

A opção por este método tem como objetivo algum tipo de compreensão analítica em profundidade e não a generalização estatística (enumerar frequências). A lógica subjacente ao estudo de caso, mais especificamente ao estudo de casos múltiplos, é a da replicação, que não pode ser confundida com a lógica da amostragem comumente utilizada em trabalhos que visem ao levantamento estatístico de dados. É análoga àquela utilizada em experimentos múltiplos e busca prever resultados semelhantes entre os casos selecionados (uma replicação literal) ou produzir

resultados contrastantes apenas por razões previsíveis (uma replicação teórica). Para Yin (2005, p. 69): “Após revelar uma descoberta significativa a partir de um experimento único, o objetivo imediato da pesquisa seria replicar essa descoberta, conduzindo um segundo, um terceiro, ou até mais experimentos”. O autor ainda salienta a importância de se elaborar uma rica estrutura teórica que exponha as condições sob as quais é provável que se encontre um fenômeno em particular (replicação literal), assim como as condições em que não é provável que se encontre (replicação teórica). Esta estrutura teórica contribui para fornecer alguma generalização aos casos e/ou propor modificações na teoria.

Para Yin, o estudo de caso parte do registro direto de múltiplas evidências da realidade – documentos, artefatos, observações, tendo o objetivo único ou plural de

[...] *explicar* os supostos vínculos causais em intervenções da vida real que são complexos demais para estratégias experimentais ou aquelas utilizadas em levantamento. [...] *descrever* uma intervenção ou contexto na vida real em que ela ocorre. [...] *ilustrar* certos tópicos. [...] *explorar* aquelas situações nas quais a intervenção está sendo avaliada e não apresenta um conjunto simples e claro de resultados. [...] ser uma “*meta-avaliação*”- um estudo de um estudo (ibid, p. 35).

Passaremos aos capítulos Quatro e Cinco, nos quais apresentamos e analisamos, respectivamente, o panorama da produção da área de Artes/Música no triênio 2007-2009 e as teses em Artes Cênicas produzidas e selecionadas no período.

4. O CAMPO ACADÊMICO DAS ARTES NO BRASIL

Para analisar a produção de teses em Artes Cênicas constituiu-se clara a necessidade de fazer um estudo exploratório sobre o campo acadêmico das Artes, e mais especificamente das Artes Cênicas, no Brasil, como indicamos no capítulo anterior. Foi necessário construir um panorama da atual estrutura e organização partindo da referência conceitual de Pierre Bourdieu indicada na Introdução, ou seja, em termos de identificação de agentes e polos de produção do capital simbólico, como modo de apreender a dinâmica de constituição do campo.

Os dados levantados nesta etapa exploratória e a análise das teses, considerados de forma conjunta, possibilitaram perceber que o campo acadêmico das artes faz conviver, em seu espaço e entre seus agentes, *habitus* de campos historicamente distintos, o artístico e o acadêmico (ou científico³⁵, como chama Bourdieu), configurando ambos um mesmo campo, contudo, conformados por modos distintos de operar, organizar e comunicar seu capital simbólico, como apontamos no Capítulo Dois.

Uma vez que realizamos uma primeira aproximação da realidade empírica estudada e do universo conceitual de Bourdieu, como mencionamos no final do capítulo anterior, retomamos Robert Yin para salientar o caráter exploratório, descritivo e explanatório desta investigação que, segundo o autor, não perde em valor enquanto pesquisa. Para Yin, um estudo de caso tem potencial para “descrever ou testar proposições” (2005, p.21), “*explicar* certos vínculos, [...] *explorar* aquelas situações nas quais a intervenção está sendo avaliada e não apresenta um conjunto simples e claro de resultados. [...] ser uma ‘*meta-avaliação*’” (ibid, p.35, grifos do autor), Com objetivos único ou plural, pode ser “estratégia para três propósitos – exploratório, descritivo e explanatório” (ibid, p. 21), ou seja, os modos através dos quais, nesta tese, abordamos nosso objeto.

³⁵ Termo utilizado por Pierre Bourdieu na obra **O campo científico** (1983) para tratar do espaço social de produção intelectual dentro do qual se inclui a produção do espaço universitário.

4.1 PANORAMA DA ÁREA ARTES/MÚSICA NO TRIÊNIO 2007-2009

Os campos de conhecimento acadêmico, no Brasil, vivem a lógica de constituição já exposta, sendo que dois fortes agentes institucionais do campo, as agências governamentais CAPES e CNPq, atuam e interferem diretamente nessa constituição. Ao dividirem as áreas de conhecimento de maneira autônoma, isto é, não por proximidade temática ou de objetos, mas de modo gerencial, formulam tabelas que contém “grandes áreas”, “áreas” e “sub-áreas”, de acordo com o entendimento de cada agência. A partição em áreas atende a critérios de gestão operacional, com vistas a acompanhar de modo eficiente a produção acadêmico-institucional dos diversos campos nas universidades, faculdades e, em menor grau, institutos de pesquisa autônomos. Apesar da função pragmática, o reconhecimento de uma área não é feito *a priori*, mas sim, e também, em função das lutas simbólicas em operação, independentemente das agências estarem diretamente preocupadas ou não com isto.

Ou seja, tal reconhecimento está relacionado, de algum modo, com o grau de autonomia relativa conquistado pelos campos distintos de saberes, mas de fato o que importa nessas divisões é a capacidade de gerenciar aquele conjunto de programas e seus agentes, produtos, aí incluídos prêmios, sanções e formas de visibilidade. Quando uma área cresce o suficiente em termos quantitativos, reparte-se em duas ou mais áreas. Nesse sentido, podemos dizer que os termos “área” e “campo” não são sinônimos nem estanques; relacionam-se ainda que não se comuniquem explicitamente, pois embora o termo “área” pertença a uma categoria mais pragmática e gerencial, o capital simbólico dos “campos” interfere nessa distribuição das “áreas”.

Com o campo acadêmico das Artes não é diferente. De acordo com a atual tabela de áreas da CAPES³⁶, organizada em forma de listagem, as Artes estão contidas na “grande área” *Linguística, Letras e Artes* e compõe a “área” de *Artes/Música*, da qual fazem parte trinta e três “especialidades”, relativas às linguagens da Dança, do Teatro, das Artes Plásticas e Visuais, do Cinema, da Música e da Educação

³⁶ Disponível em: <<http://www.capes.gov.br/avaliacao/tabela-de-areas-de-conhecimento>>. Acesso em: 13 nov. 2011.

Artística³⁷. É curioso que, embora Música seja uma das linguagens artísticas, aparece expressamente nomeada na área Artes e, não por acaso, com o maior número de programas específicos tendo como pioneiro o PPG de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, fundado em 1980³⁸.

De acordo com o último Relatório CAPES de Avaliação Trienal de Artes/Música (2010), a área conta com 37 PPGs assim distribuídos:

PPGs TRIÊNIO 2007-2009	QUANTIDADE
Artes	8
Artes Cênicas	5
Artes Visuais	7
Música	13
Ciência da Arte	1
Cultura Visual	1
Dança	1
Teatro	1
TOTAL	37

Quadro VI – PPGs por áreas no triênio.

O mais antigo PPG é o da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), criado em 1974 (CAPES, 2009, p.1) e, em 2006, desmembrado nos PPGs em Música, Artes Visuais e Artes Cênicas.

Levando em consideração os fatores históricos e a quantidade de PPGs específicos, além da possibilidade de existência de pesquisas direcionadas a objetos da Música dentro do PPG em Artes da USP, mesmo antes do seu desmembramento, vemos que a Música tradicionalmente vem contribuindo há mais tempo com a constituição do campo acadêmico das Artes, com a manutenção e acúmulo do capital simbólico e tem qualificado um contingente maior de agentes reconhecidos pelo campo, não somente os autores dos referidos trabalhos, mas, por exemplo e inclusive, com a

³⁷ Notemos que não há menção a subcampos como Circo e Performance, duas linguagens cênicas que começam a ganhar destaque através de teses e dissertações no campo das artes cênicas.

³⁸ Disponível em: <<http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/index.php>>. Acesso em: 3 ago. 2012.

coordenação de Área na CAPES, por muitos anos³⁹. Muito provavelmente isso contribui para explicar por que a área se denomina Artes/Música.

É também a partir de tal lógica que a CAPES organiza as Comissões de Área, compostas por agentes do campo (a maioria artistas que se tornaram docentes e pesquisadores e que mantêm produção artística) detentores de considerável capital simbólico, para realizar as avaliações trienais dos PPGs e suas respectivas produções.

Ainda sobre o quadro acima (Quadro VI), uma primeira leitura mostra que há o genérico “Artes” destacado das artes específicas. Além disso, Artes Cênicas não coincide necessariamente com Teatro, assim como Artes Visuais não coincide com Cultura Visual. Vemos que há pelo menos um Programa que se auto-intitula científico, com uma atribuição genérica: Ciência da Arte (no singular). Música comparece com a maior quantidade de programas, como já mencionamos, aproximadamente 35% do total da Área.

É possível identificar a distribuição geográfica desses PPGs e apontar regiões de concentração da produção acadêmica. A figura⁴⁰ abaixo indica essas regiões destacando os Estados que possuem PPGs na área Artes/Música.

³⁹ Martha Tupinambá de Ulhôa, professora titular em musicologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), foi coordenadora da área de Artes/Música e membro do Conselho Técnico Científico do Ensino Superior CTC-ES na CAPES/MEC nos triênios 2005-2007 e 2008-2010. A respeito das coordenações anteriores não encontramos registros no sítio virtual da CAPES.

⁴⁰ A imagem do mapa do Brasil, usada para compor esta e as figuras apresentadas na sequência do texto, estão disponíveis em <http://3.bp.blogspot.com/-pIW11J3O-4/T6vT0eThG3I/AAAAAAAAAXs/Be3vjyD9QY8/s1600/Mapa+do+Brasil+para+colorir.jpg>. Acesso em: 24 ago. 2012.

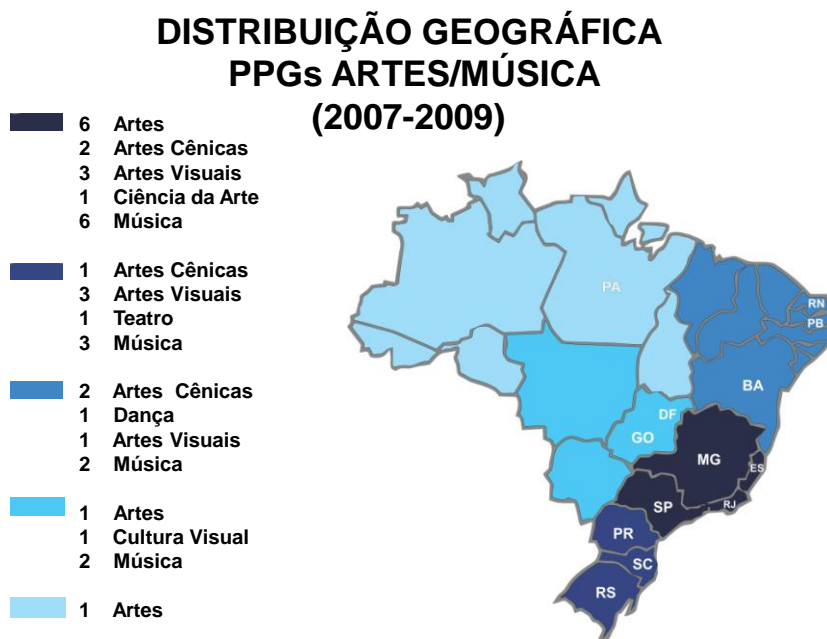


Figura 3 – Distribuição geográfica dos PPGs Artes/Música (2007-2009).

O uso do degradê de cores, que vai do tom mais escuro ao tom mais claro, conforme indica a legenda, acompanha a ordem decrescente das regiões, a partir daquela que apresenta maior concentração de PPGs em Artes/Música. Desta forma, a figura permite visualizar, também, a distribuição interna de cada região geográfica do país em termos de atendimento às subáreas das Artes.

Notamos que a região Sudeste é a que mais concentra programas, com 18 PPGs, sendo 1/3 em Música; todos os estados desta região possuem mais de um PPG, com exceção do Espírito Santo que conta com um programa. As regiões Sudeste e Sul totalizam 26 PPGs e Música corresponde a 34,61% desses programas.

A região Norte é a mais desprovida de espaços de produção acadêmica na área com apenas um PPG, seguida da região Centro-Oeste com quatro.

Considerando os dados de cada região geográfica do país, podemos reconhecer zonas de concentração (polos de produção) e zonas de ausência na oferta de PPGs, assim como subcampos mais e menos atendidos.

REGIÃO SUDESTE (2007-2009)

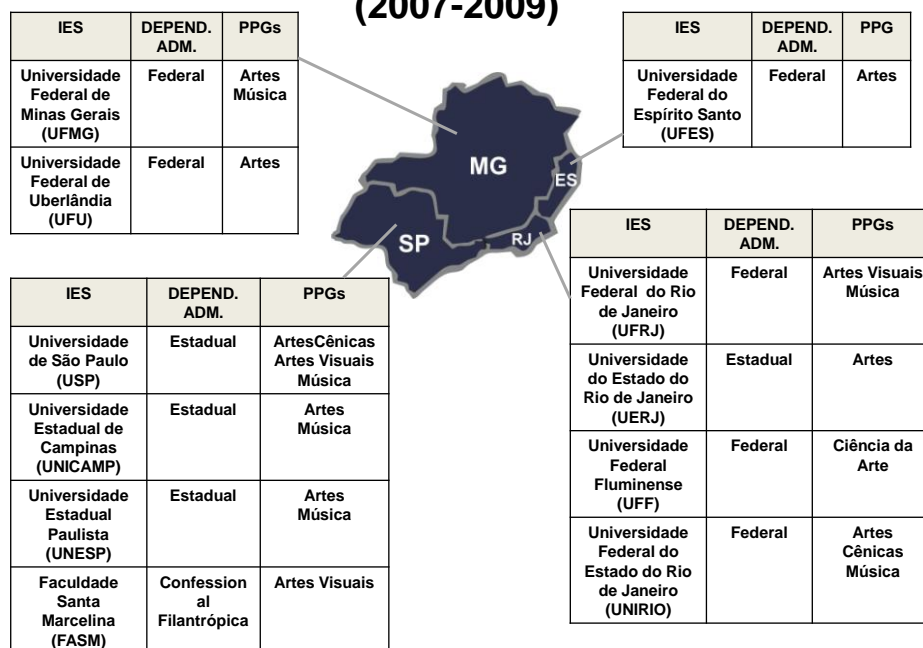


Figura 4 – PPGs (2007-2009), área de Artes/Música, Região Sudeste.

Na região Sudeste, mesmo com todos os estados dispo de pelo menos um PPG da área Artes/Música, identificamos que Rio de Janeiro e São Paulo, além de concentrarem o maior número de polos de produção acadêmica, possuem PPGs direcionados a linguagens mais específicas de produção (Música, Artes Cênicas e Artes Visuais). Como era de se esperar, o Estado de São Paulo concentra oito dos 18 PPGs na Área, ou seja, 44% do total de programas. Tais informações evidenciam, mais uma vez, a correlação estreita entre desenvolvimento econômico e produção/notoriedade acadêmica.

Sobre este aspecto, embora Bourdieu não se detenha numa análise marxista do capital, isto é nas suas vertentes material e econômica, sabemos que o conceito de capital simbólico reúne os diversos tipo de capital, sendo o capital econômico um deles. Nesse sentido, é lícito dizer que a teoria social de Bourdieu avança a teorização marxista e a ultrapassa. Para o autor, portanto, o capital imaterial, que não se confunde totalmente com o capital simbólico,

tende a se reverter em capital material, pois a notoriedade e a boa reputação estão no princípio de um acúmulo de riqueza. O capital simbólico vem de algum modo reduplicar as outras espécies de capital e se inscreve numa economia geral das práticas e da

circulação de bens materiais e imateriais⁴¹ (CHAMPAGNE; CHRISTIN, 2012, p.140).

Em Minas Gerais, são apenas dois PPGs, um abrangendo o subcampo da Música e outro o de Artes, mais geral, sendo que no Espírito Santos, como dito acima, encontramos apenas um espaço de produção acadêmica voltado para as Artes. O Estado de São Paulo comparece com quase 50% dos Programas da região e, junto com o Rio de Janeiro, oferece 14 dos 37 programas.

Relativamente à Dependência Administrativa⁴², a maioria dos PPGs da região Sudeste está vinculada a instituições públicas (federais ou estaduais), sendo que apenas um programa está ligado a uma instituição particular de cunho confessional-filantrópico⁴³.

Na Região Sul também temos todos os estados atendidos por PPGs da área Artes/Música.

⁴¹ “il tend à se reconvertir en capital matériel, la notoriété et la bonne réputation étant au principe d’un surcroît de richesse. Le capital symbolique vient en quelque sorte redoubler les autres espèces de capital et s’inscrit dans une *économie générale des pratiques* et de la circulation des biens matériels et immatériels”.

⁴² Dependência Administrativa é um termo utilizado pelo Banco de Teses da CAPES e refere-se ao tipo de relação (ou não relação) com o Estado: federal; estadual; municipal (pouquíssimas instituições universitárias no país são municipais), confessionais e privadas.

⁴³ De acordo com Vasselai (2001, p.18), a confessionalidade diz respeito à “postura condicionada à determinada forma de pensar estruturada sob referenciais de fé”, Por outro lado, a filantropia está ligada ao ato de dispensar ou receber ajuda de fundos reservados para fins humanitários. A expressão acima citada cumpre função de caracterizar IES que agregam tanto parâmetros confessionais como fins filantrópicos.

REGIÃO SUL (2007-2009)

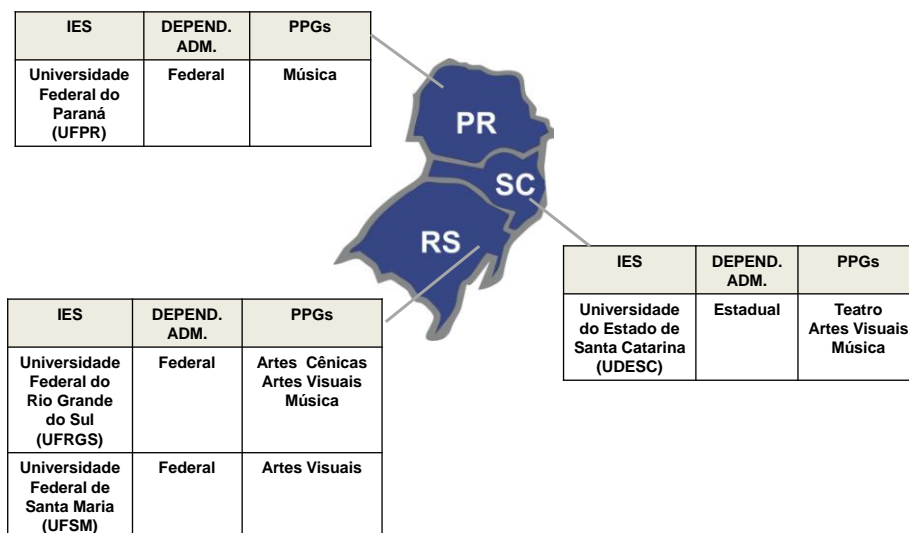


Figura 5 - PPGs (2007-2009), área de Artes/Música, Região Sul.

O Rio Grande do Sul concentra o maior número de polos de produção acadêmica, com PPGs direcionados a diferentes subcampos: Música, Artes Cênicas e Artes Visuais. Com 4 dos 8 PPGs na Área, este Estado tem, no período, 50% do total dos programas da região. Em Santa Catarina, são três PPGs, abrangendo os subcampos Música, Artes Visuais e Teatro. O Paraná comparece com apenas um PPG, em Música; relativamente às Artes Cênicas é um Estado desfalcado em espaços de produção acadêmica. Por esse motivo, e também pela proximidade geográfica com o Estado de São Paulo que, como vimos, concentra o maior número de PPGs voltados às Artes em geral e às Artes Cênicas, é bem provável que grande parte dos artistas/pesquisadores paranaenses migrem para os demais estados da Região Sul ou para outras regiões para desenvolver pesquisas acadêmicas.

Relativamente à Dependência Administrativa, todos os PPGs da região Sul estão vinculados a instituições públicas (federais e estaduais).

A Região Nordeste, apesar de possuir, em quantidade, apenas um PPG a menos que a Região Sul, em que pese sua extensão territorial bem maior, na área Artes/Música, só apresenta PPGS nas capitais litorâneas.

REGIÃO NORDESTE (2007-2009)

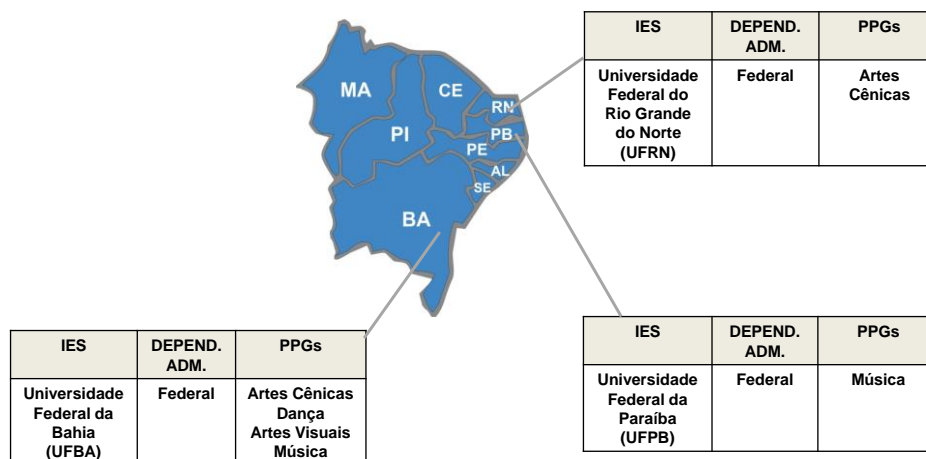


Figura 6 - PPGs (2007-2009), área de Artes/Música, Região Nordeste.

Apenas três Estados (Bahia, Paraíba e Rio Grande do Norte), dos nove que compõem a região Nordeste, ofertam PPGs em Artes, Artes Visuais, Artes Cênicas, Dança e Música (dois), num total de seis. Trata-se, como dissemos, de uma oferta concentrada na porção litorânea da região, e mais favorecida economicamente. Por outro lado, a Bahia concentra quatro dos seis programas existentes, oferecendo espaços de produção acadêmica em Artes Cênicas, Dança, Artes Visuais e Música. Todos pertencem à Universidade Federal da Bahia, com Mestrado e Doutorado, à exceção do PPG Dança que só oferece curso de Mestrado. O Estado da Rio Grande do Norte contribui com um PPG em Artes Cênicas e a Paraíba com um em Música.

Nesta região, possivelmente o Rio Grande do Norte e a Bahia são os Estados que atraem os artistas/pesquisadores da região, sendo que este último, pela proximidade geográfica com Minas Gerais e pela falta de oferta de PPGs na porção norte deste Estado do Sudeste, também tem atraído o interesse de artistas/pesquisadores mineiros.

Quanto à Dependência Administrativa, todos os PPGs da região Nordeste estão vinculados a instituições públicas federais.

O panorama da Região Centro-Oeste é o seguinte:

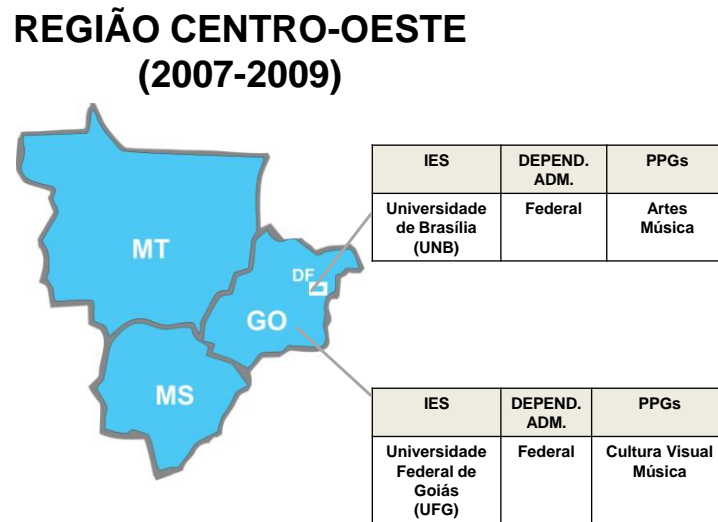


Figura 7 - PPGs (2007-2009), área de Artes/Música, Região Centro-Oeste.

Nesta região, existem quatro Programas de Pós-Graduação em Artes/Música, concentrados em Goiânia (PPGs em Cultura Visual e Música) e Brasília (PPGs em Artes e Música), sendo que não há oferta de PPG em Artes Cênicas. É uma região, assim como o Nordeste, que apresenta grande lacuna na oferta de polos de produção em Artes, de uma forma geral, sendo que todos os PPGs estão sob jurisdição federal.

Finalmente, a Região Norte é a mais esvaziada de polos de produção acadêmica em Artes/Música.

REGIÃO NORTE (2007-2009)

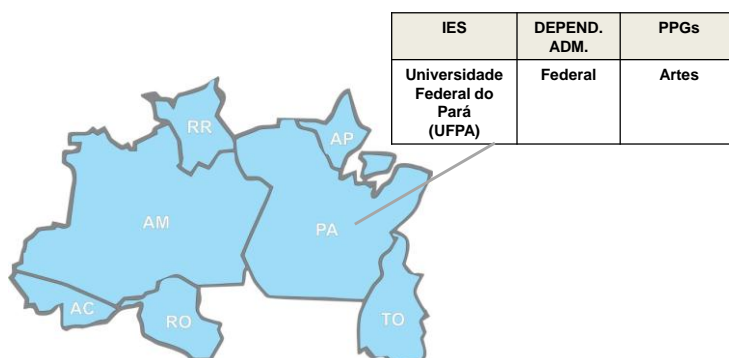


Figura 8 - PPGs (2007-2009), área de Artes/Música, Região Norte.

Apresentando apenas um Programa de Pós-Graduação em Artes, localizado em Belém, capital do Estado do Pará e com dependência administrativa federal, a região, além da falta de oferta de PPGs, não possui, ao contrário das demais regiões, PPG em Música. Possivelmente o PPG Artes da UFPA atrai não apenas os artistas/pesquisadores dos demais estados da região, mas também aqueles residentes no Maranhão, Piauí e Mato Grosso, estados das regiões vizinhas que fazem fronteira com a Região Norte.

Pelo panorama exposto, constatamos que, apesar da existência de um número bastante significativo de PPGs na área Artes/Música no Brasil, no triênio 2007-2009, e que são importantes agentes institucionais do campo, é notável a concentração de PPGs em alguns pontos e ausência total em outros. São espaços potenciais de polos de produção acadêmica visto que, na maioria, deles, já existem cursos de graduação voltados às diferentes linguagens e subcampos da citada grande área. O incentivo à qualificação dos docentes e da produção de tais cursos é condição para a instauração de PPGs, o que pode contribuir para o aumento e distribuição mais equilibrada dos agentes e dos polos de produção acadêmica na área (parte importante do capital simbólico do campo) em todo o território nacional. Como forma de diminuir essa disparidade, no triênio, tanto o PPG de Música quanto o PPG de

Artes Cênicas da UFBA ofertaram Mestrado Interinstitucional (Minter) e posteriormente Doutorado Interinstitucional (Dinter) para a Universidade Federal do Pará.

Longe de considerar ideal a situação descrita até aqui, podemos observar, de forma positiva, que todas as regiões do país possuem pelo menos um PPG em Artes, mesmo sem haver um equilíbrio de oferta nos estados que compõem cada região (exceto no caso da Região Sudeste, na qual todos possuem pelo menos um PPG em Artes).

Ainda sobre o levantamento relativo à Dependência Administrativa dos PPGs, destacamos que, apesar de dados do INEP demonstrarem a maciça presença de instituições de ensino superior mantidas por entidades privadas, algo em torno de 80% de todas as Instituições de Ensino Superior (IES) brasileiras, à exceção das instituições confessionais, o investimento na Pós-Graduação no Brasil está quase que exclusivamente a cargo do Estado. Em outras palavras a maioria dos agentes institucionais do campo da produção de conhecimento no nível de pós-graduação é mantida por recursos públicos, seja através do salário, de bolsas de produtividade e financiamento de pesquisas dos docentes, seja na formação discente, sem pagamento de taxas ou mensalidades e, em muitos casos, através de bolsas de estudos. Reconhecemos tal fenômeno também em relação aos PPGs da área de Artes/Música.

Além das dissertações, teses, PPGs e agências de fomento, a delimitação e avaliação dos periódicos pertencentes a uma área é parte da constituição de um campo de conhecimento, fornecendo indicadores de como ele está organizado em termos de espaços de publicação e divulgação do capital simbólico que produz. Da mesma forma, apontam como o capital simbólico é valorado não apenas quanto às temáticas das publicações, mas também quanto à possibilidade de visibilidade interna e externa ao campo e quanto ao diálogo com campos afins.

Fizemos uma primeira exploração na classificação dos periódicos da área de Artes/Música feita pela CAPES⁴⁴, levando em consideração os periódicos

⁴⁴ O levantamento baseia-se nos dados apresentados pela classificação de periódicos feita em fevereiro de 2010. De acordo com o documento, constam nesta relação os periódicos citados pelos PPGs no aplicativo Coleta de Dados dos anos base 2007 e 2008. Os periódicos citados no ano base

classificados como A1, A2, B1 e B2. De um universo de 62 periódicos, 32 publicações são de âmbito nacional. Destas, nove são periódicos em Música, cinco em Artes, cinco em Artes Cênicas, quatro em Artes Visuais, cinco em Arte na interface Humanidades, três abarcam trabalhos em Letras e/ou Literatura e um periódico promove relações com o campo da História.

O quadro abaixo visa apresentar este recorte para que possamos visualizar como os espaços de publicação qualificada do campo das Artes/Música vêm sendo construídos em termos de fortalecimento de autonomia e, em menor grau, ainda, em diálogo com outros campos.

ÁREAS DE ABRANGÊNCIA DOS PERIÓDICOS ⁴⁵	QUANTIDADE DE PERIÓDICOS	CATEGORIAS
MÚSICA	9	A2 Em Pauta (UFRGS. Impresso) Per Musi (UFMG) Em Pauta (UFRGS. On line) B1 Claves (João Pessoa. Impresso) - PB Claves (João Pessoa. ON-LINE) PB Opus (Belo Horizonte. ON-LINE) Opus (Porto Alegre) Revista da ABEM B2 ICTUS (UFBA)
ARTES EM GERAL	5	A2 ArtCultura (UFU) - MG B1 ARTCIENCIA.COM Concinnitas (RJ. Impresso) B2 19&20 (RJ) Revista VIS (UnB)
ARTES CÊNICAS	5	A2 Sala Preta (USP. ON-LINE) B1 Percevejo (UNIRIO) B2 Móin-Móin (UDESC) Repertório Teatro & Dança (UFBA) Urdimento (UDESC)
ARTES VISUAIS	4	A2 ARS (SP) Arte & Ensaio (UFRJ)

2009 que constavam nesta lista permaneceram com a mesma classificação. Aqueles que não constavam na atualização ocorrida em fevereiro/2010 foram classificados à parte pelos consultores durante a Avaliação Trienal 2010. Disponível em: <<http://qualis.capes.gov.br/webqualis/>>. Acesso em: 18 abr. 2011.

⁴⁵ Esta classificação toma como referência os campos de conhecimento citados nos textos de apresentação e/ou nas normas de submissão de trabalhos dos periódicos indicados.

		B1 Porto Arte (UFRGS) B2 Visualidades (UFG)
ARTES E HUMANIDADES	5	A2 Galáxia (PUCSP) B1 Alceu (PUCRJ) Caligrama (ECA/USP. ON-LINE) Novos Estudos CEBRAP (Impresso) Revista USP
ARTES E LETRAS/LITERATURA	3	A2 Alea: Estudos Neolatinos (Impresso) - RJ B2 Aletria (UFMG) Revista da ANPOLL (Impresso)
ARTES E HISTÓRIA	1	B1 Varia História (UFMG. Impresso)
TOTAL	32	

Quadro VII – Levantamento sobre periódicos A1, A2, B1 e B2, área Artes/Música.

Observamos que a área Artes/Música não conta com nenhum periódico no nível A1; seus periódicos mais bem qualificados estão na categoria A2 no âmbito da Música, das Artes em geral, das Artes Visuais, das Artes e Humanidades, das Artes e Letras/Literatura e das Artes Cênicas. São dez de 32, o que equivale a 1/3 do total.

No caso das Artes Cênicas, subcampo de interesse específico desta tese, vemos que há periódicos nos estratos A2, B1 e B2. Este breve levantamento exploratório não levou em consideração os dados sobre os demais níveis (B3, B4, B5 e C). Analisar de modo detalhado os periódicos e os artigos produzidos em Artes Cênicas não é objetivo específico desta tese, mas pode ser realizado como um desdobramento deste estudo.

Antes de passar à explanação sobre a produção acadêmica – teses defendidas – do referido subcampo, observamos neste indicador baseado nos periódicos, um destaque para a produção bibliográfica em Música, com mais e mais bem qualificados periódicos para o escoamento de sua produção. Contudo, neste quesito, não se trata de uma hegemonia tão forte e discrepante que sozinho explique a nomeação Artes/Música para a área. Com a crescente produção acadêmica das demais linguagens artísticas, talvez seja mais condizente com a realidade atual nomear a área como Artes.

Esta tese não tratará dos dados relativos às produções acadêmicas em Música e em Artes Visuais, como já mencionado, concentrando-se nos trabalhos que tratam das linguagens artísticas atualmente associadas às Artes Cênicas: Dança, Teatro, Circo e Performance. Além disso, focalizamos nossa análise em teses e nos PPGs (no âmbito das teses), não incluindo estudos sobre dissertações e artigos acadêmicos do campo, o que pode acontecer, como já dissemos, em estudos futuros.

A seção a seguir apresenta as características do subcampo das Artes Cênicas, interesse principal desta investigação.

4.2 A PRODUÇÃO DE TESES EM ARTES CÊNICAS

As Artes Cênicas, como um subcampo das Artes, engloba práticas referentes a diferentes linguagens artísticas (principalmente Dança, Teatro, Ópera, Circo, Performance e Tradições cênico-poético-musicais⁴⁶) com o propósito comum da construção cênica espetacular, ou seja, organização e apresentação de uma cena, por um artista ou um grupo de artistas, dirigida a um público.

O Ministério da Cultura do Brasil reconhece o referido subcampo ao destinar uma de suas Câmaras Setoriais às Artes Cênicas e ao organizá-la com colegiados de três diferentes linguagens artísticas: Dança, Teatro e Circo. Também na legislação que regulamenta o atual Plano Nacional de Cultura⁴⁷ é possível observar que, expressamente, uma das estratégias de ações para a implementação do Plano indica o reconhecimento do subcampo:

1.5.4 - Estabelecer programas específicos para setores culturais, principalmente para artes visuais, música, artes cênicas, literatura, audiovisual, patrimônio, museus e diversidade cultural, garantindo percentuais equilibrados de alocação de recursos em cada uma das políticas setoriais (Capítulo I, Das Estratégias de Ações, Lei do PNC nº 12.343/10, grifo nosso).

⁴⁶ Sugestão de nomenclatura a ser usada em substituição à expressão “manifestações populares”, dada pela professora Eloisa Domenici (PPGAC/UFBA), um dos membros da banca de qualificação e de defesa desta tese, pesquisadora da temática relativa à cultura e danças populares no Brasil.

⁴⁷ Disponível em: <www.cultura.gov.br/site/2011/05/26/plano-nacional-de-cultura-21/>. Acesso em: 2 nov. 2011.

No âmbito do Ministério da Educação, mais especificamente no que tange às Diretrizes Curriculares para os Cursos de Graduação em Artes⁴⁸, constatamos que, atualmente, não há, atualmente, diretrizes para cursos de graduação em Artes Cênicas e sim orientação para cursos de graduação independentes e direcionados às linguagens específicas: Dança, Teatro, Artes Visuais, Música, Cinema e Design. Ao mesmo tempo, sabemos da existência de cursos de graduação com aquela denominação (a exemplo do curso oferecido pela USP) e que muitos graduados no campo possuem grau que menciona a expressão *Artes Cênicas*.

Ao fazer um breve levantamento histórico, no Brasil, sobre o surgimento de cursos de graduação voltados às linguagens artísticas da cena⁴⁹, observamos que os primeiros surgem a partir da década de 1950 (Escola de Teatro e Escola de Dança, na UFBA e Curso de Estudos Teatrais, na UFRGS). Na década seguinte, em 1966, há a criação da Escola de Comunicação e Artes (ECA), da USP, que começa a oferecer um Curso de Graduação em Artes Cênicas. Em 1978 espaço acadêmico similar é aberto na UFPE. A partir daí, há a abertura de muitos cursos superiores em Artes Cênicas, inclusive no setor do ensino privado. Mais recentemente, seguindo as diretrizes curriculares atuais já mencionadas, as graduações nas linguagens específicas começam a surgir e alguns cursos primeiramente nomeados como Artes Cênicas alteram sua nomenclatura. Sem a pretensão de aprofundar a discussão sobre a história dos cursos superiores nas artes da cena, percebemos que historicamente, com exceção dos casos da UFBA e da UFRGS que possuem graduações para linguagens específicas, os cursos foram nomeados como de *Artes Cênicas* porque criados para abarcar as demandas do Teatro, da Ópera e da Dança. Porém, estes cursos mantiveram a ênfase no ensino e reflexão sobre a linguagem

⁴⁸ Disponível em: <portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12991>. Acesso em: 2 nov. 2011.

⁴⁹ Informações obtidas a partir da consulta a Molina (2008), *Revista Cena* (UFRGS, 2000), site *Anta Profana*, mantido pelo crítico de teatro, ator e diretor Sebastião Milaré (Disponível em: <<http://www.antaprofana.com.br>>. Acesso em: 25 ago. 2012), e às páginas dos cursos e IES citados (Disponíveis em: <<http://www.teatro.ufba.br/>>; <<http://www.danca.ufba.br/historia.html>>; <<http://www3.eca.usp.br/institucional/historia>>; <<http://www5.usp.br/ensino/graduacao/cursos-oferecidos/artes-cenicas/>>; <http://www.ufpe.br/proacad/index.php?option=com_content&view=article&id=127&Itemid=138>. Acesso em: 25 ago. 2012). Nesta mesma data, não conseguimos acesso às páginas-web da UNIRIO (www.unirio.br); do PPGAC/UNIRIO (www2.unirio.br/unirio/cla/ppgcla/ppgac); e da Revista Percevejo/UNIRIO (www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline).

teatral o que, por inferência nossa, parece ter colaborado muito no uso e entendimento corriqueiro da expressão *artes cênicas* como sinônimo de *teatro*, pelo menos no âmbito do ensino superior em nível de graduação.

Por outro lado, os pareceres do MEC que hoje orientam a constituição dos cursos de Dança e de Teatro indicam que seus conteúdos básicos estão ligados às Artes Cênicas. Não podemos negar que o senso comum entende Artes Cênicas como sinônimo de Teatro, o que acaba gerando implicações na disputa de mercado. No âmbito da organização curricular e acadêmica do ensino superior, porém, Artes Cênicas é reconhecido como um subcampo das Artes que engloba diferentes linguagens artísticas da cena e não seria facilmente redutível a Teatro.

No âmbito da Pós-Graduação, este reconhecimento é consolidado, uma vez que os espaços de produção de conhecimento com interesse em abarcar e colocar em diálogo as diferentes linguagens artísticas da cena são nomeados como Programas, Áreas de Concentração ou Linhas de Pesquisa em Artes Cênicas ou correlatos. Os documentos da CAPES apontam a existência de cinco PPGs expressamente definidos como Artes Cênicas e indicam a existência de seis PPGs em Artes com áreas de concentração ou linhas de pesquisa voltadas especificamente às Artes Cênicas, além de um PPG em Dança e um PPG em Teatro.

REGIÃO SUDESTE	REGIÃO SUL	REGIÃO NORDESTE	REGIÃO CENTRO-OESTE	REGIÃO NORTE
PPG Artes Cênicas USP Estado: SP	PPG Artes Cênicas UFRGS Estado: RS	PPG Artes Cênicas UFBA Estado: BA	PPG Artes UNB Linha de Pesquisa Processos Compositivos para a Cena Distrito Federal	PPG Artes UFPA Linha de Pesquisa Processos de criação e atuação em artes Estado: PA
PPG Artes Cênicas UNIRIO Estado: RJ	PPG Teatro UDESC Estado: SC	PPG Dança UFBA Estado: BA		
PPG Artes UNICAMP Área de concentração Artes Cênicas Estado: SP		PPG Artes Cênicas UFRN Estado: RN		
PPG Artes				

UNESP Área de concentração Artes Cênicas Estado: SP				
PPG Artes UFU Área de concentração Práticas e Processos em Artes Estado: MG				
PPG Artes UFMG Área de concentração Arte e Tecnologia da Imagem Linha de pesquisa Artes Cênicas: Teorias e Práticas Estado: MG				

Quadro VIII – PPGs com produção em Artes Cênicas.

Levando em consideração os estados onde estão localizados os PPGs, foi possível construir um panorama da distribuição geográfica dos polos de produção de conhecimento acadêmico do subcampo das Artes Cênicas.

DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA PRODUÇÃO ACADÊMICA EM ARTES CÊNICAS (2007-2009)

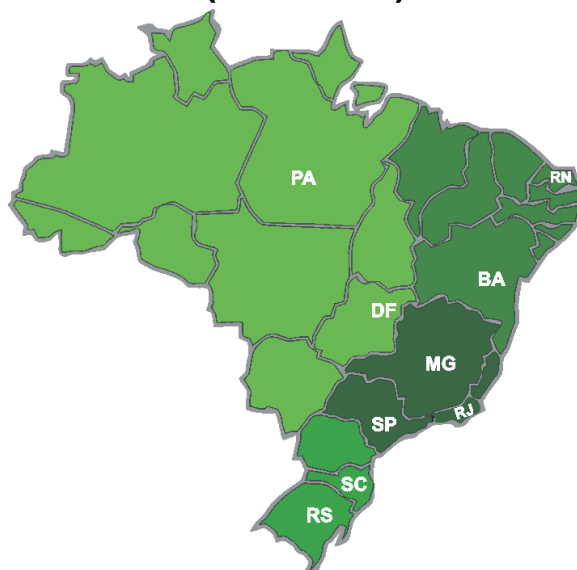


Figura 9 – Distribuição Geográfica da produção acadêmica em Artes Cênicas (2007-2009).

O panorama agora apresentado, além de excluir os dados relativos aos PPGs em Música, Artes Visuais e Cultura Visual, exclui os PPGs em Ciência da Arte (UFF/RJ) e em Artes (UFES/ES). Dos dois últimos, o primeiro é um programa voltado para discussões da Arte de forma mais ampla, a exemplo de suas linhas de pesquisas: Estudos Críticos das Artes, Estudos das Artes em Contextos Sociais, Estudos dos Processos Artísticos. O segundo tem área de concentração ligada à História da Arte e da Arquitetura, não possuindo indicação de que abarque pesquisas em Artes Cênicas.

Temos, neste caso, um total de 13 PPGs, conforme já indicamos no capítulo anterior (ver Quadro I). Podemos observar que a região Sudeste concentra sozinha a metade dos PPGs, com 50% deste total. As regiões Norte e Centro-Oeste são as mais desprovidas em programas, contando com apenas um PPG, cada uma, com produção em Artes Cênicas. A região Nordeste vem a ser, no período, a segunda região do país a oferecer espaços de produção acadêmica em Artes Cênicas (três PPGs). A região Sul vem logo após com dois polos. Importante ressaltar que a região Sudeste, apesar de possuir PPGs em Artes em todos os seus Estados, relativamente às Artes Cênicas ainda não contempla o Estado do Espírito Santo.

Da mesma forma, foi possível identificar o que também já indicamos no capítulo anterior: as teses em Artes Cênicas produzidas no período estudado estão geograficamente distribuídas nos seguintes polos de produção acadêmica: UFBA (BA), USP (SP), UNICAMP (SP) e UNIRIO (RJ); e que a produção acadêmica de teses deste subcampo aconteceu, no triênio 2007-2009, predominantemente, na Região Sudeste, mais especificamente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Fora deste eixo apenas a UFBA, no Estado da Bahia, contribuiu com a produção aqui levantada.

DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA TESES EM ARTES CÊNICAS (2007-2009)

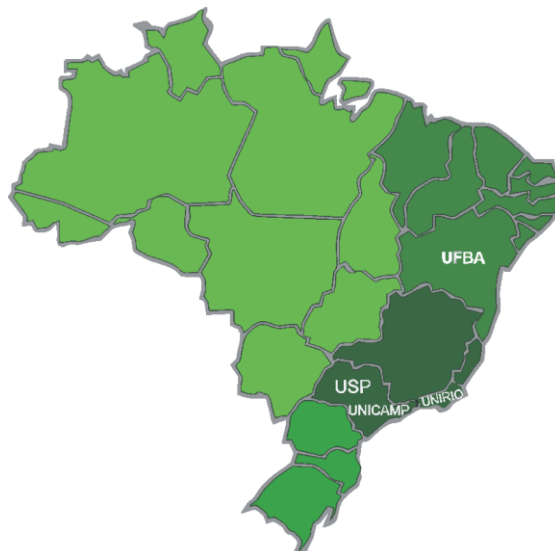


Figura 10 – Distribuição geográfica das teses em Artes Cênicas (2007-2009).

A partir de um exercício comparativo entre as informações disponíveis nos Caderno de Indicadores CAPES⁵⁰ e nos sítios virtuais dos PPGs da USP, UNIRIO, UFBA e UNICAMP, o Apêndice 6 contém tabela que apresenta a quantidade de teses defendidas desde 1999 até 2009. Esta breve incursão sobre a quantidade de defesas teve o intuito de apontar o incremento de produção de teses em cada PPG envolvido neste estudo. Especificamente neste caso estendemos o recorte de 1999 a 2009, pois os dados apenas do triênio não fornecem informações suficientes para uma noção relativa ao incremento da produção de trabalhos.

Sobre isto, observamos que os PPGs da USP e UNIRIO mantêm uma constância na quantidade de defesas com pequenas oscilações em cada ano. No PPG da UFBA percebemos um gradativo aumento na produção, até 2008, sendo que em 2009 a quantidade de defesas cai pela metade. Por outro lado, a UNICAMP, mesmo apresentando um gradativo aumento na produção até 2008 mas, em 2009, triplica a quantidade de defesas. Quais seriam os motivos para, num mesmo ano, um dos programas diminuir a produção de teses pela metade enquanto outro triplica sua produção? Uma compreensão mais completa desses dados, exigiria relacionar

⁵⁰ Disponível em: <<http://conteudoweb.capes.gov.br/conteudoweb/CadernoAvaliacaoServlet>>. Acesso em 26 fev. 2013.

informações sobre a quantidade de discentes ingressantes a cada ano, dados não disponíveis nas fontes ora consultadas.

A análise das fontes citadas acabou, da mesma forma, por nos apontar divergências entre os dados coletados pela CAPES e as informações disponibilizadas pelos PPGs em seus sítios. O Apêndice 6 tem, portanto, também objetivo de fornecer material para complementações e ajustes nas informações que os PPGs disponibilizam em seus sítios, qualificando a visibilidade das suas produções.

Neste sentido, uma análise mais detida sobre a questão do incremento de defesas e quantidade de ingressantes, e também sobre a distribuição geográfica, o volume e as estratégias de visibilidade da produção dos PPGs ora estudados, demandaria incluir um levantamento histórico mais detalhado de cada PPG; implicaria também buscar dados sobre a relação com as graduações que os antecederam, em termos de circunstâncias políticas e sociais da gênese desses cursos de graduação e caminhos de criação dos PPGs. Todos esses pontos aparecem, assim, como possíveis desdobramentos desta pesquisa.

Tomando os três PPGs com teses disponíveis on-line no triênio (USP, UFBA e UNICAMP), consideramos importante destacar inicialmente o contexto histórico em que surgiram tais programas no Brasil.

O Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da USP⁵¹ (Mestrado e Doutorado) inicia suas atividades em 1981, vinculado aos programas de Música e Artes Visuais. Somente em 2005, os três programas ganham autonomia. O PPG oferece duas áreas de concentração: Teoria e Prática do Teatro e Pedagogia do Teatro. Embora a denominação seja abrangente – Artes Cênicas –, este PPG utiliza apenas o Teatro como linguagem, diferentemente dos PPGs da UNICAMP (Tetro, Dança e Performance) e UFBA (Teatro, Dança, Performance, Circo, Ópera, Cultura Popular). Sobre a possibilidade de associar, na defesa, produção cênica com produção textual, apesar das normas do PPGAC – USP disponíveis na sua página *web* não declararem expressamente, obtivemos a informação, em contato com a coordenação do PPG, de que é possível a apresentação de um trabalho artístico

⁵¹ Disponível em: <<http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/node/268>>. Acesso em: 5 out. 2012.

como parte da pesquisa acadêmica, “sempre acompanhado de um texto com clara e bem desenvolvida fundamentação teórico-metodológica”⁵²

Fundado em 1989, o Programa de Pós Graduação em Artes da UNICAMP (Mestrado e Doutorado) atualmente encontra-se com as atividades de processo seletivo suspensas em virtude do seu desmembramento em dois novos PPGs - Artes da Cena e Artes Visuais. De acordo com o site⁵³, ambos foram “aprovados pela CAPES com nota 4 em dezembro de 2010 e pelo CONSU UNICAMP em 29 de março de 2011”. No período relativo ao trienal 2007-9, entretanto, o PPG Artes oferecia duas áreas de concentração Artes Cênicas e Artes Visuais. O programa aceita tanto teses teóricas quanto trabalhos artísticos, com formato aberto, acompanhado de um memorial do processo de criação e uma reflexão crítica.

Fundado em 1997, o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA⁵⁴, em nível de mestrado (imediatamente recomendado) e de doutorado, nasceu da “parceria entre as Escolas de Teatro e Dança” (BIÃO, 2009, p.249). Sua criação foi acompanhada da constituição de outros importantes espaços de escoamento da produção acadêmica em Artes Cênicas:

[...] um grupo interdisciplinar de pesquisa e extensão, em contemporaneidade, imaginário e teatralidade, o GIPE-CIT, [...] a associação brasileira de nossa área, a ABRACE e três periódicos (este ‘Repertório Teatro & Dança’, os ‘Cadernos do GIPE-CIT’ e o ‘Memória ABRACE’) (BIÃO, 2012, p. 8).

Armino Bião, um dos seus fundadores, também considera que o programa “prosperou, sediando por quatro anos a ABRACE e já há 10 anos ocupando a liderança de excelência por avaliação de seus pares e do governo federal.” (ibid). É um PPG sem áreas de concentração, mas subdividido em cinco linhas de pesquisa nas quais estão localizadas as pesquisas dos orientadores e respectivos orientandos. Não há passagem direta ao Doutorado, mas o estudante de Mestrado pode fazer a progressão através do Exame de Qualificação. As dissertações e teses

⁵² Mensagem eletrônica trocada com o professor Flávio Desgranges, coordenador do PPGAC/USP, que gentilmente nos esclareceu sobre este procedimento.

⁵³ Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/posgraduacao/artes.php>>. Acesso em: 5 out. 2012.

⁵⁴ Disponível em: <<http://www.ppgac.tea.ufba.br/>>. Acesso em: 5 out. 2012.

podem vir acompanhadas de um produto artístico, chamado “Encenação”. Em qualquer dos casos, com ou sem encenação, a presença da Dissertação ou Tese é obrigatória.

Conforme já apresentado no Capítulo Três, a quantidade de teses disponíveis on-line por ano e por PPG, nesses três programas é a seguinte:

ANO	TESES ON-LINE	TESES ON-LINE	TESES ON-LINE	TOTAL
	USP	UFBA	UNICAMP	
2007	4	2	1	7
2008	3	5	5	13
2009	4	7	14	25
TOTAL	11	14	20	45

Quadro IX – Teses disponíveis on-line por ano (triênio) e por PPG.

Seguindo o sentido da distribuição geográfica dos polos de produção de teses em Artes Cênicas, já apresentada, lembramos que a produção aqui estudada é oriunda predominantemente da Região Sudeste do Brasil (UNICAMP e USP). Das 45 teses estudadas, a maioria (31 trabalhos) foi produzida em IES estadual (USP e UNICAMP) e 14 teses foram produzidas no âmbito de uma instituição federal (UFBA).

Especificamente sobre esta produção disponível on-line, fizemos algumas considerações sobre a distribuição por gênero, ressaltando que não é possível fazer de tais dados e informações qualquer generalização estatística, pois nosso estudo não é amostral.

AUTOR TESE	USP (11)	UNICAMP (20)	UFBA (14)	TOTAL
FEM	7 (63%)	13 (65%)	9 (64%)	29 (64%)
MASC	4	7	5	16
Orientador	--	--		
FEM	5 (45%)	16 (80%)	6 (43%)	27 (60%)
MASC	6 (55%)	4 (20%)	8 (57%)	18 (40%)

Banca	55 membros	91 membros*	70 membros	216
FEM	21 (38%)	56 (61%)	30 (43%)	107 (49,5%)
MASC	34 (62%)	35 (39%)	40 (57%)	109 (50,5%)

Quadro X – Distribuição por gênero produção de teses on-line

Em amarelo, as discrepâncias; em azul, os dados prevalentes.

*O número total deveria ser 100 membros, considerando que cada uma das 20 bancas tem cinco membros. Porém, em quatro bancas a informação não está completa.

Das 45 teses em Artes Cênicas disponíveis no período, 29 foram escritas por mulheres, o que representa 64% do total. Há um equilíbrio proporcional dessa distribuição nos três PPGs: USP com 63%; UNICAMP com 65% e UFBA com 64%.

Em relação à presença de orientadores por sexo, notamos um perfil semelhante na USP e na UFBA. A presença de orientadores do sexo masculino é levemente superior: na USP, eles são 55% e na UFBA correspondem a 57%. Já na UNICAMP, a situação se inverte e é bastante discrepante da literatura⁵⁵, pois 80% das teses foram orientadas por docentes mulheres.

Sobre a composição das bancas, não é possível traçar um perfil consistente, porque encontramos quatro bancas da UNICAMP com dados incompletos: uma banca que informa apenas dois membros e três com três membros, quando o esperado é que cada banca tenha cinco membros, contando com o orientador. De todo modo, também aí, UFBA e USP se aproximam com prevalência masculina: na UFBA 57% das bancas é composta por homens e na USP, eles são 62%. Novamente a UNICAMP se afasta desse perfil, com apenas 35% de homens na composição das bancas.

Anotamos também alguns dados mais curiosos; por exemplo, nas 11 bancas realizadas pela USP no triênio, houve duas bancas sem nenhuma participação feminina, embora em ambas o autor da tese fosse uma mulher. Por outro lado, nenhuma banca teve composição apenas masculina.

⁵⁵ O censo de 2010 indica que estão cadastrados na Base cerca de 128,6 mil pesquisadores, dos quais a metade são mulheres. Disponível em: <http://www.cnpq.br/web/guest/noticiasviews/-/journal_content/56_INSTANCE_a6MO/10157/905313>. Acesso em: 6 mar. 2013.

Nas 14 bancas realizadas na UFBA, uma foi composta exclusivamente por homens, avaliando um doutorando também do sexo masculino. Por outro lado, três outras bancas só tiveram uma mulher em suas composições. No sentido inverso, houve uma banca na UFBA composta exclusivamente de mulheres, tendo uma mulher na condição de doutoranda avaliada.

Na UNICAMP, cuja presença feminina salta aos olhos, paradoxalmente apenas uma das 20 bancas é composta exclusivamente por mulheres, incluindo a doutoranda. Não podemos, entretanto confirmar este dado, pois, como dissemos acima, o PPG parece não ter fornecido informações completas de todas as bancas ao Banco de Teses da CAPES.

Os dados ora apresentados, a exemplo desta distribuição por gênero, tem o objetivo de fornecer alguns dados preliminares e panorâmicos sobre o campo e indicar direções para a continuidade e desdobramentos deste estudo. No capítulo a seguir apresentamos a análise específica do conjunto de teses em Artes Cênicas produzidas, no Brasil, no triênio 2007-2009, aquelas disponíveis em formato digital.

5. TESES EM ARTES CÊNICAS

A produção de conhecimento acadêmico em Artes Cênicas, evidentemente, não está resumida ao conjunto de teses no campo. Envolve diversos outros processos, ações, muitos deles produzidos, e eventualmente reconhecidos, fora deste campo⁵⁶. Obras artísticas, artigos, livros autorais, capítulos de livro, coletâneas, traduções, prefácios; eventos acadêmicos; projetos de pesquisa e busca por financiamento em editais; atuação docente em cursos de graduação e pós-graduação, orientação e supervisão de trabalhos acadêmicos, participação em grupos de pesquisa, em bancas de defesa de dissertações e teses, de concursos públicos, de comitês de avaliação da área, no corpo editorial de periódicos; bolsa de produtividade em pesquisa (Bolsa Pq-CNPq) entre outras práticas sociais, são tarefas desempenhadas pelos agentes que vão constituindo sua história de atuação neste espaço social e, assim, escrevem a história de constituição do campo. Essas práticas representam os agentes do campo, sendo por eles difundidas e, eventualmente, transformadas. São também os modos tornados legítimos e naturalizados de transmitir o capital cultural do campo acadêmico (BOURDIEU, 1998, 2008).

Nesse sentido, as teses em Artes Cênicas produzidas no triênio 2007-2009, com seus temas, objetos, escolhas teóricas e metodológicas, são documentos que externalizam parte do que é reconhecido como capital simbólico pelos agentes do campo (PPGs, orientadores, membros das bancas de defesa, avaliadores das agências de fomento), ainda que o objeto do nosso estudo seja uma parte desse universo materializado nas teses disponíveis em versão on-line no triênio.

Além dos dados objetivos das teses (organizados nas tabelas dos Apêndices 2 e 3) e do mapeamento por Região/Estado e Dependência Administrativa (apresentado no capítulo anterior), nesta seção apresentamos o exame específico dos trabalhos, em

⁵⁶ Como já mencionamos, há muitas teses em Artes Cênicas produzidas no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

termos de contexto de produção (autores, orientadores, bancas, financiamento e linhas de pesquisa); descritores; objetos, estratégias metodológicas e teóricas. Tais unidades de análise foram escolhidas de forma a reconhecer as relações dinâmicas, escolhas, posição/ação dos agentes e constituição de parte do capital simbólico do campo. Em outras palavras, visamos conhecer e dar a conhecer alguns elementos que compõem o *habitus* do campo.

Neste caso, enfatizamos suas vertentes de reprodução, disposição, manutenção e acúmulo de capital e, menos frequentemente, inovação e criatividade, pois, de acordo com Bourdieu, a instituição escolar, onde se inclui o sistema universitário, produz bem mais reprodução que produção. Assim, a violência simbólica dissimulada faz com que, para ter êxito, em geral, o estudante ou candidato a um grau necessita submeter-se à lógica de produção dominante, na qual há pouco espaço para a subversão e exercício de criatividade.

É provavelmente por um efeito de inércia cultural que continuamos tomando o sistema escolar como um fator de mobilidade social, segundo a ideologia da 'escola libertadora', quando, ao contrário, tudo tende a mostrar que ele é um dos fatores mais eficazes de conservação social, pois fornece a aparência de legitimidade às desigualdades sociais, e sanciona a herança cultural e o dom social tratado como dom natural (BOURDIEU, 1998, p. 41).

5.1 CONTEXTO DE PRODUÇÃO

Considerando os autores das teses como agentes (BOURDIEU, 1996c; 2001b), ainda que eventualmente temporários, do campo acadêmico das Artes Cênicas, buscamos saber se continuavam ligados à IES na qual se doutoraram e, mais que isso, se eram ou passaram a atuar como docentes, função que indica a manutenção e acúmulo do capital, através de publicações e orientações, o que incide sobre o fortalecimento da produção acadêmica. Observamos ainda a relação produção escrita e produção artística que, juntas, compõem o que se chama de produção intelectual no Lattes. Trata-se de uma conquista do campo das artes na universidade a inclusão dos produtos artísticos como forma de produção intelectual.

Dentre os autores⁵⁷ das 11 teses da USP, sete estão atuando como professores em Instituições de Ensino Superior, sendo seis em instituições públicas e um em instituição confessional-filantrópica. Um deles realiza estágio de pós-doutorado em Artes (UNICAMP). Por outro lado, nenhum dos autores é docente da própria USP, indicando que não há um perfil endógeno de formação, ou seja, os estudantes de doutorado daquela instituição, após a obtenção do grau de Doutor, vão compor os quadros docentes de outras IES. Os demais (três autores) não informam vínculo com IES.

Na UNICAMP, dos vinte autores de tese, 19 são docentes em IES, sendo 14 ligados a universidades públicas. Quatro destes ensinam na UNICAMP e cinco são docentes de instituições privadas de ensino. Apenas um dos autores de teses da UNICAMP não informa vínculo formal com o ambiente acadêmico. Observamos aqui também baixa endogenia, com 20% de docentes que fizeram sua formação na própria instituição.

Relativamente aos 14 doutores formados na UFBA, no período, todos são docentes em Instituições de Ensino Superior, 13 ensinam em IES públicas e um é docente em IES privada. Oito dos 13 são docentes efetivos da UFBA, 7 deles pertencentes à Escola de Dança ou à Escola de Teatro que juntas compõem este PPG e um docente ensina na Faculdade de Comunicação. No caso da UFBA, pudemos constatar uma marca de endogenia, compensada parcialmente pela presença de estágios realizados fora do país, através de Bolsa-Sanduíche.

Vemos que a grande maioria dos autores das teses atua no campo acadêmico das Artes Cênicas em IES, na sua maioria públicas. De fato, mudaram de posição: no jogo institucional, aqueles que já eram docentes adquiriram com o título de Doutor uma posição concorrencial e de prestígio mais igualitária com relação aos seus orientadores e demais doutores; outros assumiram a função de docentes, através de concursos. Tais inserções implicam não apenas continuar colaborando com a produção de conhecimento, com suas publicações, mas também com participação

⁵⁷ Observe-se que, a partir daqui, os dados coletados dizem respeito aos participantes diretos do jogo em questão: autores de tese, orientadores e membros de banca. Não cobrimos todo o espectro dos três PPGs. Assim, por exemplo, há mais teses, mais bolsistas Pq nos programas etc. do que o que está mencionado aqui.

mais ativa na formação dos futuros agentes do campo e na manutenção e acúmulo do capital simbólico.

Notamos que um dos autores de tese da USP, apesar de não atuar como docente de ensino superior, continua ligado ao campo numa posição que incrementa sua produção acadêmica e reforça o prestígio daquela instituição, a de pesquisador em Pós-Doutorado. Por outro lado, o fato de a grande maioria dos autores possuir vínculo de trabalho com IES públicas reforça o argumento, já apontado no Capítulo 3, de predominância do investimento público na produção de conhecimento acadêmico e, neste caso mais específico, em Artes Cênicas.

Em relação aos orientadores de tese, nossa pretensão não é identificá-los nominalmente, mas mostrar, na medida do possível, a organização e a movimentação desses agentes mais destacados, na medida em que participam de bancas dentro e fora de sua instituição. Do mesmo modo, ao catalogar as bancas, pretendemos apontar a direção dos jogos de prestígio, ou, como prefere Bourdieu, de “capital de autoridade propriamente científico” (BOURDIEU, 2001 apud BASTOS, 2004, p. 74) e, conseqüentemente, seus efeitos na distribuição de instâncias de poder, reconhecimento e fiscalização próprias de um campo estruturado e reconhecido socialmente. Para tal, buscamos complementar informações no Currículo *Lattes* de cada um⁵⁸.

Relativamente às 20 teses da UNICAMP e os 12 respectivos orientadores, há dois bolsistas de produtividade de pesquisa níveis 1D e 2; sete líderes de Grupo de Pesquisa. Um dado curioso é a formação heterogênea dos docentes e que aponta para a multidisciplinaridade na formação acadêmica. No nível de graduação, eles vêm de diversos campos: dois são formados em Ciências Sociais, dois em Letras, três em Psicologia, dois em Dança, e um nos seguintes campos: Artes Cênicas, Biblioteconomia, Artes e Direito. Apenas três têm toda a sua formação acadêmica no mesmo campo. Nove dos 12 docentes tiveram parte de suas formações no exterior. Em relação à produção intelectual escrita – artigos, livros e capítulos de livro, ressaltamos a produção de oito livros autorais e uma organização de coletânea. Contudo, dois docentes não declararam qualquer produção, sendo que se pode

⁵⁸ Informações colhidas durante o mês de fevereiro de 2012.

inferir certa inconsistência no preenchimento do Lattes, pois um dos orientadores de tese defendida no triênio aparece no Lattes sem qualquer orientação registrada nesse triênio 2007-9. A produção artística aparece em maior volume e diversidade que a produção escrita, com diversos registros de atuação em Teatro, Dança, Performance, Circo, Música, Vídeo, Coreografia, Roteiro, Dramaturgia.

No que se refere à participação em outros lugares institucionais, dois docentes são membros de corpo editorial de periódico em Artes Cênicas, um professor aposentado atua apenas no âmbito da pós-graduação, um docente declara atuar também como diretor de grupo de teatro, outro docente que, além de ter feito parte da última diretoria da ABRACE, atua no Ministério da Cultura no âmbito da gestão cultural e políticas públicas (conselheiro da comissão de incentivo à cultura), tendo sido também consultor da Secretaria Estadual da Cultura (SP), pesquisador da equipe de artes cênicas da Secretaria Municipal e Membro do Colegiado Nacional de Dança; dois professores já foram diretores do Instituto de Artes e um docente foi coordenador do PPG Artes. Um dos orientadores é docente do campo da Psicologia, agente externo ao campo das Artes Cênicas e das Artes, mas que aparece com certa constância na formação de docentes deste campo.

A UNICAMP, portanto, apresenta uma diversidade e capilaridade do seu quadro docente, dentro e fora da universidade, mostrando que a maioria mantém atividades de docência, pesquisa, extensão e artística, utilizando seu capital simbólico para atuar em outras esferas de poder do campo. Demonstram com isso reconhecimento externo, o que sem dúvida retorna ao campo acadêmico, proporcionando-lhes mais poder interno e prestígio, bem como ao PPG.

Sobre as 11 teses e 8 orientadores da USP, identificamos dois docentes bolsistas de produtividade em pesquisa nível 2 – CNPq; três líderes de Grupo de Pesquisa. A formação dos docentes também é diversa, reforçando a presença da multidisciplinaridade que parece constituir característica dos agentes do campo em geral. No nível de graduação, um é formado em Direito e dois em Filosofia; três apresentam dupla formação: Biblioteconomia e Filosofia; Ciências Sociais e Jornalismo; Direito e Artes Cênicas. Apenas um dos docentes tem formação única no campo das Artes. Um docente não indica formação no nível de graduação. Sete, dos oito orientadores, realizaram a continuação da formação no Brasil e todos na

própria USP; um completou sua formação parte na USP e parte no exterior e um na PUC-SP. Assim, a endogenia constitui marca predominante nesse grupo de orientadores. Em relação à produção intelectual escrita, destacamos: 9 livros, 10 artigos e 18 capítulos de livro, mesmo com dois orientadores sem informar qualquer produção no triênio, sendo que também podemos inferir certa inconsistência no preenchimento do Lattes, pois estes docentes aparecem sem suas orientações registrada no triênio 2007-9. A produção artística é menor, porém evidente, com produções predominantemente em Teatro e pontualmente em Dança, Artes Visuais, Música e Literatura.

Sobre outros lugares institucionais, um dos orientadores de tese foi coordenador do PPGAC – USP e presidente da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas – ABRACE; um foi coeditor de periódico da área; um é diretor de editora e tradutor; um foi julgador de prêmio em Artes Cênicas e curador de mostra artística no campo. Dois dos oito orientadores atuam como críticos de Teatro e Dança em jornal de grande circulação nacional. Tais tarefas indicam certa expansão do capital acadêmico para fora, na direção das políticas culturais da cidade e do país, pois o que acontece nas regiões Sul-Sudeste, sobretudo em São Paulo, recebe tratamento bastante diferenciado e tem mais probabilidade de ser difundido para todo o país, diferentemente do que ocorre nas regiões Nordeste, Norte e Centro-Oeste.

Na UFBA, foram defendidas 14 teses, com 11 orientadores. Dentre esses, encontramos sete líderes de Grupo de Pesquisa; um professor aposentado que atua apenas no âmbito da pós-graduação, mas que conserva bolsa de produtividade em pesquisa nível 1A – CNPq e outro que é bolsista de produtividade nível 2 – CNPq. Sobre a formação dos orientadores da UFBA, podemos destacar que seis possuem graduação dentro do espectro das Artes Cênicas (Teatro ou Dança); dois são formados em Letras; um em Física; um em Quinesiologia e um em Comunicação. Diferentemente da USP e UNICAMP, a primeira formação no campo das Artes é mais comum entre os docentes da UFBA. Aqui, destacamos a presença de dois professores não brasileiros que, por isso, apresentam primeira formação superior fora do Brasil. Fora estes dois, a maioria realizou formação total ou em parte no exterior; quando se deu em território nacional, a qualificação foi realizada fora da UFBA (apenas um orientador qualificou-se somente na UFBA), caracterizando uma boa oxigenação de formação e baixa endogenia. Em termos de produção intelectual

escrita, apesar dos números mostrarem um total de 30 artigos, 13 livros e 18 capítulos de livro, observamos que apenas dois, dos 11 orientadores, concentram sozinhos a produção de 21 artigos, 11 livros e 15 capítulos de livros, ou seja quase o total da produção bibliográfica dos orientadores do PPG no triênio. Um dado que aponta desequilíbrio na produção escrita,. Três orientadores não indicaram nenhum tipo de produção no Lattes, permitindo inferir que, também nesta instituição, a inconsistência no preenchimento do Lattes não é rara. Afora estes três últimos, sobre a produção artística há muitos registros em Teatro, Música e Dança. Observamos que apenas dois orientadores (aqueles provenientes de campos que não o das Artes – Quinesiologia e Comunicação) não indicam trabalhos desta natureza no triênio.

Em termos de ocupação de outros espaços institucionais, identificamos um docente que foi presidente e co-fundador da ABRACE, e diretor da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB; um foi membro do Conselho Estadual de Cultura da Bahia e é membro da Academia de Letras da Bahia. Estes dois orientadores citados são, da mesma forma, membros de corpo editorial de periódico do campo das Artes Cênicas. Além destes, encontramos um orientador que foi coordenador do PPGAC – UFBA no triênio; um foi diretor da Escola de Teatro e outro é diretor da Escola de Dança, ambas da UFBA, e um ocupa, atualmente, o posto de Pró-Reitor de Extensão da instituição.

Neste caso, pareceu-nos que a capilaridade externa na UFBA mostra-se mais concretamente com uma distribuição também um pouco maior com reconhecimento em agências governamentais federal e estadual e, internamente, ocupando postos universitários de grande prestígio e visibilidade como é o caso de direção de unidade e pró-reitoria.

Tais posições, ou seja, títulos, cargos e atuações (incluindo aqui a presença de agente externo ao campo acadêmico das Artes), são acompanhadas por distintos graus de poder e desenham a trajetória social desses agentes no campo, apontando disposições hierárquicas que se desdobram a partir dessas trajetórias. Vemos, por exemplo, que muitos orientadores assumem posições características ao espaço acadêmico tradicional: são pesquisadores do CNPq, líderes de grupo de pesquisa, membros e dirigente de associações de pesquisa, orientam mestrado e doutorado,

publicam e mantêm contato com outros pesquisadores através de circulação em bancas nas IES e fora delas.

Nas bancas referentes às teses defendidas na USP, a maioria dos membros externos é de PPGs ligados a IES da Região Sudeste (UNICAMP, UNESP, UNIRIO, UFF, PUC/SP, Universidade de Sorocaba, Presbiteriana Mackenzie, Escola Superior de Propaganda e Marketing), com diversidade de inserção administrativa: federal, estadual, privada, confessional. Em 11 bancas, apenas um dos membros é ligado a PPG da Região Sul (UDESC). Um dos membros de banca no ano de 2009, atualmente professor da UNICAMP, é autor de uma das teses da UNICAMP aqui estudadas e defendidas em 2008. Tais dados informam que, embora haja alguma mobilidade, esta se restringe à própria região. Temos ainda o caso de um recém-doutor que imediatamente após sua qualificação formal já participa de banca de doutorado na própria IES de origem.

A situação das bancas na UNICAMP é um pouco diferente, com mais mobilidade extra-regional, embora a maioria dos membros externos seja de IES do Sudeste. De outras regiões, figuram um professor da UDESC (Região Sul) além de docentes ligados à IES das regiões Nordeste e Centro-Oeste (UNB, UFPE, UFPB e UFBA). Tal dado pode indicar tanto maior acúmulo de capital simbólico individual e coletivo, quanto um maior investimento financeiro que possibilita o pagamento de passagens, hospedagem, diárias a docentes de outras cidades e regiões.

Na composição das bancas na UFBA, a maioria dos membros externos é composta por professores ligados a outros PPGs da própria UFBA, embora a presença de docentes ligados a IES de outras regiões do Brasil seja mais frequente e mais diversa em relação à realidade da USP e da UNICAMP. A maioria desses docentes de outras instituições vem de PPGs do Sudeste (USP, UNICAMP, UNESP e PUC/SP), mas também encontramos membros das bancas das seguintes instituições: UDESC, UFMG e Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO/PR). Mesmo com a proximidade geográfica, não encontramos nas bancas realizadas na Bahia nenhum integrante do PPG em Artes Cênicas da UFRN. Dois dos membros de uma das bancas são professores em universidade do exterior (Paris), um dado que demonstra a inserção internacional do PPGAC - UFBA.

O fato de não haver intercâmbio com o PPG da UFRN pode indicar modos de reprodução de práticas sociais comuns aos grupos dominadores, como interpreta Bourdieu. Ele diz que na relação de dominação simbólica (incluindo aí a dominação econômica e cultural), o processo formativo se dá prioritariamente por inculcação de *habitus* do grupo dominante. A consequência mais evidente desse mecanismo de inculcação para obtenção de legitimidade é naturalizar a história do dominante, reproduzindo-a. Como a Região Sudeste é hegemônica na produção e reprodução do conhecimento acadêmico em todos os campos, e entre seus mecanismos está a exclusão de outros atores sociais pertencentes a regiões “menos favorecidas”, estas tendem a reproduzir tal expediente, indicando atores sociais do Sudeste e Sul, em detrimento de seus colegas da região ou de regiões mais próximas, naturalizando a exclusão e reforçando o prestígio daquelas.

Um mecanismo aparentemente oposto, mas de fato, corolário deste acima explicitado é a tendência de isolamento no que diz respeito à composição de bancas na USP no período estudado, visto que acabam por prestigiar agentes do campo das artes e de outros campos dispostos na mesma região geográfica do PPG. É pouco provável que o motivo do prestígio seja apenas a facilidade de trânsito entre os agentes, pois a instituição é das mais ricas do país, em termos financeiros. Vemos assim que não se pode fazer uma leitura descontextualizada da teoria sociológica de Bourdieu. Ela não se presta a generalizações universalistas, sendo antes de mais nada, como já afirmamos, ferramentas heurísticas que só têm valor e utilidade em função da realidade prática.

Assim, podemos inferir que universidades localizadas na capital de maior prestígio do país podem manter e acumular prestígio, ampliar a visibilidade da sua produção e continuar a reproduzir a exclusão social, sem compartilhar sua produção amplamente com diferentes correntes simbólicas do campo, internas e externas, e com diferentes polos geográficos de produção. Evidentemente, tal modo naturalizado de dominação não favorece sua imagem como lugar de compartilhamento e solidariedade, mas dá mostras de sua autonomia relativa, como nos ensina Bourdieu.

Ainda sobre a posição dos autores como agentes do campo, identificamos um autor de tese da UNICAMP e um da UFBA que aparecem, também, como membro de

banca de defesa de tese em ano posterior ao ano de defesa de seus trabalhos. O autor da UFBA foi membro em banca de defesa na USP e o autor da UNICAMP foi membro em banca em defesa do próprio PPG e também na USP. Em outros campos mais tradicionais, identificamos que a prática é outra. Há PPGs que limitam convites para bancas de doutorado a docentes com mais de cinco anos de conclusão do seu doutorado ou então que já tenham participado de bancas de mestrado, indicando que o acúmulo de capital simbólico em níveis hierárquicos faz parte da tradição do campo educacional, reproduzindo a escala simbólica de nomeações próprias à educação como: educação *básica* e educação *superior*.

Sobre a questão do financiamento para a realização da pesquisa, dos 45 trabalhos pesquisados, apenas 10 indicam a fonte de financiamento nos dados disponíveis no Banco de Teses e Dissertações da Capes, quantidade insuficiente para produzir qualquer inferência, a não ser a de que o tipo de mecanismo de preenchimento do Banco de Teses da CAPES deixa a desejar em termos de informações consistentes e necessárias. Contudo, ressaltamos que, destes 10 trabalhos, sete foram financiados pela CAPES (dois na USP, três na UFBA e dois na UNICAMP); um pelo CNPq (na UFBA); dois por agências estaduais, FAPESB (na UFBA) e FAPESP (na USP). A UFBA parece buscar mais ativamente suporte para seus estudantes, mas esses dados não são suficientes para afirmarmos com mais segurança porque os agentes responsáveis por alimentar o Banco não informam um dado que as próprias agências exigem: declarar em todos os produtos o aporte de recursos concedidos para a realização do trabalho.

Fizemos também uma busca na página de agradecimentos das teses, espaço normalmente utilizado para visibilizar a rede de pessoas, instituições e acontecimentos que, de algum modo, participaram da construção do trabalho. Nesse espaço é comum vermos mencionados o tipo e a fonte de financiamento recebido por uma pesquisa. Para a nossa surpresa, também aí não logramos êxito em encontrar informações referentes a financiamento. Aquelas teses que mencionaram o financiamento no banco de dados da Capes também o fazem nos agradecimentos. Apenas em três teses encontramos a referência ao apoio financeiro, sendo que citando as mesmas agências apontadas anteriormente: duas citam a CAPES (teses da UFBA) e uma cita a FAEPEX (na UNICAMP).

Este é outro dado que aponta, a nosso ver, uma diretriz relevante para a produção do campo. Mencionar sobre financiamento nos trabalhos possibilita analisar as disputas pela distribuição de recursos à pesquisa no campo. No caso das informações obtidas, podemos supor que as agências públicas de financiamento, seja em âmbito nacional ou regional, são as que majoritariamente apóiam as pesquisas do campo no período estudado.

Outro dado levantado sobre os trabalhos diz respeito às linhas de pesquisas dos PPGs às quais se vinculam as teses. Esta informação indica apenas parcialmente o conteúdo temático dos trabalhos, o que aparece ampliado na análise sobre o objeto das teses apresentada mais adiante. Para falar sobre as linhas de pesquisa é preciso apresentar a organização de cada programa.

O Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP possui duas áreas de concentração, cada uma com duas distintas linhas de pesquisa. As áreas são 1) Teoria e prática do Teatro, cujas linhas de pesquisa são (a) Texto e Cena e (b) História do Teatro; e 2) Pedagogia do Teatro, cujas linhas de pesquisa são (a) Teatro e Educação e (b) Formação do artista teatral⁵⁹. Dentre as teses aqui estudadas, encontramos seis ligadas à linha Texto e Cena, duas ligadas à linha Formação do Artista Teatral, uma ligada à linha de História do Teatro e duas como projetos isolados.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Teoria e prática do Teatro	
LINHA DE PESQUISA: Texto e Cena	6 teses
LINHA DE PESQUISA: História do Teatro	1 tese
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Pedagogia do Teatro	
LINHA DE PESQUISA: Teatro e Educação	-----
LINHA DE PESQUISA: Formação do Artista Teatral	2 teses
PROJETOS ISOLDADOS	2 teses

Quadro XI – Linhas de Pesquisa PPGAC - USP (2007-2009).

⁵⁹ Disponível em: <<http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/ppgac/organizacao-das-linhas-pesquisa-ppgac>>. Acesso em: 27 jan. 2012.

Podemos observar que a existência de uma linha de pesquisa não implica necessariamente trabalhos num determinado período, como é o caso de Teatro e Educação que não apresenta resultado de investigação entre 2007-2009. Embora a relação das artes com o ambiente educacional seja bastante enfatizada no Brasil e esteja obrigatoriamente prevista na legislação sobre a Educação Fundamental pública e privada, sabemos que tal discussão no ambiente da pós-graduação ainda é incipiente, o que se traduz, no período, pela pouca aderência ao tema e ainda pouca valorização do próprio campo ao ofício de professor de artes. Por outro lado, uma temática tradicional e, poderíamos dizer, milenar, como é o caso de Texto e Cena, comparece com a maior parte da produção naquela instituição.

Como informamos no capítulo anterior, o PPG da UNICAMP está em processo de reestruturação, com a aprovação de dois novos programas: Artes da Cena e Artes Visuais, aprovados pela CAPES entre 2010-2011. Até então, possuía duas áreas de concentração, uma em Artes Visuais e uma em Artes Cênicas. Esta última, a que interessa a esta investigação, englobava Teatro, Dança e Performance, com três linhas de pesquisa: 1) Processos e Poéticas da Cena; 2) Fundamentos técnico/poéticos do intérprete; e 3) Fundamentos Teóricos⁶⁰.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Artes Cênicas	
LINHA DE PESQUISA: Processo e Poéticas da Cena	12 teses
LINHA DE PESQUISA: Fund. técnicos/poéticos do intérprete	7 teses
LINHA DE PESQUISA: Fundamentos teóricos	1 tese

Quadro XII – Linhas de Pesquisa PPG Artes – UNICAMP (2007-2009).

É interessante notar, nessa fase de transição, que embora as linhas ligadas aos “Fundamentos” tenham apresentado uma produção não negligenciável no período, em torno de 40% do total, isso não foi suficiente para mantê-las como Linhas na nova configuração político-pedagógica. As novas linhas, dentro da nova Área de Concentração Dança, Performance, Teatro (agora apresentadas em ordem inversa à anterior), são: Técnicas e Processos de Formação do Artista da Cena; Poéticas e

⁶⁰ Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/posgraduacao/artes.php>>. Acesso em: 27 jan. 2012.

Linguagens da Cena; Arte e Contexto. Uma primeira leitura não deixa de notar a forte presença de uma nomenclatura mais técnica e instrumental e menos filosófica ou reflexiva. Tanto na organização do antigo PPG em Artes como na estrutura do atual PPG em Artes da Cena, notamos que não há linha de pesquisa diretamente relacionada à Educação.

O Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA está organizado em cinco linhas de pesquisa, sem referência a áreas de concentração: 1) Matrizes Estéticas da Cena Contemporânea; 2) Poéticas e Processos de Encenação; 3) Corpo e(m) Performance; 4) Dramaturgia, História e Recepção; e 5) Processos educacionais em Artes Cênicas⁶¹, sendo este bem mais recente e, em parte, espelhado com pouca representatividade.

LINHA DE PESQUISA: Poéticas e Processos de Encenação	5 teses
LINHA DE PESQUISA: Matrizes Estéticas da Cena Contemporânea	5 teses
LINHA DE PESQUISA: Dramaturgia, História e Recepção	2 teses
LINHA DE PESQUISA: Corpo e(m) Performance	1 tese
LINHA DE PESQUISA: Processos educacionais em Artes Cênicas	1 tese

Quadro XIII – Linhas de Pesquisa PPGAC – UFBA (2007-2009).

Do mesmo modo que na USP, vemos os espaços sociais tradicionais ao campo artístico serem preenchidos majoritariamente e, por outro lado, pouca produção na interface com Educação e outros campos.

Esta parece ser outra possibilidade de desdobramento desta pesquisa: com a crescente abertura de cursos de licenciatura voltados para diferentes linguagens das artes cênicas (sobretudo, teatro e dança), é provável que o interesse por pesquisas na interface arte e educação esteja em processo de ampliação.

Percebemos ainda, pela delimitação das áreas de concentração e linhas de pesquisa, que o programa da USP volta-se exclusivamente para investigações na linguagem do Teatro. A palavra Teatro (ou teatral) está em todas as suas linhas de

⁶¹ Disponível em: <<http://www.ppgac.tea.ufba.br/linhasdepesquisa>>. Acesso em: 27 jan 2012.

pesquisa. Já o PPGAC - UFBA e o PPG Artes - UNICAMP denominam suas linhas de pesquisa de forma mais abrangente, de forma a abarcar investigações referentes às diferentes linguagens das Artes Cênicas, numa vertente mais plural dessas linguagens.

Ainda que tenhamos observado nos docentes orientadores uma formação diversificada em termos de graduação e pós-graduação, não podemos concluir daí que haja no campo uma formação interdisciplinar. Tampouco encontramos nos produtos examinados, as teses em Artes Cênicas, abordagens interdisciplinares, nas quais um objeto é construído a partir de diferentes e concomitantes níveis de realidade. Nem mesmo a diversidade de linguagens artísticas parece integrada de modo interdisciplinar, como marca do campo. A formação em Teatro, que aparece como lastro do campo, é sem dúvida um convite à interdisciplinaridade, mas não constitui um dado suficiente para afirmarmos algo nessa direção.

5.2 PALAVRAS-CHAVE/DESCRITORES⁶²

De acordo com Pompei (2010, p. 231)

Um problema frequente é como procurar, ou seja, quais palavras devem ser inseridas no campo de pesquisa. Enfim, isso remete à dúvida: será que a base de dados 'entenderá' o que pretendemos? Para isso, é preciso compreender o que são descritores [...].

A ABNT diz sobre palavra-chave: "Representa o conteúdo do documento, escolhida, *preferencialmente*, em vocábulo controlado" (ABNT NBR 6028, 2005, grifo nosso). Uma primeira observação é que, em alguns subcampos das ciências, costuma-se fazer distinção entre palavra-chave e descritor. Descritores são termos provenientes de um vocabulário controlado e hierarquizado de termos e encontram-se, pois, catalogados em relações com outros descritores, indexados em bases de dados confiáveis e sólidas, como MEDLINE, na área de saúde. Por esta razão, nos

⁶² Usamos o termo descritor no mesmo sentido de Palavra-Chave. De acordo com a ABNT.

trabalhos acadêmicos, padronizou-se o termo Palavra-Chave, mais aberto e livre que Descritor. Aqui, utilizamos indistintamente os termos, valendo-nos do precedente da norma da ABNT.

De todo modo, o descritor ou a palavra-chave existem para dar especificidade e, portanto, maior chance de êxito, na busca realizada. Sua importância reside no fato de permitir localizar com rapidez e precisão o tópico que procuramos nas bases de dados, como o SciELO ou o Banco de Teses da CAPES. A escolha correta desses termos assegura uma revisão sistemática, consistente e, sobretudo, representativa do objeto investigado.

Ao fazermos um levantamento preliminar e exploratório das teses em Artes Cênicas por meio dos descritores Artes Cênicas e correlatos (artes da cena, artes do espetáculo, artes do corpo, teatro, dança, performance e circo), no Capítulo 2 observamos que, em geral, tais termos não nos levam a trabalhos acadêmicos em Artes Cênicas, pois estão, frequentemente, ausentes das palavras-chaves das teses examinadas. Naquele momento, não atentamos para a ocorrência de outros descritores nas teses. Notamos apenas que o termo Artes Cênicas era quase inexistente e isso nos chamou atenção. A ABNT recomenda de 3 a 5 descritores por trabalho, mas, dentre os estudados, há grande variedade de número também: de 2 até 10. Das 45 teses, apenas duas referem este termo entre suas palavras-chave, ambas da UFBA. Os termos indicadores de linguagens específica – teatro e dança – são exemplos de descritores com maior ocorrência, com seus derivados: *dança contemporânea*, *teatro contemporâneo* e *teatro brasileiro*.

Então, formulamos a pergunta: que descritores aparecem nas teses em Artes Cênicas? Após uma análise específica dos 45 trabalhos, constatamos que há grande variedade e dispersão na escolha dos descritores (ver tabelas no Apêndice 4), como por exemplo na tese cujos descritores são: “Yôga; Tai Chi Chuan; Ásana; Movimentos Básicos; Mudrãs e Mantras”, sem qualquer referência a teatro, dança ou artes cênicas.

Por outro lado, há casos nos quais título e subtítulo apresentam uma estratégia exclusivamente poética e, embora não indiquem filiação ao campo das artes cênicas, inscrevem como palavras-chave descritores específicos deste campo. Num

claro exemplo de que nem sempre título e descritores se relacionam, vejamos a tese intitulada: “Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)”, que traz entre seus descritores o termo “ator”, única menção ao campo. A tese “Ética e Estética no ator: uma questão de desejo”, por sua vez, tem como descritores termos da psicanálise como: inconsciente, pulsão, sublimação. São oito termos e apenas um aponta para o campo das artes: “ator”.

Vemos também algumas redundâncias, como num mesmo trabalho um descritor que é o sobrenome de um autor e outro descritor com o nome e sobrenome deste mesmo autor.

Na UNICAMP, encontramos um trabalho com 10 termos. E, diferentemente dos outros dois programas, frequentemente notamos um descritor acoplado a outro entre parênteses, o que não é recomendado: “Teatro grego (Comédia)”, “São Paulo (Estado)” ou “Instalações (Arte)” ou através do recurso ao travessão, que dificulta a delimitação entre um descritor e outro: “Dança – História”. Um outro exemplo bastante incomum: “Re-elaborações etno-etica-estética-coreografica e dramaturgica” como um descritor. Pareceu-nos que as teses em Artes Cênicas da UNICAMP são as que mais variam seus descritores e as que mais se afastam das normas técnicas.

Os descritores das teses da UFBA variam menos, de 3 a 6. Encontramos apenas um descritor genérico: “Pré-texto”; os demais tendem quase sempre a referir linguagens das artes cênicas como: dança; samba de roda; teatro; performance; circo; circo social – e termos bem específicos do campo: arte-educação; etnocenologia; processos de criação; encenação; formação do ator etc.

Percebemos o que parece ser um *habitus* do campo acadêmico das Artes Cênicas: o uso de palavras-chaves que, embora indicando temáticas dos trabalhos, não especificam adequadamente o campo, subcampo ou linguagem das artes. Ao mesmo tempo, vimos que a preocupação imediata com o fortalecimento e delimitação do subcampo bem como com o favorecimento da visibilidade da sua produção, comum a outros campos dos saberes, ainda não foram reconhecidos como *habitus* na prática acadêmica em artes cênicas.

No que tange ao uso de descritores relativos às linguagens artísticas específicas, é algo que merece ser mencionado, pois parece indicar a busca por delimitar

especificidades de pesquisas direcionadas a cada uma das linguagens abarcadas pelas artes cênicas. Neste sentido, parece necessário atentar, da mesma forma, para o não uso da expressão Artes Cênicas, o que não favorece a localização “natural” em uma busca ao campo. Não nos parece ser esta uma escolha consciente dos agentes. O certo é que os descritores “dança” e “teatro”, com suas variantes, aparecem bem mais e, com isso, constituem estratégia de delimitação que, conscientemente ou não, contribui para a autonomia relativa desses subcampos das artes cênicas.

A análise dos descritores das teses fez-nos atentar, também, para a relativa independência dos títulos dos trabalhos, visto que, na lógica acadêmica, espera-se que haja forte relação entre título e descritores. Antes de percebermos esta relação, chamou-nos atenção a tendência dos títulos terem um sentido poético-literário maior que um sentido informativo-descritivo do recorte de estudo. O título de um trabalho acadêmico seria o menor resumo possível desse trabalho (GUIA PARA PREPARAÇÃO DE ARTIGOS, 2004, p.12), ou seja, o título traduziria coerentemente o conteúdo do trabalho, sua concisão facilitaria a indexação e a busca, evitando palavras redundantes ou desnecessárias, *habitus* que não foi reconhecido dentre as teses estudadas.

Em outras palavras, e com exceção de um ou dois trabalhos em cada PPG que definem recorte temporal, geográfico ou temático, em sua maioria os títulos dos trabalhos não indicam o foco da pesquisa e as características acima descritas. Apresentam características que atraem a atenção para um tema genérico do campo (Ex: “Ética e estética do ator: uma questão de desejo”; “A experiência da alteridade em Grotowski”; “Performance, corpo e tecnologia”).

Alguns parecem indicar a tentativa de manter a marca poética do campo. Outros escolhem termos bastante genéricos que dificilmente provocam associação de ideias com um campo específico, como já mencionamos. Em outras palavras, não dão qualquer pista seja do campo das artes, seja da área ou subárea em que se encontram nas classificações oficiais das agências, por exemplo: “Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)”; “A memória como recriação do vivido: um estudo ... do depoimento pessoal”; “Transposição de época e personagem real de televisão”, teses da USP. Na UNICAMP, também encontramos essa

característica: “Em prol de cravar júbilo nos corações dormentes: construção poética de uma percepção”. Já na UFBA, os títulos ou subtítulos indicam expressamente de que objeto das artes cênicas se trata.

Sem desconsiderar a intenção de atrair pelo título o provável leitor, e sem querer argumentar contrariamente à manutenção da marca poética do campo artístico, consideramos que, no caso de produções acadêmicas, quanto mais o título conseguir indicar com clareza e coesão dados delimitadores do estudo, mais facilmente poderá ter êxito a consulta, por agentes deste ou de outros campos acadêmicos. Um exemplo de clareza do escopo do trabalho é o título: “O espetáculo cênico no método Bailarino-Intérprete-Pesquisador (BPI): um estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo de dança Valsa do Desassossego”. Como já mencionamos desde a Introdução, a relação de visibilidade/reconhecimento entre campos é necessária para a constituição de sua autonomia relativa.

Nas maioria das teses dos três PPGs estudados, identificamos o uso de título e subtítulo. Nos trabalhos do PPGAC-UFBA, observamos o uso de um título de cunho poético-literário associado a um subtítulo explicativo do foco da pesquisa ou vice-versa: “FOME DE QUÊ? Processos de criação teatral na rede pública de ensino de Salvador”; “Levanta mulher e corre a roda: estética, diversidade e contextos culturais no samba de roda de São Félix e Cachoeira”. Esta parece ser uma estratégia interessante para que se possa manter a marca poética característica do campo artístico e, ao mesmo tempo, cumprir a função informativa de um trabalho produzido em ambiente acadêmico.

Ainda na relação entre título e descritores, e sobre a grande variedade apontada acima, consideramos que essa variedade pode ser gerada pela relação entre a característica poético-literária predominante em alguns títulos e a orientação normativa de que as palavras-chaves de um trabalho acadêmico tenham correspondência com o seu título, contribuindo para indexá-lo e localizá-lo. Assim, percebemos que, se por um lado, os autores das teses buscam cumprir essa norma tácita, por outro, na medida em que os títulos são formados por palavras e expressões amplas, gerais e subjetivas, a variedade e dispersão de descritores acaba acontecendo. Igualmente, observamos que a ausência da expressão Artes Cênicas na função de descritor do campo é fruto, possivelmente, do descompasso

entre uma e outra função ou até da falta de consciência do caráter político de tal utilização.

Bourdieu ressalta “O conhecer, afirma ainda Gaston Bachelard, deve evoluir com o conhecido” (BOURDIEU, 2007, p. 19). A partir do momento em que nos damos conta da importância e significado de cada elemento do protocolo de pesquisa, podemos formular, com mais clareza e eficácia, respostas a perguntas que nós mesmos formulamos ou nos são formuladas. Temos também a chance de, conhecendo as *ferramentas diárias*, prescindir de algumas delas expressamente e não por pura ingenuidade: “Os procedimentos que instauram o rigor surgem como respostas a perguntas que não sabemos formular *a priori*, que somente o desenvolvimento da ciência faz emergir. A ingenuidade perde-se lentamente” (ibid).

5.3 OBJETOS E ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

Entrando na esfera do conteúdo das teses, neste tópico examinamos objetos e estratégias metodológicas dos trabalhos. Além de tomar como referência os conceitos de Pierre Bourdieu e as estratégias utilizadas pelos estudos com objetivos similares, já mencionados desde a Introdução, a leitura dos resumos das teses bem como do sumário, introdução e conclusão de cada uma delas orientou-nos a criar as categorias de classificação e análise já indicadas no Capítulo 2.

Voltamos a salientar que a teoria prática de Bourdieu alia o rigor metodológico a “condições de invenção” (BOURDIEU, 2007, p. 18), o que significa dizer que não temos interesse aqui em estabelecer uma verdade ou relações atemporais sobre método ou sobre a operação interpretativa de construir objetos. As categorias que inventamos não saíram de uma ou algumas “mentes criativas”, mas foram sendo construídas no encontro do material empírico com a teoria que nos serve de lente, no caso, a sociologia de Pierre Bourdieu, por sua vez, tributária das propostas epistemológicas de Bachelard, com seu racionalismo aplicado.

Descrevemos, a seguir, a categorização dos dados por nós elaborada.

Sobre os objetos das 11 teses do PPG A (USP), seis teses envolvem **análises de propostas metodológicas relativas ao fazer artístico** e cinco versam sobre a categoria **aspectos históricos e conceituais** e as outras.

Das 14 teses do PPG B (UFBA), observamos uma **tradução** de texto teatral; uma **análise sobre espetáculo em circulação**, com foco nas circunstâncias que envolvem a obra; uma **análise de práticas da cultura popular** com olhar voltado às características cênicas dessas práticas; quatro direcionadas a **aspectos históricos e conceituais**; e, configurando a maioria, sete trabalhos que desenvolveram **análise de propostas metodológicas relativas ao fazer artístico**.

Em relação às teses do PPG C (UNICAMP), os temas foram categorizados da seguinte forma: dez envolvendo a **análise de propostas metodológicas relativas ao fazer artístico**; nove teses relativas a **aspectos históricos e conceituais** em Artes Cênicas; e uma **análise de práticas da cultura popular**.

O quadro abaixo oferece um resumo do levantamento de temas descrito acima, reunindo os dados dos três PPGs:

CATEGORIAS TEMÁTICAS (definidos a partir do objeto de estudo declarado nos resumos das teses – ver Apêndice 3)	TESES
Aspectos Históricos e Conceituais (19)	3A; 4A; 6A; 8A; 10A; 11A; 1B; 5B; 6B; 8B; 10B; 1C; 2C; 6C; 8C; 13C; 14C; 15C; 20C
Tradução (1)	13B
Análise sobre Espetáculo em circulação (2)	14B; 12C
Análise de práticas da cultura popular (1)	4B
Análise de propostas metodológicas relativas ao fazer artístico (22)	1A; 2A; 5A; 7A; 9A; 2B; 3B; 7B; 9B; 11B; 12B 3C; 4C; 5C; 7C; 9C; 10C; 11C; 16C; 17C; 18C; 19C

Quadro XIV – Categorização das temáticas das teses.

Observamos, no período, que a maior parte da produção versou sobre **análise de propostas metodológicas relativas ao fazer artístico**, com 22 trabalhos: pesquisas que visaram sistematizar, descrever e/ou analisar propostas de criação artística, de prática pedagógica ou de preparação do artista cênico desenvolvidas pelo próprio autor, seguidos de **estudos sobre aspectos históricos e conceituais**

das Artes Cênicas, com 19 teses, cujo interesse foi vida e obra de personalidades artísticas; análise de livros, documentos, registros históricos e/ou discussão conceitual referente ao campo. Por fim, poucos trabalhos com foco na **análise de espetáculos em circulação**, aqueles que visaram estudar exclusivamente uma obra cênica e ou circunstâncias que envolveram a obra. Como opções isoladas, tivemos a investigação que desenvolveu **análise de práticas da cultura popular** – voltada exclusivamente para analisar características cênicas destas práticas, e uma **tradução** de obra relativa às artes cênicas.

Uma inferência que podemos extrair desses dados, e tantas vezes comentada em congressos do campo e em reuniões nas nossas unidades universitárias, é a tendência de muitas teses e dissertações serem, de fato, relatos de experiências pessoais, artísticas ou pedagógicas, com o intuito de dar visibilidade a trabalhos pessoais, mas nem por isso insignificantes. Se, por um lado, essa escolha pode fazer emergir um determinado modo de produção ou mesmo uma linha de investigação recente e marginal, a invenção de que fala Bourdieu, e que de outro modo seria totalmente relegada por sua fraca inserção no coletivo, por outro lado, trata-se de uma estratégia individualista e que pouco fomenta a rede de trocas e de prosseguimento de alguma linha mais duradoura de investigação.

Tomando as reflexões de Bourdieu em nosso auxílio, diremos que o campo, como espaço social de relações objetivas, dificilmente se sustenta com base em intuítos fragmentados e voluntaristas. Trabalhos que buscam “revelar” identidades nominais e sem critérios acordados pelos agentes estimulam a competição interna e alianças de compromissos externos. Sem uma rede tácita que permita certa estabilidade para a manutenção de estratégias de conservação, o campo – ou seu processo de constituição – se fragiliza em pequenos subgrupos de agentes insatisfeitos ou ressentidos. Essa luta simbólica pode se manifestar sob a forma de acusações, sabotagens, explícitas ou não, e renúncia ao projeto, com um gasto de energia que escapa facilmente do trabalho coletivo e solidário para disputas internas e pessoais.

Considerando a primeira categoria de temas recorrentes, **análise de propostas metodológicas relativas ao fazer artístico**, e considerando também que, historicamente, não faz parte do *habitus* do campo artístico a sistematização e organização escrita dos seus saberes, pois a organização acontece dentro de outra

lógica que não a do texto escrito, as teses, nesse sentido, aparecem como espaço de sistematização e legitimação do fazer artístico. Além disso, o aumento recente de cursos de Licenciatura no campo das Artes Cênicas se comparado com as graduações da modalidade Bacharelado existentes a mais tempo, pode explicar a tendência, no período aqui estudado, de pesquisas relacionadas às práticas artísticas e a pouca demanda de investigações voltadas a questões pedagógico-educacionais.

A segunda categoria mais recorrente de temas envolve **estudos sobre aspectos históricos e conceituais** das Artes Cênicas. Ao levarmos em consideração, novamente, o *habitus* artístico nos espaços não acadêmicos, vemos que os processos artístico pouco ou quase nunca se ocupam em sistematização de saberes. Em consequência, pesquisas conceituais e históricas indicam um movimento de mudança no referido *habitus*, possivelmente direcionado pelo exercício da dupla historicização (WACQUANT, 2005) que mencionamos no Capítulo 3: o interesse pela ampliação de registros e reflexão sobre trajetórias sociais e produções artístico-intelectuais de agentes já bastante destacados no campo artístico.

Sobre as tendências de organização metodológica das teses, relativamente às teses do PPG Artes Cênicas – USP (PPG A), identificamos uma que declara a estratégia metodológica; uma que indica, de forma dispersa, técnicas e instrumentos de pesquisa e uma que aborda o modo daquela produção artística; três teses apresentam características de pluralidade metodológica; cinco fazem descrições reconhecíveis de uma estratégia metodológica, mas, com exceção da primeira citada acima, não há qualquer explicitação metodológica, a não ser, eventualmente, do trabalho artístico descrito.

Não identificamos teses do PPG Artes-UNICAMP (PPG C) com declaração de estratégia ou de técnicas e instrumentos de pesquisa. Foi possível identificar três teses com características de pluralidade metodológica; cinco que abordaram o modo daquela produção artística; e 12 trabalhos com características reconhecíveis de uma estratégia de pesquisa.

Entre as teses do PPG Artes Cênicas – UFBA (PPG B), uma indica técnicas e instrumentos de forma dispersa e uma aborda o modo de proceder artístico; duas apresentam características de pluralidade metodológica; três declaram a estratégia metodológica; oito têm características reconhecíveis de alguma estratégia. Um quadro, portanto, um pouco mais estruturado, se tomarmos como parâmetro o que vem sendo praticado nas demais culturas universitárias em termos de estratégia metodológica.

ORGANIZAÇÃO METODOLÓGICA (a partir das indicações no texto das teses – ver Apêndice 3)	TESES
Estratégia metodológica autodeclarada (4)	6A 2B; 6B; 7B
Características predominantes de uma estratégia (24)	3A; 4A; 5A; 7A; 8A 1B; 3B; 4B; 5B; 9B; 12B; 14B 1C; 2C; 6C; 8C; 12C; 13C; 14C; 15C; 16C; 17C; 19C; 20C
Pluralidade metodológica autodeclarada	Sem ocorrências
Característica predominante de pluralidade metodológica (8)	1A; 10A; 11A 8B; 13B 3C; 7C; 11C
Indicação de técnicas e instrumentos de pesquisa (2)	9A 10B
Descrição de procedimento artístico (7)	2A 11B 4C; 5C; 9C; 10C; 18C

Quadro XV – Categorização da organização metodológica das teses.

Retomando o que já indicamos, as teses que autodeclararam estratégia metodológica envolvem Cartografia (6A), Estudo de Caso (6B) e Experimentos Científicos (2B; 7B). Pela via da combinação de informações (os trechos de texto das teses juntamente com as definições sobre estratégias tradicionais de pesquisa), construímos as seguintes inferências sobre as estratégias metodológicas das teses restantes, aquelas que não declararam estratégia metodológica (ver Apêndice 3): 19 parecem Estudos de Caso; 6 apresentam uma estrutura de relato de produção artística; 5 estão próximos do formato de Autoetnografia; 4 assemelham-se a Pesquisa-ação; 4 têm características de Ensaio; e 3 apresentam organização que sugere Etnografia.

Ainda na direção metodológica, arriscamos estabelecer relações entre as temáticas das teses e as suas características metodológicas predominantes. É possível

observar que as teses sobre **aspectos históricos e conceituais** são predominantemente aquelas com características de Estudo de Caso (16 trabalhos), sendo que a tese autodescrita como Cartografia e uma das organizadas no formato de Ensaio também abarcam a mesma temática.

As duas investigações que analisaram **espetáculos em circulação** e o trabalho que realizou **tradução** apresentam igualmente características de Estudo de Caso. E a pesquisa voltada para **análise de práticas da cultura popular** apresenta característica de Etnografia.

Aquelas teses que analisaram **proposta metodológica relativa ao fazer artístico**, grande parte analisando propostas dos próprios autores das teses, apresentaram formatos diversos de organização, configurando-se com características de Relatos de produção artística (6 trabalhos), Autoetnografia (5 trabalhos), Pesquisa-ação (4 trabalhos), Ensaio (4 trabalhos), Etnografias (2 trabalhos) ou Experimento Científico (2 trabalhos).

Observamos que, nas investigações sobre objetos externos ao autor das teses, as escolhas metodológicas tendem às estratégias que proporcionam e favorecem um algum distanciamento do objeto de estudo (Experimento Científico, Estudo de Caso e Etnografia). Nas pesquisas nas quais a prática ou a participação intensa do autor fez parte, de alguma forma, do fenômeno investigado, vemos que os procedimentos metodológicos realizados buscam estratégias que evidenciam e acolhem a postura intensamente participativa (Relatos, Autoetnografias, Pesquisas-ação e Ensaios). Neste sentido, reconhecemos um grau de coerência nas escolhas mencionadas.

Por outro lado, raramente encontramos reflexões especificamente metodológicas nas teses, organizadas num capítulo ou num item destacado do texto. Na sua maioria, os trabalhos não identificam nem propõem reflexão epistemológica sobre estratégia de investigação da tese, ou seja, qualquer tipo de reflexão que busque compreender ou explicitar o lugar e o papel do direcionamento metodológico daquela pesquisa. São poucos os trabalhos que organizam um capítulo ou item destacado para tal reflexão, a exemplo da tradicional seção *Materiais e Métodos*, restringindo-se a descrever e analisar processos e produtos, muitas vezes sem explicitar com clareza as escolhas teóricas. Assim, mesmo reconhecendo o pequeno

grau de coerência, a ausência de explicitação metodológica e de reflexão epistemológica apontam para uma lacuna na formação, provavelmente desde a graduação, sobre a importância e pertinência de tais reflexões críticas. Isto indica que algumas descrições metodológicas parecem mais responder a uma mimetização de forma do que propriamente apresentar conteúdo coerente e consistente com a construção de um trabalho investigativo próprio de uma tese.

A leitura da Introdução e Considerações Finais das teses permitiu-nos apresentar um panorama sobre a estrutura dos trabalhos. Dentre as características observadas, destacamos a escrita predominantemente feita na 1ª pessoa do singular ou plural. Ao mesmo tempo, há trabalhos sem uniformização, que misturam o uso da 1ª pessoa com a 3ª do singular e/ou o índice de indeterminação do sujeito, tão comum à escrita científica que se pretende neutra. Percebemos, também, um tom prescritivo em muitos textos e o uso de expressões características das pesquisas das Ciências Naturais – provar/verificar/confirmar hipótese –, sendo que a natureza dos trabalhos não comporta e modo algum tal postura.

No item Introdução (ou similar), a maioria dos trabalhos, incluindo a nossa tese, apresenta descrição da trajetória pessoal que levou o autor a escolher o objeto de pesquisa. No PPGAC UFBA, os trabalhos de teses e dissertações, em sua maioria, seguem uma proposição referenciada no trinômio sujeito-trajeto-objeto que direciona a escrita da introdução. Esta proposta foi formulada por Bião (2009a, p. 63, grifos nossos):

Na perspectiva do trajeto aqui tratado, começou a se esboçar uma estrutura para futuros projetos de pesquisa, com base, inicialmente, na escolha e descrição de um *objeto* de estudo, a partir de uma reflexão pessoal sobre as apetências e competências do *sujeito*, seguida da definição e experimentação de um possível *trajeto* teórico-metodológico e da definição, desde esse ponto de vista, do sujeito da pesquisa, concluindo-se, por fim, pela elaboração do projeto.

No mesmo texto, o autor reforça a ideia: “Vale, também, assumir a necessária implicação do sujeito, responsável pela generosa construção de um discurso sobre o trajeto que liga objetos a sujeitos, numa busca poética, comprometida e libertária” (ibid, p. 59). Salientamos, porém, que na introdução das teses dos demais

programas a mesma construção aparece. Mencionamos este dado para apontá-lo como uma característica de escrita acadêmica em Artes Cênicas, bastante diferente da tradição de escrita nas ciências, na qual o autor entra diretamente no protocolo da pesquisa. Um dado curioso, pelo caráter exemplar do que estamos levantando aqui, foi o achado de uma tese com 88 folhas de apresentação (introdução) de um total de 305 folhas.

Considerando a tradição dos outros campos como indicador hegemônico, não é comum introduzir nenhum dado ou tema novo na seção em geral intitulada Considerações Finais (ou Conclusões). Contudo, em muitas teses aqui examinadas, este é o espaço onde as discussões sobre os dados coletados acontecem. Talvez por isso, a retomada da problematização e objetivos da pesquisa para mostrar o que foi ou não alcançado, apontar os limites e possíveis desdobramentos da pesquisa e para iluminar as principais considerações sobre a investigação realizada não tenham aparecido com clareza em muitos dos trabalhos. Sabemos que também nas obras artísticas é fácil verificar um trabalho que foi sendo montado sem o constante retorno e recursividade sobre si mesmo. Um trabalho artístico tem mais coerência interna entre as partes quando cada modificação ou acréscimo de elementos é seguida de um remanejamento do trabalho global. O mesmo ocorre, ou deveria ocorrer, numa tese.

Dentre os 45 trabalhos, chamou nossa atenção um grupo de sete teses que declaradamente apontam como objetivo a produção de uma obra artística, sendo que são teses predominantemente defendidas na UNICAMP. Ainda nessa direção registramos duas teses que, apesar de não apontarem como objetivo a produção artística, descrevem o processo artístico como foco principal da pesquisa (ver Apêndice 3). Observamos que em algumas o uso do texto poético parece ser a forma escolhida para tentar manter o caráter artístico da produção textual, ou seja, para realizar a tradução da obra para o texto. Por outro lado, notamos também algumas estratégias que, advogando uma tomada de posição artística, ou seja, uma defesa do texto poético, materializa tal tomada de posição como forma de driblar o protocolo esperado. Assim, vimos explicitados argumentos do tipo: “a metodologia se configurou no próprio caminho”. Esta afirmação é uma tautologia e talvez o autor queira dizer que a estratégia metodológica não foi escolhida *a priori*, mas foi sendo construída durante a investigação. Trata-se de um argumento frágil ou escrito de

modo frágil, porque o fato de estratégias serem construídas no percurso não nos autoriza a dispensá-las por isso. Observamos também em algumas teses que advogam a escrita poética o argumento da liberdade, com uma espécie de troca: ao invés de estratégias de investigação tradicionais, o autor propõe substituí-las pela “intuição”, pelo espírito “criador” artístico.

Se por um lado, tais dados mostram uma maior flexibilidade do PPG em acolher a produção artística e seus modos de expressão, legitimando-os como produção acadêmica, por outro lado, não podemos esquecer que estamos em uma instituição acadêmica universitária, cujo objetivo não é produzir artistas⁶³, mas, e sobretudo no caso de um doutorado, produzir pesquisadores-docentes. O artista não precisa de um curso de graduação, muito menos dos graus acadêmicos de mestre ou doutor. Muitas são as motivações daqueles que, sendo artistas, enveredam pela formação universitária: uma vocação; o desejo de levar seu capital cultural e artístico para o ambiente universitário e formar outros sujeitos; a estabilidade financeira que o ofício de artista não oferece; a possibilidade que a instituição pública dá de remunerar com uma bolsa o artista que deseja fazer e refletir criticamente sobre o fazer artístico, dentre outras não negligenciáveis, como o prestígio social – capital simbólico – da figura do professor universitário no imaginário social brasileiro.

Outro ponto a ser destacado é a característica textual caudalosa de certas teses – algumas do nosso recorte chegam a ter mais de 300 páginas. Havia, até recentemente, no Brasil, uma tradição de considerar teses longas como sinônimo de erudição e conhecimento. Contudo, em ciências de uma maneira geral, a tendência atual é de teses cada vez mais enxutas, acompanhando a tendência dos periódicos científicos internacionais. É possível inferir que esse movimento que chegou mais fortemente no campo das ciências em breve passe a se refletir nas teses do campo artístico. Por enquanto, não é o que observamos, pelo contrário. Há PPGs, como é o

⁶³ Tomando como exemplo um curso de graduação em dança, cuja média de duração é de 4 anos, mesmo admitindo a hipótese de um curso de bacharelado voltado exclusivamente a um estilo único de dança, a experiência artística vivenciada nesse período não se compara à construção artística que acontece fora do ambiente universitário e, muitas vezes, ao longo de uma vida.

caso do PPG em Artes Cênicas da UFBA⁶⁴, que explicitam o número mínimo de folhas recomendado para dissertações e teses.

Ao mesmo tempo, observamos vários trabalhos em forma de diário de campo. Em muitas dessas teses, o texto vai sendo escrito e aparentemente, não é retomado antes da formatação final do trabalho. Esta tendência parece, de certo modo, reproduzir procedimentos de elaboração de obras artísticas, ou seja, a reunião de diversos elementos sobre um tema apresentados sem a lógica da reorganização circular ou global, que se espera tanto de um texto escrito quanto de um trabalho artístico consistentes.

Muitos trabalhos mantêm diferentes tempos verbais de escrita. Por exemplo: a introdução fala o que a tese pretende fazer, num tempo verbal presente ou futuro, sugerindo um formato de projeto e algumas descrições e considerações finais com os verbos no tempo passado. A observação é reforçada nos casos em que não percebemos coesão entre as seções do texto, o que deixa a escrita com sentido de “colcha de retalhos”.

Nesse sentido, a organização lógica de algumas destas teses, e mesmo de outras organizadas de modo mais próximo dos moldes tradicionais, tende a reproduzir o protocolo do campo artístico (ou pesquisa artística), descrevendo processos de aproximação ao objeto/temática de estudo, sem apresentar claramente um eixo norteador ou, no caso do texto acadêmico, sem os itens do protocolo de pesquisa: pergunta, objeto, justificativa, estratégia metodológica, objetivos, elementos consagrados em pesquisas no ambiente universitário.

A falta de clareza na explicitação da problemática de pesquisa que, via de regra, se explicita com uma pergunta, acaba delineando e apresentando problemas que sugerem inquietações individuais e singulares em detrimento de um reconhecimento do campo ou de interesses mais coletivos e, portanto, socialmente legitimados do campo. Nesse sentido, encontramos frequentemente apontamentos conclusivos dos trabalhos com auto-elogios ou afirmações tautológicas que, baseadas no relato da experiência, respondem ou “comprovam” aquilo que já estava anteriormente posto

⁶⁴ Disponível em: <<http://www.ppgac.tea.ufba.br/pagina/apresenta%C3%A7%C3%A3o-0>>. Acesso em: 21 dez. 2012.

desde o início, visto que o autor julgou legítimo e necessário trazer a sua experiência, já realizada, como exemplo ou testemunho de uma investigação.

Por outro lado percebemos que relatar e sistematizar modos de organizar a prática artística parece ser, no período estudado, uma disposição ou *habitus* do campo. As teses que unicamente descrevem o método artístico indicam um movimento de busca de legitimação do valor da pesquisa artística. Trata-se de uma característica desse campo, provavelmente, e não a ressaltamos aqui como algo negativo. Tal movimento vem sendo reconhecido, haja vista o exemplo de dois dos três PPGs aqui estudados – UFBA e UNICAMP –, dentre outros PPGs em artes no país e no exterior, que permitem associar à defesa a apresentação de obra artística. Alguns, como Escritas Criativas (PUC/RS)⁶⁵ e Música (UFRGS), permitem a apresentação do produto artístico – obra musical, romance – como material mais importante para o grau de Doutor.

O PPG em Música da UFRGS⁶⁶ disponibiliza no seu Doutorado, diferentes tipos de produto final a depender da área de concentração:

Dependendo da natureza do trabalho, a Comissão de Pós-Graduação, a partir de solicitação do orientador, deliberará sobre formatos alternativos de tese e realização de atividades artísticas orientadas, como segue:

- I. na área de concentração Educação Musical: tese em forma tradicional
- II. na área de concentração Composição: tese em formato de memorial de composição e obras compostas sob orientação artística durante o curso;
- III. na área de concentração Etnomusicologia/Musicologia: tese em forma tradicional
- IV. na área de concentração Práticas Interpretativas: 3 recitais acompanhados de tese em forma tradicional ou de tese em formato de artigo(s) baseado(s) em pesquisa original acompanhado(s) de capítulos contendo a metodologia (método ou métodos) utilizada e discussão.

Depreende-se do documento que, sendo o foco do Doutorado a Composição, o produto final mais importante é artístico; um memorial daquela obra vem como

⁶⁵ Disponível em: <<http://www3.pucrs.br/portal/page/portal/faleppg/ppgl/ppglApresentacao>>. Acesso em 7 fev. 2013.

⁶⁶ Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppgmusica/arquivos/regimentoppgmusica.pdf>>. Acesso em: 3 jan. 2013.

documento auxiliar, o que, a nosso ver, justifica o relato de experiência e não uma tese.

Nos casos dos PPGs da UFBA e da UNICAMP, há a exigência de uma produção textual, a tese, no caso da UFBA, e tese ou memorial descritivo-crítico, no caso da UNICAMP. Como podemos observar, o campo acadêmico ainda é predominantemente delineado pelas expectativas e características do registro e sistematização escrita dos saberes e, por isso, textos e formatos específicos são exigidos. Ainda constitui exceção que um curso de Doutorado aceite como produto principal a obra artística e decline do formato Tese.

Nas nossas leituras de aproximação ao campo, encontramos uma descrição que ilustra bem a tensão vivida no campo das Artes a respeito da coexistência dos produtos artístico e textual. Trata-se do PPG em Artes Visuais da UNICAMP⁶⁷:

O programa em Artes Visuais da UNICAMP reconhece a importância da práxis criativa no âmbito da pesquisa em artes, mas ressalta que o resultado direto dessa atividade não se configura na dissertação ou tese. Nosso programa entende como condição essencial para a elaboração da dissertação ou tese a tradução do conhecimento sensível em conhecimento discursivo; as reflexões e conclusões resultantes de sua análise devem ser objetivamente compartilhadas ao público na forma de texto. Desta maneira, o memorial que acompanhará todo trabalho prático não será apenas descritivo, mas analítico reflexivo. No caso do trabalho final de doutorado, as considerações conclusivas devem demonstrar a validade ou não das hipóteses anteriormente elucidadas no projeto. Nesse sentido, afirmamos que a atividade prática é aqui pensada como um meio e não como um fim em si mesmo, tal como pode vir a ocorrer na atividade artística realizada fora dos limites de pesquisa acadêmica na pós-graduação.

Já as normas do PPG Artes, que atualmente complementam a normativa dos novos PPGs em Artes Visuais e Artes do Corpo⁶⁸ do mesmo Instituto de Artes, diz:

Para obter o título de doutor, o aluno deverá apresentar uma tese teórica ou um trabalho artístico no formato mais conveniente a sua linguagem [...], acompanhado de um memorial do processo de

⁶⁷ Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/posgraduacao/artesvisuais.php>>. Acesso em: 13 ago. 2012.

⁶⁸ Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/posgraduacao/artes.php>>. Acesso em 2 dez. 2012.

criação e uma reflexão crítica sobre o mesmo, defendidos publicamente e observando o grau de originalidade e de densidade conceitual e artística compatíveis com o doutorado.

Diante dessas observações, não podemos desconsiderar a busca de estruturação do trabalho acadêmico no campo das artes dissociado da pesquisa artística. Tampouco tomar como ilegítima a luta dos agentes que buscam a hegemonia do artístico sobre o acadêmico no sentido restrito que a vida universitária consagrou em outros campos. Apenas questionamos, por um lado, a ação reducionista de transformar o processo artístico unicamente em descrição de experiência e, por outro, a possibilidade de realizar uma transposição tão direta e imediata do processo artístico numa organização textual para fins acadêmicos. A nosso ver, agindo assim, acabamos não respeitando as distintas lógicas de organização de saberes. Talvez precisemos refletir, constituir e amadurecer modos artísticos de avaliação da produção artística para evitar tais reduções. Enquanto isso, não podemos perder de vista o significado e as demandas de estarmos produzindo conhecimento em ambiente acadêmico para, inclusive, poder questioná-lo com consistência.

5.4. REFERENCIAIS TEÓRICOS

Mesmo tendo criado um banco de dados e apresentando a seguir números referentes à quantidade e ocorrência de autores, nossa proposta é apresentar um panorama das referências bibliográficas dos trabalhos com o intuito de indicar correntes de pensamento predominantes nos PPGs e no campo. Buscamos, além disso, fornecer pistas sobre o grau de reflexão crítica acerca da construção teórico-metodológica das pesquisas. Nesse sentido, saber quais os autores mais recorrentes no grupo de teses de cada programa e identificar a recorrência de autores que propõem discussões metodológicas ou reflexões sobre produção de conhecimento, com o respectivo levantamento das obras referenciadas, foram as estratégias para realizar este panorama.

Armando Bião vê a arte como “fenômeno revelador e constitutivo da vida, da vivência e da convivência humanas”, de tal modo que

configura um universo de realidade e de sentido cujas dimensões ultrapassam as de outros universos paralelos, a saber:

- o da precisão, clareza e univocidade da ciência;
- o do caráter teleológico, didático e ético da educação;
- o da prática e teoria da política;
- o das certezas dogmáticas da religião e da ideologia;
- o da intencionalidade e do acaso dinâmico da mídia;
- o do inefável e do não-racional dos sonhos e delírios;
- e o próprio universo da coerência meridiana do sensato, do razoável e do racional na vida cotidiana (BIÃO, 2009b, p. 266).

Em concordância com este autor, esperávamos ver tais domínios ou campos da vida humana que se entrelaçam às artes discutidos, criticados e tensionados pela diversidade de linguagens inerente às Artes Cênicas, mas não foi o que encontramos. Bião também alerta que

A arte pode eventualmente submeter-se a um desses universos, que normalmente a constroem, e aí reduzir suas dimensões artísticas a outras dimensões do imaginário e do simbólico mais específicas dos discursos e dos fenômenos da ciência, da educação, da política, da religião, da mídia, dos sonhos e do dia-a-dia, sem contudo nessas outras dimensões diluir-se completamente (ibid).

Segundo o autor, no campo das artes cênicas,

estudos teóricos, históricos, críticos e pedagógicos são dominantes nas universidades europeias, que convivem com conservatórios profissionalizantes de arte dramática, de caráter não-universitário. Em contrapartida, nos Estados Unidos da América do Norte, prática artística e teoria procuram se equilibrar, tanto nos cursos de graduação quanto de pós-graduação, com as leis de mercado da indústria do show *business*. Esses referenciais, ainda que correspondendo a outras realidades culturais diferentes da nossa, funcionam como modelos estruturais experimentados e subsídio para o debate no Brasil (ibid, p. 269).

Nesta pequena amostra de trabalhos em Artes Cênicas no Brasil, não observamos, pelo menos ainda, o equilíbrio entre produção teórico-crítica e artística, como veremos a seguir.

Retomando o que indicamos no Capítulo Três, os dados sobre os referenciais teóricos das teses estão disponíveis no Apêndice 5 (tabelas que destacam os autores mais recorrentes e as obras mais citadas) .

No PPG A (USP) o levantamento de autores referenciados nos trabalhos soma um total de 877 nomes, sendo que os autores com os quatro maiores índices de ocorrência nas teses são Jerzy Grotowski e Patrice Pavis, ambos com nove ocorrências; Marvin Carlson com oito ocorrências; Antonin Artaud e Gaston Bachelard com sete ocorrências; e Aristóteles, Eugenio Barba e Peter Brook com seis ocorrências, aparecem na sequência.

Com exceção de Bachelard, autor com vasta produção no campo da epistemologia, os autores mais referenciados pertencem ao Teatro, lembrando que nesse PPG todas as linhas fazem referência explícita ao Teatro. Aristóteles também é citado, mas trata-se de um autor com grande interface com o teatro, sobretudo sua obra **Poética**. Se recuperarmos a análise feita acima sobre as características das linhas de pesquisa do PPGAC-USP, e, ao mesmo tempo, observarmos as temáticas de suas teses, podemos dizer que, no triênio em questão, o programa apresenta coerência entre definição de linhas de pesquisa, temáticas de tese e referências teóricas presentes em suas teses. Um segundo motivo, possivelmente facilitador dessa coerência, reside no fato de que a produção acadêmica universitária em teatro, apesar de recente, conta com a milenar tradição da literatura teatral e sobre o teatro, se comparada ao que temos disponível, sobretudo em português, de obras teóricas sobre dança ou circo, por exemplo.

O levantamento de autores referenciados nos trabalhos do PPG B (UFBA) soma um total de 1.142 nomes, sendo que os quatro maiores índices de ocorrência nas teses são: Patrice Pavis com nove; Eugenio Barba com oito; Johan Huizinga com sete; e Augusto Boal e Viola Spolin, ambos com seis ocorrências. Esses autores, com exceção de Huizinga, escreveram sobre o Teatro. Notamos que o PPG apresenta maior variedade de linhas de pesquisas e de temas nas teses do triênio; contudo, poucos autores tratam sobre questões não diretamente relativas a Teatro, como é o caso de Johan Huizinga, um consagrado historiador. Em outras palavras, as referências são usadas de forma pouco ampla, com algumas incursões às

linguagens da dança, do circo e da performance, assuntos presentes nessas teses. Viola Spolin, com obras centradas no conceito de *jogo*, é um exemplo.

O levantamento de autores referenciados nos trabalhos do PPG C (UNICAMP) soma um total de 1.106 nomes, sendo que os maiores índices de ocorrência nas teses são: Antonin Artaud, Eugenio Barba e Patrice Pavis, com doze; Renato Cohen e Jacó Guinsburg com oito; e Umberto Eco, Marcel Mauss, Rudolf Laban, Hans-Thies Lehmann, Anatol Rosenfeld, Constantin Stanislavski e Jean-Jacques Roubine, todos com sete ocorrências. O grupo de autores mais recorrentes entre as teses da UNICAMP apresenta maior diversidade, ou seja, é composto não somente por autores do Teatro, mas também por autores ligados a outras linguagens das Artes Cênicas, a exemplo de Renato Cohen (Performance) e Rudolf Laban (Dança), e por autores consagrados em outros campos como Umberto Eco e Marcel Mauss, cujas obras perpassam diversos campos. Com linhas de pesquisas também definidas de forma mais ampla, esse quadro diverso de autores reforça o interesse e a coerência do PPG em abarcar pesquisas que versem sobre múltiplos aspectos das diferentes linguagens do campo aqui estudado.

Uma primeira comparação entre as referências mais citadas nos três PPGs aponta para uma enorme concentração de autores e obras sobre Teatro. Relativamente à ocorrência de autores com produção voltada à reflexão epistemológica e/ou metodológica, observamos que Umberto Eco e Gaston Bachelard aparecem entre os mais referenciados na UNICAMP e na USP, respectivamente. A UFBA não aponta entre os autores mais citados algum com produção nessa direção.

Observando os títulos das obras de Eco que aparecem como as mais citadas, além de **Obra aberta**, notamos a presença frequente do livro **Como se faz uma tese**. Em que pese o caráter crítico-reflexivo e irônico desse texto, trata-se também de um belo manual de elaboração de trabalhos acadêmico. Já em relação a Bachelard, as obras utilizadas como referências nos trabalhos são, com exceção de uma tese da UFBA, aquelas que compõem a vertente poética e não epistemológica da sua produção. Esta tese defendida na UFBA, “A Etnocenologia e seu Método: um olhar sobre a pesquisa contemporânea em Artes Cênicas no Brasil e na França”, propõe análise reflexiva do discurso da produção teórica em Etnocenologia e questiona se esta pode ser considerada uma disciplina científica. Por isso, coerentemente cita

obras da vertente epistemológica de Gaston Bachelard (como o **Ensaio sobre o conhecimento aproximado**). Por tratar especificamente sobre as questões epistemológicas que envolvem a criação da Etnocenologia, a tese trabalha com um grande número de autores da filosofia das ciências e epistemólogos contemporâneos, uma vez que o objeto solicita tais referências (Apêndice 5).

Diante desse panorama, a pouca ocorrência de autores e obras que discutam questões epistemológicas e metodológicas da produção de conhecimento nas 45 teses estudadas reforça o dado já apontado sobre ausência de reflexão metodológica nos trabalhos e, conseqüentemente, pouca articulação entre os elementos do protocolo de investigação acadêmica.

Um dado que chamou nossa atenção diz respeito a um autor que também é orientador de tese na USP, o professor Jacó Guinsburg. Como orientador de uma das teses na USP, tem três obras suas nela referenciadas; não aparece citado em nenhuma outra tese dessa instituição, porém é um dos autores mais citados nas teses da UNICAMP, o que aponta um certo grau de reconhecimento externo da sua produção intelectual fora do seu lugar de trabalho.

Ainda sobre as referências bibliográficas encontradas nas teses, buscamos identificar os autores das teses, seus orientadores e membros das bancas eventualmente citados como referência teórica em suas próprias teses. Tal procura esteve orientada pela indução promovida pela CAPES de que haja produção intelectual nos PPGs em coautorias: estudantes e seus orientadores, docentes entre si, estudantes entre si, conformando um *habitus* do ambiente universitário. É de se esperar que, tendo realizado um mestrado anteriormente, o autor da tese cite a si mesmo e/ou ao seu orientador no trabalho da tese. Além disso, nas universidades públicas, o incentivo aos Programas de Iniciação Científica, sobretudo o PIBIC, ajuda a reforçar a produção intelectual desses agentes.

No caso do grupo de teses aqui estudadas são raras as ocorrências de citação de obras do orientador ou de membros das bancas (Apêndice 7). Em oito das 45 teses não identificamos qualquer referência bibliográfica do orientador ou de membros da banca. A maioria das teses refere uma publicação do orientador ou então deste e de mais um dos membros da banca. Com relação à citação de obras do próprio autor

da tese, vemos uma ocorrência um pouco maior: em 16 teses, o que corresponde a 35% do total, os autores citam uma produção própria. Em nenhum dos trabalhos, há citação de produção de autor, orientador e membro da banca ao mesmo tempo. Essas informações indicam que o *habitus* acima referido é pouco incorporado ao campo, pelo menos no período.

Sobre a organização teórica, em mais de 50% das teses estudadas não foi possível identificar o referencial teórico de forma clara e consistente. Devemos contudo salientar que concentramos nossas leituras mais detidamente no Resumo, Sumário, Introdução e nas Considerações Finais dos trabalhos (ver Apêndice 3). É um dado que chama a atenção pelo fato de envolver mais da metade dos trabalhos. Muitas dessas teses apresentam conceitos relativos ao objeto de estudo, mas não os referenciam de forma a estabelecer a rede teórica que sustenta uma revisão do estado da arte numa pesquisa acadêmica. Em outras palavras, o que identificamos nos trabalhos são breves enumerações de autores apresentados como os teóricos que, de algum modo, tratam dos conceitos apresentados. Os textos não favorecem a compreensão sobre o modo como a posição conceitual de tais autores é abordada em relação aos objetos.

Do mesmo modo, a discussão teórica, não sendo retomada em função do objeto, nem nas considerações finais de forma a complementar e sintetizar os apontamentos críticos finais dos estudos faz com que o processo de produção do conhecimento fique abortado. De acordo com Almeida-Filho (2003, p.146), “A fim de transcender a mera generalização [...] a informação deve ascender ao nível de conhecimento. A informação torna-se conhecimento científico e tecnológico após articulada em algum marco de referência conceitual hierarquizado”. Significa dizer que a informação ou “evidência” colhida no campo deve retornar à teoria para ser “constatada”, como diz Bourdieu (2007, p. 22):

Defender juntamente com Bachelard que o fato científico é conquistado, construído, constatado, é recusar, ao mesmo tempo, o empirismo que reduz o ato científico a uma constatação e o convencionalismo que lhe opõe somente as construções prévias da construção. [...] a comunidade sociológica tende, atualmente, a esquecer a hierarquia epistemológica dos atos científicos que subordina a constatação à construção e a construção à ruptura (ibid).

Seguindo a direção que demos a esta tese, fizemos uma primeira aproximação dos dados sobre os referenciais teóricos das teses, o que nos permitiu desenhar o estado da arte desta unidade de análise na produção do triênio. Este exame identificou nas teses um panorama de produção com fraca presença de reflexão epistemológica e metodológica. Contudo, como nos lembra Bourdieu, a investigação e a produção do conhecimento só avançam “ao colocar perpetuamente em questão os princípios de suas próprias construções” (ibid, p. 39). É o que tivemos e temos em perspectiva durante o processo de construção desta tese: buscamos indagar e recolher um modo de existência reduzido e localizado, sabendo que nossas conclusões são também parciais, construídas e provisórias. Entendemos, com Bourdieu, que o fato de termos construído e proposto um objeto dotado de realidade social, como o nosso, não significa que tenhamos estabelecido “um objeto dotado de realidade sociológica” (ibid, p. 47).

Muito há para ser explorado e inventivamente trabalhado nessa grande encruzilhada, para retomar um termo caro à Etnocologia, das Artes Cênicas com a Universidade.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os picos da montanhas não flutuam no ar sem sustentação, tampouco apenas apoiam-se na terra. Eles são a terra, em uma de suas operações manifestas. Cabe aos que se interessam pela teoria da terra – geógrafos e geólogos – evidenciar este fato em suas várias implicações. O teórico que deseja lidar filosoficamente com as belas-artes tem uma tarefa semelhante a realizar (DEWEY, 2010, p. 60).

De acordo com a argumentação que construímos ao longo desta tese, a escrita das considerações finais passa, necessariamente, pela retomada da trajetória da investigação. Neste exercício, percebemos que o tema por nós eleito – produção de conhecimento acadêmico em Artes Cênicas, e a preocupação em entender como este campo se constitui, se organiza e legitima o capital simbólico, está diretamente relacionado com nossa atuação como docente no ensino superior em Artes.

O período de definição do objeto, passando pela coleta de dados, estudo do referencial teórico e construção das reflexões sobre as teses, foi entrecruzado por nossa atuação semanal na sala aula da graduação. Temos ministrado semestralmente, desde 2010, as disciplinas de História e Teoria da Dança e Dança Clássica além de, eventualmente, Estágio em Dança e algumas participações em avaliação de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) em Dança e Teatro.

A experiência de propor e avaliar trabalhos escritos e a de refletir, juntamente com os demais colegas, sobre definições normativas internas para os TCCs foram espaço fértil para exercitarmos nossos argumentos, ficando, é claro, resguardadas as diferenças de estarmos estudando teses e discutindo, nesses momentos, sobre a produção no nível de graduação. Tivemos a chance de retroalimentar e oxigenar nossas ideias sobre a tese, pondo-as algumas vezes em cheque pelas especificidades das diversas situações vividas. Nesse caminho, inúmeras vezes perguntamo-nos sobre como direcionar o olhar para a produção escrita dos alunos

sobre saberes das Artes? Como corrigi-los e submetê-los aos parâmetros esperados de um trabalho universitário escrito sem reduzi-los apenas ao cumprimento de normas acadêmicas? Por outro lado, como favorecer a iniciação científica, um dos objetivos de um curso de graduação? E como fazer isso desde o início do curso de um modo que contribua para desempenho de qualidade do aluno na produção intelectual (aqui entendida também a artística), e não somente na disciplina de metodologia da pesquisa?

Nesse diálogo com o dia-a-dia fomos superando algumas das lacunas apontadas na tese. Com algumas delas continuaremos lidando como possibilidades de desdobramento desta investigação. Uma dúvida rondava nossas reflexões, e sobre a qual tomamos consciência somente agora, ao final desta trajetória: seria necessário pleitear uma estratégia metodológica própria para pesquisas em Artes, já que nas ciências naturais e nas humanidades é possível fazer tais inventários? É uma questão que, apesar de não ser nova no campo, no Brasil, visto que já discutida nos congressos da ABRACE (2000; 2002) e por autores como Zamboni (1998), Brites e Tessler (2002), Cabral e colaboradores (2006) e Bião (2009a; 2009b; 2012), nesse tempo da nossa experiência na pós-graduação e na docência no ensino superior, tem aparecido como instigante temática a ser retomada.

Outra inquietação constante envolveu o modo de compartilhar as informações e argumentos aqui construídos. Explicamos. Um de nossos pressupostos teóricos, no trabalho que realizamos com epistemologias não-cartesianas, acata uma proposição bastante difundida desde Bachelard, e da qual Bourdieu é tributário, que sustenta que fatos estão carregados de teoria, como já lembramos ao citar Thomas Kuhn (1997), e que se tornam fatos na medida em que são “aceitos como tais pelas pessoas para quem são relevantes” (Becker, 2009, p. 24):

Bruno Latour demonstrou, bem o suficiente para satisfazer a mim e a muitos outros, que, como ele expressa de forma tão elegante, o destino de um achado científico reside nas mãos dos que passam a se interessar por ele depois. Se o aceitam como um fato, ele será tratado como tal. Isso significa que qualquer insignificância pode ser um fato? Não [...]. Posso dizer que a Lua é feita de queijo verde, mas a Lua terá de cooperar, exibindo características que outras pessoas reconheçam como próprias de queijo verde – do contrário meu fato se tornará um não fato inaceitável (ibid, p. 25).

Becker ainda nos adverte que “quando fazemos um relato sobre a sociedade⁶⁹, nós o fazemos para alguém, e a identidade desse alguém afeta o modo como apresentamos o que sabemos e o modo como os usuários reagem ao que lhes apresentamos” (ibid). Durante todo o percurso desta investigação nos perguntávamos como os colegas do campo iriam – ou irão – ler esses “fatos” e nossas reflexões sobre estes? Em que medida colhemos essas evidências de modo aceitável para nosso leitor e para nós mesmos? Um mesmo fato pode ser visto e realçado de diferentes maneiras. Eles não falam por si, pois o mundo não fala, como lembra Rorty (2007).

Ao final deste trabalho, confiamos ao leitor que também nossa escrita foi modificada e afetada pela projeção da recepção. Tememos, ainda hoje, quatro anos depois de iniciada a empreitada, que alguns nos compreendam como atacantes mal-posicionados no jogo. A estes diremos a nosso favor que cada equívoco encontrado, cada desencontro dos manuais com a realidade concreta foi para nós um momento fértil de aprendizagem. Como Bachelard, Freud e Bourdieu, tomamos partido da ideia de que o erro é etapa indispensável para a aprendizagem. É através da consciência dos nossos fracassos que podemos ultrapassar alguns “obstáculos epistemológicos” (Bachelard, 1996) e avançar na produção de conhecimento, tarefa nunca individual, e, por isso, solidária e não solitária. Este seria o propósito de uma “psicanálise do conhecimento”, tal como advoga Bachelard (1996).

Muito do que fazíamos até então, nas produções acadêmicas durante o doutorado, foi tremendamente afetado por nossas leituras das teses e pela confrontação com o nosso marco teórico. A sensação foi, inúmeras vezes, de nos vermos ingênuos ou ignorantes diante de trabalhos que cumpriam de modo tão diferente os protocolos do jogo acadêmico. Nossa formação universitária é predominantemente profissionalizante e fragmentada; não recebemos, nesse percurso, adequado treino ou exposição a processos de crítica e de reflexão sobre o porquê fazemos aquilo que fazemos ou, ainda, porque dizemos que fazemos algumas coisas que não fazemos.

⁶⁹ Talvez não seja desnecessário lembrar que parte dos relatos do campo das Artes Cênicas, presentes nas teses por nós examinadas, é parte da nossa sociedade.

Tudo aqui está por ser retomado, criticado e aprofundado. Mais uma vez nos valem de Becker para exprimir nosso intuito:

Relatos sobre a sociedade (lembre-se de que *representação* e *relato* referem-se à mesma coisa) fazem mais sentido quando os vemos num contexto organizacional, como maneiras pelas quais algumas pessoas contam o que pensam saber para outras pessoas que querem saber (BECKER, 2009, p. 27, grifos do autor).

Será que fizemos isso de modo apropriado? Essa pergunta obterá resposta positiva se instigar alguém a continuar a tarefa inacabada e inconclusa que aqui finalizamos. Seja para corroborar alguns “fatos”, seja para refutá-los; não é outra a atividade acadêmica e é também um dos seus mais gratificantes resultados.

Assim, no intuito de investir no diálogo, iniciamos esta tese apresentando o contexto que nos levou a estudar a produção de conhecimento acadêmico em Artes Cênicas, mais especificamente as teses produzidas no campo, entre 2007 e 2009, disponíveis em versão on-line. Interessou-nos saber ‘como’ estão organizadas.

Nosso objetivo foi catalogar, descrever e analisar as orientações teóricas, metodológicas e temáticas presentes nessas teses. Para tanto, organizamos um banco de dados com as teses defendidas; apontamos os principais descritores dos trabalhos; apresentamos um mapeamento das teses; e examinamos sua organização teórica, metodológica, buscando ainda apontar algumas lacunas e qualidades destes trabalhos.

Assim, valendo-nos do estudo de caso começamos a etapa exploratória da pesquisa, cujos dados deram origem ao Capítulo Quatro no qual descrevemos o mapeamento da área Artes/Música. Através da leitura das teses, da definição de unidades de análise e da construção de categorias, apresentadas no Capítulo Três, realizamos a análise dos aspectos formais, temáticos, metodológicos e teóricos dos trabalhos, conforme descrito no Capítulo Cinco.

O referencial teórico do trabalho, pautado principalmente pela obra de Pierre Bourdieu, mas também alicerçado no referencial teórico não-cartesiano de Gaston Bachelard e Paul Feyerabend, foi apresentado desde a Introdução, ganhando destaque Capítulo Dois. Conforme preconizado nos Estudos de Caso, buscamos

colocar em diálogo constante o referencial teórico e o material empírico, apresentando categorias e unidades de análise necessárias para o desenvolvimento da argumentação.

Os Capítulos Quatro e Cinco, portanto, configuraram-se como espaço não apenas de descrição das características das áreas de Artes/Música e das teses estudadas, mas também de uma primeira aproximação analítica com a realidade social levantada que emergiu do entrecruzamento dos dados coletados com a trama teórica, cujas principais considerações conclusivas passamos a retomar e expor.

Pudemos observar, de forma positiva, ainda que não ideal, que todas as regiões do país possuem pelo menos um PPG em Artes, mesmo sem haver um equilíbrio de oferta nos estados que compõem cada região, exceto na Região Sudeste, na qual todos possuem pelo menos um PPG na área, sendo a que mais os concentra. Enquanto isso, a região Norte é atendida apenas por um programa. Vimos também que a produção é prioritariamente mantida por recursos públicos, uma vez que a dependência administrativa dos PPGs se divide entre os âmbitos estadual e federal.

Ao explorar o contexto dos principais periódicos da área, buscamos indicadores de como Artes/Música está organizada em espaços de publicação e escoamento do seu capital simbólico. Percebemos a inexistência de periódicos no nível A1. No caso específico das Artes Cênicas, constatamos que o subcampo oferece periódicos nos estratos A2, B1 e B2, apesar da predominância de periódicos voltados para Música.

Sobre as teses em Artes Cênicas entre 2007-2009, a produção está concentrada na região Sudeste, especificamente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro (USP, UNICAMP e UNIRIO). Fora deste eixo, somente a Bahia (UFBA) contribui com a produção no período. Relativamente à quantidade de defesas, durante o decênio 1999-2009, observamos que os PPGs da USP e UNIRIO mantêm uma constância, com pequenas oscilações em cada ano; o PPG da UFBA, apesar de apresentar um gradativo aumento, até 2008, indica queda no número de defesas em 2009; a UNICAMP, mesmo apresentando um gradativo aumento até 2008, em 2009, triplica a quantidade de defesas.

Ainda sobre estas teses, foi possível descrever a distribuição de gênero da produção. A autoria das teses é predominantemente feminina; quanto aos

orientadores, temos situações distintas, isto é, a predominância de docentes do sexo masculino na USP e UFBA e a massiva presença de orientadoras na UNICAMP; sobre as bancas, ainda que quatro delas, na UNICAMP, estejam com dados incompletos, mencionamos a presença maior de homens na USP e UFBA enquanto a UNICAMP novamente apresenta predominância feminina.

Como já indicamos, uma análise mais detida sobre as questões apontadas demandaria incluir um levantamento histórico mais detalhado de cada PPG; implicaria também buscar dados sobre a relação com as graduações que os antecederam, em termos de circunstâncias políticas e sociais da gênese desses cursos e caminhos de criação dos PPGs, o que não foi o foco desta investigação. São, portanto, potenciais desdobramentos desta pesquisa. Sobre o exame específico das teses, em termos de contexto de produção, descritores, objetos, estratégias metodológicas e teóricas, ou seja, as relações dinâmicas, escolhas, posição/ação dos agentes, *habitus* e constituição de parte do capital simbólico de um campo, iniciamos analisando os agentes atuantes no microcosmo da produção de teses em Artes Cênicas.

Relativamente aos autores das teses, a maioria atua como docente em IES pública sendo que, diferentemente da realidade dos PPGs da USP e da UNICAMP, o PPG da UFBA aponta certo grau de endogenia. Quanto aos orientadores, destacamos sua formação multidisciplinar que, contudo, ainda não se reflete em atuação e produção interdisciplinar no campo. Por outro lado, muitos deles ocupam também lugares institucionais fora da universidade, demonstrando reconhecimento externo, o que sem dúvida retorna ao campo acadêmico sob a forma de distinção e prestígio.

Em termos de financiamento das pesquisas, destacamos a inconsistência de informação presente nas teses, indicando o descumprimento do compromisso de declarar em todos os produtos o aporte de recursos recebidos pelas agências. Neste aspecto, mencionamos que a UFBA parece buscar mais ativamente suporte para seus estudantes e que podemos supor que as agências públicas de financiamento, seja em âmbito nacional ou regional, são as que majoritariamente apóiam as pesquisas.

No que tange à análise dos descritores/palavras-chaves das teses, apontamos que Artes Cênicas e correlatos, em geral, não levam a trabalhos acadêmicos do campo. Das 45 teses, apenas duas (ambas da UFBA) referem o termo Artes Cênicas entre suas palavras-chave e há uma grande variedade e dispersão na escolha dos descritores. Vimos que a disposição consciente para o fortalecimento e delimitação do campo e o favorecimento da visibilidade da sua produção ainda não estão presentes na prática acadêmica em Artes Cênicas.

Sobre os títulos das teses, chamamos a atenção para a tendência de apresentarem um sentido poético-literário maior que um sentido informativo-descritivo. Destacamos uma estratégia comum aos trabalhos do PPGAC-UFBA de usar um título de cunho poético associado a um subtítulo explicativo do foco da pesquisa ou vice-versa, como um meio de manter a marca artística e, ao mesmo tempo, cumprir a função informativa de um trabalho produzido em ambiente acadêmico. É uma estratégia que favorece também o cumprimento da orientação normativa de correspondência (título e palavras-chaves) contribuindo para uma maior eficiência na indexação e localização da produção do campo.

No que diz respeito às temáticas das teses, destacamos os dados recuperados do capítulo anterior: a maior parte da produção versou sobre **análise de propostas metodológicas relativas ao fazer artístico** e, na sequência, trabalhos com foco em **estudos sobre aspectos históricos e conceituais** das Artes Cênicas.

Neste universo da categorização dos temas, reconhecemos a tendência de muitas teses e dissertações serem, de fato, relatos de experiências pessoais, artísticas ou pedagógicas. Considerando as duas categorias de temas recorrentes (análise de propostas metodológicas relativas ao fazer artístico e estudos sobre aspectos históricos e conceituais das Artes Cênicas), e considerando também que, historicamente, não fazem parte do *habitus* do campo artístico a sistematização e a organização escrita dos seus saberes, as teses aparecem como espaço de sistematização e legitimação desse fazer e de ampliação de registros e reflexão sobre trajetórias sociais e produções artístico-intelectuais de agentes, alguns dos quais destacados no campo artístico. A busca por pesquisas conceituais, de registro de ações e históricas indicam um movimento de mudança no referido *habitus*, possivelmente direcionado pelo exercício da dupla historicização.

Sobre as tendências de organização metodológica das teses, indicamos que apenas três das 45 teses declaram a estratégia metodológica da investigação. Neste contexto, as teses que autodeclararam sua estratégia envolvem Cartografia, Estudo de Caso e Experimentos Científicos. Nas inferências que pudemos fazer das demais, vimos que a maioria apresentou característica de Estudo de Caso, com ocorrências de trabalhos próximos de Autoetnografias, Pesquisa-ação, Ensaio e Etnografia. Destacamos a quantidade significativa de trabalhos sob a forma de relato de experiência artística.

Destacamos o reconhecimento de um grau de coerência nas escolhas metodológicas presentes nas teses estudadas. Contudo, a ausência de explicitação da estratégia metodológica e de alguma reflexão epistemológica parecem justificar a tendência dos trabalhos em descrever e analisar processos e produtos, muitas vezes sem explicitar com clareza as escolhas teóricas. Sobre as Considerações Finais (ou Conclusões), verificamos que em muitas teses este é o dos principais espaços onde as discussões sobre os dados coletados acontecem, o que também não acompanha a orientação tradicional do *habitus* acadêmico.

Por outro lado, na Introdução (ou similar) das teses, os trabalhos apresentam descrição da trajetória pessoal de construção da relação com o objeto, característica marcante do texto dos trabalhos e que pode apontar um momento específico do campo no qual este tipo de capital é reconhecido como de valor preponderante. Destacamos a diferença para o atual momento histórico vivido na tradição de escrita em ciências, na qual o autor entra de forma mais objetiva no protocolo da pesquisa, o que mostra, como nos ensina Bourdieu, que cada campo configura seu *habitus* de forma dinâmica e relativamente autônoma.

Uma dos achados que nos pareceu mais importante neste percurso foi a constatação de que as teses em Artes Cênicas não incorporaram o *habitus* acadêmico tradicional de construir a investigação a partir de uma pergunta que indicaria uma lacuna no conhecimento já produzido naquele campo. Se suspendermos nossos juízos de valor e não considerarmos este fato uma falha ou erro, e sim, um modo diferente de operar, estamos mais próximos de encontrar saídas coerentes frente ao impasse. Explicitando: se uma investigação acadêmica começa por reconhecer uma problemática, para a qual lança uma pergunta e, ao

final, retorna a essa questão para oferecer respostas em diálogo com a teoria existente no campo e/ou em campos afins, como sustentar produções que, ignorando problemas, perguntas e respostas endereçadas à produção de conhecimento, ofereçam um Relato de Experiência como Tese de Doutorado?

Por outro lado, encontramos PPGs em Artes que buscam superar tal impasse explicitando que aquele Programa ou uma de suas linhas, de caráter artístico ou experimental, acolhem produções artísticas, acompanhadas de memorial descritivo da obra, por exemplo. Um memorial descritivo de obra artística não corresponde a – nem substitui – uma tese. Apenas indica que, naquele Programa ou linha, o trabalho artístico prepondera sobre a produção escrita, dispensando a Tese como produto principal da investigação, como nos demais campos acadêmicos.

A discussão ampliada sobre essa estratégia formal, particular e própria do ambiente artístico na Universidade pode contribuir enormemente para o amadurecimento das questões envolvidas nesse tipo de direcionamento, incorporando experiências exitosas em curso na Área. Esperamos que outras investigações possam confirmar ou infirmar este achado, como o objetivo de transformar ou permitir a transformação do *modus operandi* deste campo, investindo em outros formatos mais abertos de resultados possíveis em um Doutorado em Artes e, particularmente, em Artes Cênicas.

Quanto aos referenciais teóricos das teses, uma primeira comparação entre as referências mais citadas nos três PPGs aponta para uma enorme concentração de autores e obras sobre Teatro. A pouca ocorrência de autores e obras que discutam questões epistemológicas e metodológicas da produção de conhecimento nas 45 teses estudadas reforça o dado já apontado sobre ausência de reflexão metodológica nos trabalhos e, conseqüentemente, pouca articulação entre os elementos do protocolo de investigação acadêmica. Da mesma forma, ao concentrarmos nossas leituras no Resumo, Sumário, Introdução e Considerações Finais dos trabalhos observamos que em mais da metade das teses não identificamos o referencial teórico de forma clara e consistente, mas breves enumerações de autores. Além disso, vimos que os textos não favorecem a compreensão sobre o modo como a posição conceitual de tais autores é abordada em relação aos objetos.

De uma forma mais geral, observamos que o PPG UFBA apresenta o conjunto de teses com características mais próximas dos protocolos esperados de uma investigação acadêmica. Seguem um padrão interno comum, mesmo com, eventualmente, um ou outro trabalho apresentando formatação com detalhes fora do padrão da ABNT. A USP e a UNICAMP, por outro lado, apresentam teses que se distanciam do referido padrão acadêmico. Na USP, este aspecto fica ressaltado por maior liberdade de organização das teses que apresentam formatos diversos de organização do texto. Na UNICAMP, mesmo a maioria das teses apresentando padrão de organização tradicional como parâmetro, o que parece ser a referência interna do PPG, em parte das teses encontramos inúmeras diferenças na formatação e no tipo, tamanho e cor da fonte utilizada. Diferenças exemplificadas pelo uso de efeitos nas fontes dos títulos de cada capítulo e no uso extenso de imagens ao longo do texto ou como marcas d'água das páginas escritas ou como "capa" introdutória de cada seção. Ao ler muitas das teses da UNICAMP, tivemos a sensação de estar lendo um livro e não uma tese.

Como já dissemos, reconhecemos nas teses uma organização lógica que tende a reproduzir o protocolo da pesquisa artística. Neste sentido, percebemos que relatar e sistematizar modos de organizar a prática artística parece ser uma disposição ou *habitus* do campo. As teses que unicamente descrevem o método artístico indicam um movimento de busca de legitimação do valor da pesquisa artística. Trata-se de uma característica desse campo, provavelmente, e não a ressaltamos aqui como algo negativo, haja vista que tal movimento vem sendo reconhecido em outros PPGs da área, a exemplo do PPGAV/UNICAMP e do PPGMÚSICA/ UFRGS.

De acordo com o apontado acima, observamos que o campo acadêmico das artes faz conviver, em seu espaço e entre seus agentes, *habitus* de campos historicamente distintos, o artístico e o acadêmico. A predominante inserção artística dos agentes e dos seus interesses de pesquisa aproxima *habitus* historicamente característicos de distintos campos. No sentido do que nos mostrou a teoria do Campo Social de Pierre Bourdieu, o ambiente acadêmico das Artes Cênicas mostra a dupla historicização entre universo artístico e universo acadêmico tradicional.

Em resumo, nosso esforço esteve direcionado para a realização de uma avaliação de parte da produção acadêmica em Artes Cênicas, no triênio em questão, não

objetivando apontar erros e falhas, mas como possibilidade de, ao conhecer e reconhecer nossa realidade de produção, adotar uma postura auto-reflexiva na nossa atuação como agentes do campo, exercitando a “psicanálise do conhecimento” e a “vigilância epistemológica”, propostas de Gaston Bachelard (1996) retomadas e defendidas por Pierre Bourdieu.

Ao mesmo tempo, apontamos que nossa imersão no campo, visando conhecer o objeto e suas condições de produção tomaram muito tempo; em primeiro lugar, porque de fato não conhecíamos a realidade concreta dos contextos e, em segundo lugar, descobrimos, pouco a pouco, que, embora muitos dados estejam armazenados virtualmente sob a forma de bancos de dados e sistemas de compartilhamento, as informações são incompletas, quando não inconsistentes entre si. Desse modo, não almejamos, nem conseguiríamos, dar um passo no sentido de retornar à teoria, alargando-a ou retificando-a. Essa é uma etapa que somente outra investigação sobre o campo poderá fazer.

Reconhecemos que nossa pretensão de proceder a um nível de interpretação capaz de retornar sobre a teoria alargando-a estava além do que conseguimos alcançar. Isso se deveu a vários motivos. Como já dissemos, houve uma longa e necessária etapa exploratória ao campo, não somente para nos familiarizarmos com a lógica dos textos, com cada tese no seu percurso original e próprio, como também, e principalmente, pelas dificuldades não vislumbradas no início com relação ao acesso ao material, as inconsistências devidas ao preenchimento dos dados no Banco de Teses da CAPES e até mesmo à falta de informações e dados nos sítios dos programas. Assim, o nível de análise atingido correspondeu a um grau de trabalho exploratório e descritivo-analítico. A etapa analítico-interpretativa que, segundo Bourdieu, realizaria a constatação da produção efetiva de novos conhecimentos poderá ser tarefa para futuros pesquisadores.

Por fim, não podemos tomar como ilegítima a luta dos agentes que buscam a hegemonia do artístico sobre o acadêmico no sentido restrito que a vida universitária consagrou. Entretanto, retomamos o questionamento já feito sobre, por um lado, a ação reducionista de transformar o processo artístico apenas em descrição daquela experiência e, por outro, a inadequação de realizar um mimetismo formal para tentar adequar-se aos padrões das ciências.

O filósofo John Dewey (1859-1952) publicou, em 1934, a obra *Arte como experiência*, considerada uma das principais obras filosóficas sobre a estrutura formal das artes. Nesse livro, ao defender que a obra de arte não é “a construção, o livro, o quadro ou a estátua, em sua existência distinta da experiência humana” (DEWEY, 2010, p. 59), mas “é aquilo que o produto faz com e na experiência” (ibid), reconhece sua lógica específica, considerando que a produção de teoria sobre ela (prática mais próxima daquilo que se espera da produção acadêmica) pode isolá-la das condições nas quais foi criada e das consequências humanas que gera na experiência da vida. Para Dewey

impõe-se uma tarefa primordial a quem toma a iniciativa de escrever sobre a filosofia das belas-artes. [...] reestabelecer a continuidade entre, de um lado, as formas refinadas e intensificadas de experiência que são as obras de arte e, de outro, os eventos, atos e sofrimentos do cotidiano universalmente reconhecidos como constitutivos da experiência (ibid, p. 60).

Dewey compreende que não somente a criação artística é estética, mas também o é o pensamento: “o pensador tem seu momento estético quando suas ideias deixam de ser meras ideias e se transformam nos significados coletivos do objeto. [...] o artista tem seus problemas e pensa quando trabalha.” (ibid, p.78), o que nos ajuda a tentar superar os dualismos. Além disso, ele compreende a experiência de pensar como sendo diferente da experiência estética apenas no âmbito material: “O material das belas-artes consiste em qualidades; o da experiência que tem uma conclusão intelectual consiste em sinais e símbolos” (ibid, p. 113-4). E mais adiante continua: “a estranha ideia de que o artista não pensa e de que o investigador científico não faz outra coisa resulta da conversão de uma divergência de ritmo e ênfase em uma diferença de qualidade” (ibid, p. 78).

É no sentido proposto por Dewey, um sentido que reconhece diferenças, que procuramos compreender a produção de conhecimento acadêmico em Artes Cênicas. Se, por um lado, não podemos negar que as artes “chegaram depois”, ou seja, agregaram-se a uma tradição acadêmica delineada pelas características de saberes que há mais tempo habitam o ambiente universitário (ciências e humanidades), por outro lado, o conhecimento e reconhecimento da lógica artística, com seus processos e modo de produção, pode contribuir para que os agentes do

espaço acadêmico acatem, reconheçam e, eventualmente, incorporem como legítimo o *habitus* artístico universitário, contribuindo com esse trânsito para que as diferentes culturas transformem-se mutuamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B de Almeida. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ALMEIDA-FILHO, Naomar. Integração metodológica na pesquisa em saúde: nota crítica sobre a dicotomia quantitativo-qualitativo. In: GOLDENBERG, Paulete et al. **O clássico e o novo: tendências, objetos e abordagens em ciências sociais e saúde**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2003.
- ALMEIDA-FILHO, Naomar. As três culturas na universidade nova. **Ponto de Acesso**, v.1, n.1, p. 5 -15, Salvador, jun. 2007.
- ALMEIDA-FILHO, Naomar. **Universidade Nova: textos críticos e esperançosos**. Salvador: Edufba, 2007b.
- ALTHUSSER, Louis. Freud e Lacan. In: COELHO, Eduardo Prado. **Estruturalismo: antologia de textos teóricos**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- ALVES, Emiliano R. Pierre Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais. **Soc. estado.**, Brasília, v. 23, n. 1, abr. 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922008000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 jun. 2011.
- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2. ed. Organização Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte, Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982 (3 tomos).
- AQUINO, Rita. F. **A constituição do campo acadêmico da dança no Brasil**. 2008. 145f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- ARAÚJO, Flávia. M de B., ALVES, Elaine M., CRUZ, Monalise. P. da. Algumas reflexões em torno dos conceitos de campo e de habitus na obra de Pierre Bourdieu. **Revista Perspectivas da Ciência e Tecnologia**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, jan – jun, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **Epistemologia**. Trad. Natanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico**. Trad. Juvenal Hahne Júnior. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BANCO DE TESES CAPES. Disponível em: <<http://www.CAPES.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em: 3 abr. 2011.

BARBIER, René. PESQUISA-AÇÃO. Trad. Lucie Didio. Série Pesquisa, v. 3. Brasília: Plano Editora, 2002.

BASTOS, Cristiana Mercuri de Almeida. **A sociedade da ciência e a polêmica epistemológica**: uma reflexão em Pierre Bourdieu. 116 fl. Dissertação (Mestrado em Ensino, Filosofia e História das Ciências) – Instituto de Física, Universidade Federal da Bahia e Universidade Estadual de Feira de Santana, Salvador, 2004.

BIÃO, Armindo. Um trajeto, muitos projetos. In: _____. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A, 2009a. Também disponível em: <http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/umtrajeto.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2013.

BIÃO, Armindo. A especificidade da pesquisa em artes cênicas no ambiente universitário brasileiro. In: _____. **Teatro de cordel e formação para a cena**: textos reunidos. Salvador: P&A, 2009b.

BIÃO, Armindo Jorge de C. Largando o osso (Editorial). **Repertório Teatro & Dança**, Salvador, n. 19, p. 7-9, 2012.

BLAY, Michel. **Dictionnaire des concepts philosophiques**. Paris: Larousse, 2003.

BOOTH, Wayne; COLOMB, Gregory; WILLIAMS, Joseph. **A arte da pesquisa**. Trad. Henrique Rego Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOUMARD, Patrick. **O lugar da etnografia nas epistemologias construtivistas**. Disponível em: <<http://www2.uel.br/ccb/psicologia/revista/textov1n22.htm>>. Acesso em: 7 jun 2008.

BOURDIEU, Pierre. O Campo Científico. In: ORTIZ, R. (Org.) **Pierre Bourdieu, Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**: o que falar quer dizer. São Paulo: EDUSP, 1996a.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996b.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 1996c.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos em educação**. Petrópolis: Vozes, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001a.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001b.

BOURDIEU, Pierre. **Science de la science et reflexivité**. Paris: Raisons d'agir, 2001c.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004a.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: UNESP, 2004b.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. **Ofício de sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia**. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2007b.

BOURDIEU, Pierre. **Homo academicus**. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

BRITES, Blanca, TESSLER, Elida (Org). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

BUNGE, Mario. **Dicionário de filosofia**. Trad. Gita Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CABRAL, Beatriz A. V.; CARREIRA, André L. A. N.; FARIAS, Sérgio C.; RAMOS, Luiz F (Org.). **Metodologia da pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CAPES. Documento de área 2009. 2010a. Disponível em <http://www.CAPES.gov.br/images/stories/download/avaliacao/ARTES_31mar10.pdf>. Acesso em: 11 set 2011.

CAPES. **Relatório de avaliação trienal 2010**. 2010b. Disponível em: <http://trienal.CAPES.gov.br/wp-content/uploads/2011/03/ARTES_RELATORIO_AVAL_TRIENAL_10_set_2010-1.pdf>. Acesso em: 1 out. 2011.

CARNEIRO, Adriano Luiz de Almeida. **Apropriações da obra de Pierre Bourdieu no campo educacional brasileiro (anos 90 a 2003)**. 2005. 217f. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Católica de Santos, São Paulo.

CHAMPAGNE, Patrick; CHRISTIN, Olivier. **Pierre Bourdieu, une initiation**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2012.

CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1., 1999, São Paulo. **Anais do 1º Congresso Brasileiro de pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2000.

CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2., 2001, Salvador. **Anais do 2º Congresso Brasileiro de pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2002.

COUTINHO, Denise, SANTOS, Eleonora C. M. Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades. **Repertório Teatro & Dança**, Salvador, n. 14, p. 65-73, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DESCARTES, René. **Discurso do Método para bem conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências**. Trad. Jacob Guinsburg e Bento Prado Jr. (S/D). Disponível em: <http://www.consciencia.org/o-discurso-do-metodo-rene-descartes>. Acesso em: 10 out. 2008.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EINSTEIN, Albert. **Como vejo o mundo**. Trad. H. P. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FERREIRA, Adriano C. Análise das referências bibliográficas com a temática educação ambiental da ANPEDSUL nos períodos de 2002, 2004 e 2006. **Educação ambiental em ação**, Novo Hamburgo, n. 31, 2010. Disponível em: <http://www.revistaea.org/artigo.php?idartigo=816&class=21>>. Acesso em: 3 fev. 2012.

FEYERABEND, Paul. **Contra el método: esquema de uma teoria anarquista del conocimiento**. Trad. Francisco Hernán. Barcelona/México: De Agostini/Planeta, 1993.

FEYERABEND, Paul. **Diálogos sobre o conhecimento**. Trad. Gita Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. Trad. Cezar Augusto Morari. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FONSECA, João J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, Porto Alegre, n 7, p. 77-88, s/d.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRANCELIN, Marivalde M. Configuração epistemológica da Ciência da Informação no Brasil em uma perspectiva pós-moderna: análise de periódicos da área. **Ciência da Informação**, Brasília, v.33, n.2, p.49-66, maio/ago. 2004.

FREUD, Sigmund. La negación [1925]. In: _____. **Obras Completas de Sigmund Freud**. Trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973 (Tomo III).

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Introdução à metapsicologia freudiana**. 3. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GERHARDT, Tatiana E., SILVEIRA, Denise T (Org.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>>. Acesso em: 26 dez. 2012.

GIL, Antônio. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GOMES, Maria Yêda Falcão Soares de Filgueiras. Dissertações defendidas no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFMG, na década de 1990: um balanço. **Perspect. ciênc. inf.** [online]. n.3, v.11, p. 318-334, 2006.

GUIA PARA PREPARAÇÃO DE ARTIGOS, 2004. Disponível em: <http://www.labcon.ufsc.br/downloads/33.pdf>.>. Acesso em: 28 jan. 2013.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 2009.

HAYASHI, Maria Cristina P. I.; SACARDO, Michele Silva. Quem dita os “rumos” das publicações científicas originadas de dissertações e teses? Reflexão para a área da Educação Física. **Revista Conexões**, v. 5, n. 1, 2007. Universidade Federal de São Carlos/UFSCAR. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/feff/publicacoes/conexoes/v5n1/ArtigoMICHELE.pdf>>. Acesso em: 3 set 2012.

JAGO, Barbara J. A primary act of imagination: an autoethnography of father-absence. **Qualitative Inquiry**, n. 12, v. 1, p. 398-426, 2006. Disponível em <<http://qix.sagepub.com/cgi/content/abstract/12/2/398>>. Acesso em: 26 jan. 2012.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. Trad. Fátima Sá Correia et ali. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LARROYED, Marcelo Azevedo. **A literatura em teses: caminhos e descaminhos da pesquisa no Brasil (1970/1996)** caos, isolamento e reunião. 1998. 482f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília.

LIMA, Gustavo Ferreira da Costa. **Formação e dinâmica do campo da educação ambiental no Brasil: emergência, identidades, desafios**. 2005. 207f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000350183>>. Acesso em: 06 set 2012.

LOYOLA, Maria Andréa. **Pierre Bourdieu entrevistado por Maria Andréa Loyola**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

MENDONÇA, Ercília. Pesquisa disciplinar do corpus documental das teses de doutorado do PPGCI-IBICT/UFRJ: aplicando princípios e categorias para estudo interdisciplinar da ciência a informação no Brasil. **Ci. Inf**, Brasília, n. 37, v. 2, p. 58-69, 2008.

MENEGHETTI, Francis Kanashiro. O que é um ensaio-teórico? **Rev. adm. contemp.**, Curitiba, v. 15, n. 2, abr. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-6552011000200010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 jan. 2013.

MOLINA, Alexandre José. **(Im)pertinências curriculares nas licenciaturas em dança no Brasil**. 2008. 131f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa. “O campo do currículo no Brasil: construção no contexto da ANPED”. **Cadernos de Pesquisa**, n. 117, novembro/ 2002, p. 81-101. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/n117/15553.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2012.

MOURA, Flavio Rosa de. **Diálogo crítico: disputas no campo literário brasileiro (1984-2004)**. 2004. 129f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

MINAYO, Maria Cecília S.; DESLANDES, Suely F.; CRUZ NETO, Otávio. GOMES, Romeu. (Org.). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

NORONHA, Daisy Pires. Análise das citações das dissertações de mestrado e teses de doutorado em saúde pública (1990-1994): estudo exploratório. **Ci. Inf.**, Brasília, v. 27, n. 1, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19651998000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 3 fev. 2012.

PEREIRA, Adalberto P.; COUTINHO, Denise. Danças Dramáticas do Brasil: uma obra de Mário de Andrade a ser revisitada. **Cadernos do GIP-CIT**. Salvador, n.23, p. 19-35, out. 2009.

- POPPER, Karl. **A lógica da pesquisa científica**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- REVISTA CENA. **Fragmentos**. Porto Alegre: Gráfica da UFRGS, n. 1, abr. 2000, p.11-22.
- RIBEIRO, Renato Janine. **A universidade e a vida atual: Fellini não via filmes**. São Paulo: Campus, 2000.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo**. Estação Liberdade, São Paulo, 1989.
- RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2007.
- SANTOS, Adailton S. dos A. **Etnocenologia e seu método – um olhar sobre a pesquisa contemporânea em Artes Cênicas no Brasil e na França**. 2009. 348f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- SANTOS, Pablo. S. M. B. dos. A aplicabilidade dos conceitos bourdieunianos de habitus e campo em uma pesquisa histórica na área da história da educação. **Dialógica**, São Paulo, n. 6, p. 49-54, 2007.
- SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 20. ed. São Paulo: Cortez, 1996.
- SNOW, Charles P. **As duas culturas e uma segunda leitura**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1995.
- STAKE, R. **The art of case study research**. Thousand Oaks: Sage. 1995.
- STROILI, Maria Helena Melhado. **Saúde Mental no Brasil: uma análise da Estruturação e do Desenvolvimento do Campo**. 2002. 297f. Tese (Doutorado em Saúde Mental) – Faculdade de Ciências Médicas, Universidade Estadual de Campinas,. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000259960>>. Acesso em 06 set. 2012.
- TEIXEIRA, José Carlos Bonzi. **Gênese do Campo do Design no Brasil**. 1997. 76f. Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- THIRY-CHERQUES, Hermano R. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **Rev. Adm. Pública**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 1, fev. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-76122006000100003>. Acesso em: 14 out. 2012.
- VASSELAI, Conrado. **Universidades confessionais no ensino superior brasileiro: identidade, contradições e desafios**. 2001. 192f. Dissertação (Mestrado

em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

VIDAL, Eduardo. Comentários sobre “Die Verneinung”. **Revista Letra Freudiana**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 5, s/d.

VOGT, Carlos. **A espiral da cultura científica**. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/cultura/cultura01.shtml>>. Acesso em: 2 out 2010.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. Tradução Jussara Rowland. **Sociologia, problemas e práticas**, n.48, p. 117-123. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n48/n48a08.pdf>>. Acesso em 11 jan. 2013.

WALL, Sarah. An Autoethnography on learning about Autoethnography. **International Journal Of Qualitative Methods**. Alberta, CA, v.5, p. 2-12, jun 2006. Disponível em: <http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/5_2/PDF/wall.pdf>. Acesso em 26 jan 2012.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: Planejamento e métodos**. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 1998.

APÊNDICE 1 – Ficha para acompanhamento da leitura das teses.

	TESE Nº X
AUTOR:	
TÍTULO:	
DEPENDÊNCIA ADMINISTRATIVA (Instituição):	
REGIÃO/ESTADO:	
TIPO DE FINANCIAMENTO (BOLSA)/AGÊNCIA DE FOMENTO:	
ORIENTADOR:	
BANCA:	
ÁREA/LINHA DE PESQUISA:	
ANO DA DEFESA:	
TIPO DE FINANCIAMENTO:	
Nº DE FOLHAS:	
DIVISÃO DE CAPÍTULOS DO TRABALHO:	
TEMA, OBJETO, OBJETIVOS, QUESTÕES OU PROBLEMAS DE PESQUISA, HIPÓTESES, ESTRATÉGIA METODOLÓGICA E RESULTADOS:	
PALAVRAS-CHAVE (DESCRITORES):	
ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS UTILIZADAS:	
SUJEITO DO TEXTO (OU SUJEITO VERBAL):	
REFERÊNCIAS/AUTORES LIGADOS À FILOSOFIA, FILOSOFIA DA CIÊNCIA, EPISTEMOLOGIA E METODOLOGIA:	
OBSERVAÇÕES GERAIS SOBRE ASPECTOS FORMAIS E/OU DE CONTEÚDO:	

APÊNDICE 2 – Dados gerais das teses por PPG.

PROGRAMA A (USP)

Nº Tese	Ano	Título	Autor	Instituição atual	Financiamento	Orientador	Linha de Pesquisa	Banca
1A	2009	O Yôga e o Tai Chi Chuan: do treino pessoal à composição da partitura cênica do ator	Candida Fortunata Palladino	Não possui vínculo com instituição de ensino	Não informa	Armando Sérgio da Silva e Idelette Santos Muzart-Fonseca dos Santos Professor Titular ECA USP (Teatro) Líder de grupo de pesquisa	Formação do artista teatral	Carlos Roberto Simioni -UNICAMP Eduardo Tessari Coutinho - USP Felisberto Sabino da Costa - USP Wagner Francisco Araujo Cintra – UNESP
2A	2007	Trash Tragedy Investigações de um dramaturgo sobre a tragédia no Brasil contemporâneo	Celso Alves Cruz	Escola Superior de Propaganda e Marketing (instituição privada)	Não informa	Clóvis Garcia Professor aposentado ECA USP (História do Teatro), ainda atuando na pós-graduação	História do Teatro	Armando Sérgio da Silva - USP Magno Clodoveo Bucci - Universidade de Ribeirão Preto (Psicologia) Maria Lúcia de Souza Barros Pupo - USP Mario Chamie - Escola Superior de Propaganda e Marketing
3A	2008	Minha vida na arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral	Cristiane Layher Takeda	Não está ligada à instituição de ensino	FAPESP	Sílvia Fernandes da Silva Telesi Professora ECA USP Bolsista de Pq nível 2 CNPq Líder de grupo de pesquisa Co-editora da SALA PRETA (2000-2010)	Texto Cena	Maria Lúcia de Souza Barros Pupo - USP Maria Thais Lima Santos - USP Mariangela Alves de Lima Vallim - crítica de Teatro em SP Paulo Azevedo Bezerra - UFF
4A	2007	Transposição de época e personagem real de televisão	Godiva Accioly	Núcleo de Artes	Não informa	Renata Pallottini	Projeto isolado	Carlos Guilherme Santos Serôa da Mota - Universidade

				Cênicas Sebastian (projeto social)		Professora aposentada ECA USP (temática de interesse: políticas públicas para o teatro) Em 2006, Líder de Grupo de Pesquisa		Presbiteriana Mackenzie Clóvis Garcia – USP Maria Cristina Castilho Costa – USP Milton Jose de Almeida – UNICAMP
5A	2007	Ética e Estética no ator: uma questão de desejo	Hugo Mengarelli	UFPR	Não informa	Armando Sérgio da Silva	Formação do artista teatral	Eduardo Tessari Coutinho - USP José Batista Dal Farra Martins – USP (Engenharia Civil) Helena Maria Sampaio Bicalho – USP (PSICOLOGIA) Rachel Araújo de Baptista Fuser – USP
6A	2007	Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo - 1999 a 2004 (arquivo protegido) < http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-23042007-130229/pt-br.php >	José Simões de Almeida-Junior	UFMG	Não informa	Helena Tânia Katz Professora PUC/SP (Comunicação e Semiótica) UFBA (Dança) USP (convidado) Líder de Grupo de Pesquisa Crítica de dança	Projeto Isolado	Ingrid Dormien Koudela - Universidade de Sorocaba Luis Cláudio Machado – Universidade de Sorocaba Roberto Abdelnur Camargo – Universidade de Sorocaba Sílvia Fernandes da Silva Telesi – USP
7A	2009	Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)	Juliana Jardim Barboza	Univ. São Judas Tadeu	Não informa	Sílvia Fernandes da Silva Telesi	Texto Cena	Antonio Luiz Dias Januzelli - USP Antônio Carlos de Araujo Silva - USP

		(arquivo protegido) < http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-25102010-161621/pt-br.php >						Cassiano Sydow Quilici – PUC/SP Marcelo Ramos Lazzaratto – UNICAMP
8A	2009	De quem é esse corpo? - a performatividade do feminino no teatro contemporâneo	Lucia Regina Vieira Romano	UNESP – Univ. Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho	CAPES – DS	Jacó Guinsburg Professor colaborador ECA USP Tradutor Diretor de editora Membro Corpo Editorial da REVISTA LIVRO	Texto Cena	Maria Brígida de Miranda - UDESC Maria Lúcia de Souza Barros Pupo - USP Miriam Schenkman Chnaiderman - Psicanalista Renatta Pallottini – USP
9A	2008	A memória como recriação do vivido: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal	Patrícia Leonardelli	Aluna Pós-Doc na UNICAMP	Não informa	Luiz Fernando Ramos Professor da USP bolsista Pq nível 2 CNPq Líder de grupo de pesquisa Coordenador do PPGAC – USP (2006-2010) presidente da ABRACE (2008-2010) Crítico de Teatro	Texto Cena	Antonio Luiz Dias Januzelli - USP Cassiano Sydow Quilici – PUC/SP Márcio Aurélio Pires de Almeida - UNICAMP Renato Ferracini - UNICAMP
10A	2009	A experiência da alteridade em Grotowski	Paula Alves Barbosa Coelho	UFPB	Não informa	Luiz Fernando Ramos	Texto Cena	Cassiano Sydow Quilici - PUC/SP Renato Ferracini - UNICAMP Sílvia Fernandes da Silva Telesi - USP

								Tatiana Motta Lima Ramos - UNIRIO
11A	2008	No limiar do desconhecido: reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor	Wagner Francisco Araújo Cintra	UNESP - Universidad e Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho	CAPES-DS	Ana Maria de Abreu Amaral Professora titular aposentada ECA USP Diretora de companhia de teatro	Texto Cena	Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira – UNESP Luiz Fernando Ramos – USP (Literatura) Mário Fernando Bolognesi – UNESP Sílvia Fernandes da Silva Telesi – USP

PROGRAMA B (UFBA)

Nº Tese	Ano	Título	Autor	Instituição atual	Financiamento	Orientador	Linha de Pesquisa	Banca
1B	2009	A Etnocologia e seu Método: um olhar sobre a pesquisa contemporânea em Artes Cênicas no Brasil e na França	Adailton Silva Santos	UNEB	CNPQ / CAPES (nos agradecimentos)	Armando Jorge de Carvalho Bião Aposentado, atuando na PG Bolsista Pq 1A- CNPq Líder de grupo de pesquisa Primeiro Coordenador do PPGAC – UFBA (1997-2003) Primeiro Presidente da ABRACE (1998 – 2002) Diretor Geral da FUNCEB/BA (2003-2006) Editor-chefe da Revista REPERTÓRIO TEATRO & DANÇA	Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea	Sérgio Farias – PPGAC/UFBA Idellete Rosette Muzart Fonseca dos Santos – Paris Ouest Nanterre La Défense Edvaldo Machado Boaventura – UFBA (Educação) Jean Marie Pradié (Paris 8)
2B	2007	Eficácia de um Programa de Treinamento Neuromuscular no Perfil Algido e na Incidência da Dor Femoropatelar entre Dançarinos	Carla Fleury Leite	UFBA	Não informa	Noberto Pena Professor Adjunto UFBA (Dança)	Poéticas e Processos da Encenação	Dulce Aquino – PPGAC/UFBA Leda Ianittelli – PPGAC/UFBA Roberto Paulo Correa de Araújo – UFBA (ISS) Rosa Hércules – PUC/SP
3B	2009	FOME DE QUÊ? Processos de Criação Teatral na Rede	Célida Salume	UFBA	CAPES DS	Sérgio Coelho Borges Farias	Processos Educacion	Daniel Marques – PPGAC/UFBA

		Pública de Ensino de Salvador	Mendonça			Professor UFBA (Teatro) Líder de grupo de pesquisa Coordenador do PPGAC/UFBA (2003-2007)	ais em Artes Cênicas	Sônia Rangel – PPGAC/UFBA Flávio Desgregues de Carvalho – USP Roberto Sanches Rabelo – UFBA (Educação)
4B	2009	Levanta mulher e corre a roda: estética, diversidade e contextos culturais no samba de roda de São Félix e Cachoeira	Daniela Maria Amoroso	UFBA	CNPq	Suzana Maria Coelho Martins Professora da Escola de Dança e PPGAC UFBA Líder de Grupo de Pesquisa Atual Coordenadora do PPGAC/UFBA	Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea	Armindo Bião – PPGAC/UFBA Sérgio farias – PPGAC/UFBA Inaicira Falcão – UNICAMP (Artes) Pedro Rodolfo Jungers Abib – UNICAMP (Educação)
5B	2008	Dramaturgo-ator-diretor: a comédia trágica de Eduardo de Filippo	Diego Nicolin	FACULDA DE MONTESSORIANA DE SALVADOR (instituição privada)	CAPES	Ewald Hackler Professor Titular da Escola de Teatro e do PPGAC UFBA	Poéticas e Processos de Encenação	Cleise Mendes – PPGAC/UFBA Eveline Hoisel – PPGAC/UFBA Angelo Szaniecki Serpa – UFBA (Geografia Cultural) Dante Augusto Galeffi – UFBA (Educação)
6B	2009	Da Rua ao Picadeiro: Escola Picolino, Arte e Educação na Performance do Circo Social	Fábio Dal Gallo	UFBA	FAPESB	Eliene Benício Amâncio Costa Professora da Escola de Teatro da UFBA Atual Diretora	Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea	Ciane Fernandes – PPGAC/UFBA Sérgio Farias – PPGAC/UFBA Clóvis Luiz Pereira Olivera – UFBA (Ciências Políticas) Mário Fernando Bolognesi – UNESP

						da Escola de Teatro Líder de Grupo de Pesquisa		
7B	2009	Cognição Coreográfica: Investigações sobre a habilidade da memória do Movimento	Fátima Wachowicz	Universidade Federal de Viçosa/MG (UFV)	Não informa CAPES (nos agradecimentos)	Dulce Aquino Professora da Escola de Dança e do PPG Dança UFBA Diretora da Escola de Dança (2003-2010) Atual Pró-Reitora de Extensão da UFBA Membro de Grupo de Pesquisa Membro do Conselho Nacional de Políticas Culturais CNPC. Membro da diretoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança ANDA. Membro da diretoria do Fórum Nacional de Dança. Membro do Conselho	Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea	Jacyan Castilho de Oliveira – PPGAC/UFBA Leda Ianittelli – UFBA (Dança) Adriana Bittencourt Machado – UFBA (Dança) Christine Greiner – PUC/SP

						Editorial da Enciclopédia de Dança do Itaú Cultural		
8B	2008	Aprendizagem de Direção Teatral: análise e sugestão de práticas de ensino para iniciação do diretor de teatro	Gláucio Machado Santos	UFBA	CAPES com bolsa de PDEE (nos agradecimentos)	Ewald Hackler	Poéticas e Processos da Encenação	Daniel Marques – PPGAC/UFBA Luiz Marfuz – PPGAC/UFBA Flávio Augusto Desgranges de Carvalho – USP Raimundo Leão - UFBA
9B	2009	Encontro Marcado': Um Trabalho Pedagógico com Performances Teatrais para a Discussão das Sexualidades em Espaços de Educação	Guaraci da Silva Lopes Martins	Faculdade de Artes do Paraná-FAP/PR	Não informa	Fernando Antonio de Paula Passos Professor Adjunto Escola de Dança UFBA	Corpo e(m) Performance	Daniel Marques – PPGAC/UFBA Sérgio Farias – PPGAC/UFBA José Antônio Saja – UFBA (Filosofia) Margarida Gandara Rauen – EU do Centro-Oeste
10B	2008	O Ritmo Musical da Cena Teatral. A Dinâmica do Espetáculo de Teatro	Jacyan Castilho de Oliveira	UFBA	Não informa	Ewald Hackler	Poéticas e Processos da Encenação	Cleise Furtado Mendes – PPGAC/UFBA Suzana Coelho Martins – PPGAC/UFBA Ernani de Castro Molete – UFMG Joel da Silva Barbosa- UFBA (Música)
11B	2008	Os Princípios da Ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator	Janaina Trasel Martins	UDESC	CAPES	Eliene Benício Amâncio Costa	Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea	Ciane Fernandes – PPGAC/UFBA Meran Vargens - PPGAC/UFBA José Ronaldo Faleiro – UDESC Augusto César Rios Leiro – UFBA (Educação)
12B	2009	Quando a dança é jogo e o intérprete é jogador: do corpo	Márcia Duarte	UnB	Não informa	Leda Muhana Iannitelli	Poéticas e Processos	Sônia Rangel – PPGAC/UFBA

		ao jogo, do jogo à cena	Pinho		.	Professora Titular Escola de Dança e do PPG Dança UFBA Diretora da Unidade desde 2009 Líder de Grupo de Pesquisa	da Encenação	Sérgio Farias – PPGAC/UFBA Jussara Sobreiro Setenta – UFBA (Dança) Lúcia Helena Alfredi de Matos - UFBA (Dança)
13B	2008	Reflexo das Sombras: <i>Mimesis</i> e jogo em uma tradução de <i>A Tragédia de Ricardo Terceiro</i> , de William Shakespeare	Marcos Barbosa de Albuquerque	UFBA	Não informa	Cleise Furtado Mendes Bolsista Pq CNPq Nível 2 Professora da UFBA (Teatro) Membro da Academia de Letras da Bahia Conselheira do Conselho de Cultura do Estado da Bahia Membro de corpo editorial da Repertório Teatro & Dança Líder de Grupo de Pesquisa	Dramaturgia, História e Recepção	Armindo Bião – PPGAC/UFBA Cássia Dolores Costa Lopes – PPGAC/UFBA Raimundo Matos Leão- UFBA Ruy Alberto de Assis Espinheira Filho –(??)
14B	2007	Assessoria de Comunicação e Cultura: os espetáculos teatrais em Salvador (2003-2004)	Nadja Magalhães Miranda	UFBA Faculdade de Comunicação	Não informa	Antônio Albino Canelas Rubim Bolsista de Pq 1ª CNPq Secretário de	Dramaturgia História e Recepção	Cleise Furtado Mendes – PPGAC/UFBA Sérgio Farias – PPGAC/UFBA Francisco Cláudio Meyer Santanna – Jornalista

						<p>Cultura do Estado da Bahia. Membro de Conselhos Editoriais de publicações. Foi diretor IHAC UFBA; presidente do Conselho Estadual de Cultura da Bahia; coordenador do centro de Estudos Multidisciplinares em cultura; diretor da FACOM UFBA. Líder de Grupo de Pesquisa .</p>		<p>Lindalva da Silva Oliveira Rubim – Comunicação- UFBA</p>
--	--	--	--	--	--	---	--	---

PROGRAMA C (UNICAMP)

Nº Tese	Ano	Título	Autor	Instituição atual	Financiamento	Orientador	Linha de Pesquisa	Banca
1C	2009	Bem -vindos à nossa história! Teatro Experimental de Comédia de Araraquara(1955-1962)	Clodoaldo Medina Junior	Não está ligado a IES	Não informa	Neyde de Castro Veneziano Monteiro Professora aposentada do IA UNICAMP Bolsista de produtividade em pesquisa nível 2- CNPq Líder de Grupo de Pesquisa	Poéticas e Processos da cena	Alexandre Luiz Mate - UNESP Luíz Flávio de Carvalho Costa - Universidade Federal Rural do RJ Regina Aparecida Polo Müller - UNICAMP Sara Pereira Lopes - UNICAMP
2C	2009	A Dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações	Daniele Pimenta	Faculdade Integrada Instituto Coração de Jesus (instituição privada)	Não informa	Neyde de Castro Veneziano Monteiro	Processos e Poéticas da Cena	Claudiney Rodrigues Carrasco - UNICAMP Mario Fernando Bolognesi - UNESP Sara Pereira Lopes - UNICAMP Tania Brandão da Silva - UNIRIO
3C	2009	Performance, Corpo e Tecnologia	Eduardo Nespoli	UF de São Carlos	Não informa	Regina Aparecida Polo Müller Aposentada do IA da Unicamp atua na PG Líder de Grupo de Pesquisa	Processos e Poéticas da Cena	Cassiano Sydow Quilici – PUC/SP John Cowart Dawsey - USP Lucio José de Sá Leitão Agra - PUC/SP
4C	2009	Eldorado: dramaturgia do ator na intracultura	Eduardo Okamoto	Escola Superior de arte Célia	Não informa	Suzi Frankl Sperber	Processos e Poéticas da Cena	Alexandre Luiz Mate - UNESP Denise Hortência Lopes Garcia -

			o	Helena (instituição privada)		Professora titular da UNICAMP Bolsista de produtividade em pesquisa nível 1D- CNPq Líder de Grupo de Pesquisa Membro de corpo editorial de periódico da área		UNICAMP Luiz Henrique Fiaminghi - UDESC Renato Ferracini – UNICAMP
5C	2009	Vocabulário Poético do Ator	Fernan do Manoel Aleixo	UFU	Não informa	Sara Pereira Lopes Professora livre-docente e diretora (em 2010) do IA da UNICAMP Líder de Grupo de Pesquisa	Fundament os Técnico/Po éticos do Intérprete	Eusébio Lobo da Silva - UNICAMP Fernando Antonio Pinheiro Villar Queiroz - UNB Narciso Larangeira Telles da Silva - UFU Verônica Fabrini Machado de Almeida- UNICAMP
6C	2008	O Teatro Elisabetano como Ativismo Sociocultural.	Flávia Domitila Costa Morais	Centro Regional Universitári o de Espírito Santo do Pinhal (instituição privada)	Não informa	João Francisco Duarte Júnior Professor do IA UNICAMP Chefe do Dpto. de Artes Plásticas (2002-2003) Diretor associado do Instituto de Artes da UNICAMP (2003-2007)	Fundament os Teóricos das Artes	Marcos Ferreira dos Santos - Escola Superior de Propaganda e Marketing Sara Pereira Lopes - UNICAMP Severino Antônio Moreira Barbosa - Centro Universitário Salesiano de São Paulo - Unisal Verônica Fabrini Machado de Almeida – UNICAMP

7C	2009	CORPO FICCIONAL: da dança brasileira ao teatro contemporâneo	Grácia Maria Navarro	UNICAMP	Não informa Não tem página de agrad.	Verônica Fabrini Machado de Almeida Docente efetivo da UNICAMP, colaboradora do IA. Coordenadora do PPG Artes (2006-2010) Pesquisadora em Grupo de Pesquisa Diretora artística e atriz de companhia de Teatro	Processos e Poéticas da Cena	Carmen Maria Aguiar- UNESP Cassiano Sydow Quilici – PUC/SP José Luiz Ligiéro Coelho - UFRJ Regina Aparecida Polo Müller – UNICAMP
8C	2007	Ivaldo Bertazzo: Dançar para Aprender o Brasil	Inês Vieira Bogéa	Centro Universitário Maria Antônia- USP	CAPES	Cássia Navas Alves de Castro Professora IA UNICAMP Líder de grupo de pesquisa Fez parte da diretoria da ABRACE (última gestão) Conselheira da comissão de incentivo à cultura (MINC); consultora da Secretaria Estadual da	Processo e Poéticas da Cena	Denise da Costa Oliveira Siqueira- UERJ Eduardo Peñuela Cañizal – Universidade de Andaluzia - Espanha Inacyra Falcão dos Santos - UNICAMP Sara Pereira Lopes – UNICAMP

						Cultura (SP); pesquisadora da equipe de artes cênicas da Secretaria Municipal de SP e Membro do Colegiado Nacional de Dança. Membro do conselho editorial de periódicos da área. Publicou livros		
9C	2009	"As Vespas" de Aristófanes e as Questões da Dramaturgia	Isa Etel Kopelman	UNICAMP	CAPES	Verônica Fabrini Machado de Almeida	Processos e Poéticas da Cena	Cassiano Sydow Quilici - PUC/SP Luiz Fernando Ramos - USP Marcelo Ramos Lazzaratto - UNICAMP
10C	2008	Qorpo Santo - Lanterna de Fogo: Qompêndio Dramatúrgico em Parágrafos e Imagens	João André Brito Garbognini	PUC - CAMPINAS (instituição privada)	CAPES	Sara Pereira Lopes	Processo e Poéticas da Cena	Antonio Fernando da Conceição Passos - UNICAMP Carlos Eduardo Albuquerque Miranda - UNICAMP Mario Fernando Bolognesi - UNESP Priscila Rossinetti Rufinoni - UNB
11C	2008	O jogo da construção poética: processo criativo em dança	Lara Rodrigues Machado	UFRN	FAEPEX (nos agradecimentos)	Inaicyra Falcão dos Santos Professora livre-docente do IA UNICAMP Líder de grupo de	Processo e Poéticas da Cena	Antônio Francisco Lelo - Teólogo Regina Aparecida Polo Müller - UNICAMP Roseli Fischmann - Universidade Metodista de São Paulo Sayonara Sousa Pereira - USP

						pesquisa Publicou livros		
12C	2009	O espetáculo cênico no método Bailarino-Pesquisador-Intér- prete (BPI): um estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo de dança Valsa do Desassossego	Larissa Sato Turtelli	UNICAMP	Não informa	Graziela Estela Fonseca Rodrigues Professora titular do IA UNICAMP Líder de Grupo de Pesquisa Diretora Artística	Fundament os Técnico/Po éticos do Intérprete	Regina Aparecida Polo Müller – UNICAMP Suzana Maria Coelho Martins - UFBA Simone Mattos de Alcântara Pinto - Instituto Superior de Educação Singularidades
13C	2009	Dramaturgias do corpo: protocolos de criação das artes da cena	Lígia Losada Tourinho	UFRJ	Não informa	Eusébio Lobo da Silva Professor livre-docente do IA UNICAMP	Fundament os Técnico/Po éticos do Intérprete	Adilson Roberto Siqueira – U. F. de S.J. Del-Rei Marina Martins da Silva - UFRJ Soraia Maria Silva - UNB Suselaine Serejo Martinell – (???)
14C	2008	Arqueologia do Ator: personagem e heterônimos	Marcelo Ramos Lazzaratto	UNICAMP	Não informa	Verônica Fabrini Machado de Almeida	Fundament os Técnico/Po éticos do Intérprete	Luiz Fernando Ramos - USP Marcio Aurélio Pires de Almeida - UNICAMP Sara Pereira Lopes – UNICAMP Sílvia Fernandes da Silva Telesi - USP
15C	2009	Re-elaborações estéticas da dança negra brasileira na contemporaneidade: análise das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do balé folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança	Maria de Lurdes Barros da Paixão	UFRN	Não informa	Inaicyra Falcão dos Santos	Processos e Poéticas da Cena	Admilson Santos - UFBA Amelia Vitoria de Souza Conrado - UFBA Cássia Navas Alves de Castro - UNICAMP Sayonara Sousa Pereira - USP
16C	2008	Em prol de cravar júbilo nos	Maria	UFG	Não	Marcio Aurélio	Processo e	Antonio Luiz Dias Januzelli - USP

		corações dormentes: construção poética de uma percepção	Julia Pascali		informa	Pires de Almeida Professor associado do IA UNICAMP	Poéticas da Cena	Rinaldo Sergio Vieira Arruda - PUC/SP – Ciências Sociais Suzi Frankl Sperber - UNICAMP Verônica Fabrini Machado de Almeida - UNICAMP
17C	2009	A imaginação do ator, um vôo indizível	Marian e Magno Ribas	UFMS	CAPES (nos agradecimentos)	Sara Pereira Lopes	Fundamentos Técnico/Poéticos do Intérprete	Antonio Fernando da Conceição Passos - UNICAMP Elena Vassina - ?? Fernando Antonio Pinheiro Villar Queiroz - UNB Verônica Fabrini Machado de Almeida - UNICAMP
18C	2009	Amargo Perfume: a dança pelos sentidos	Patrícia Garcia Leal	UFBA	FAPESP (nos agradecimentos).	Elisabeth Bauch Zimmermann Professora do Dpto. de psicologia analítica da UNICAMP	Fundamentos Técnico/Poéticos do Intérprete	Kátia Danailof - Faculdade de Americana Márcia Maria Strazzacappa Hernández - UNICAMP
19C	2009	A poética da direção teatral: O diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos	Robson Carlos Haderchpek	UFRN	Não informa	Marcio Aurélio Pires de Almeida	Fundamentos Técnico/Poéticos do Intérprete	Amilton Monteiro de Oliveira - Centro Universitário de Araras Dr. Edmundo Ulson Márcia Maria Strazzacappa Hernández - UNICAMP Paulo Roberto Vieira de Mélo - UFPB Verônica Fabrini Machado de Almeida - UNICAMP
20C	2009	Raízes da Teatralidade na Dança Cênica: recortes de uma	Silvia Maria	Anhembi Morumbi	Não informa	Cássia Navas Alves de	Processos e Poéticas	Eliana Rodrigues Silva - UFBA

		tendência paulistana	Geraldi	(instituição privada)		Castro	da Cena	<p>Maria Cláudia Alves Guimarães – UFPE</p> <p>Márcia Maria Strazzacappa Hernández - UNICAMP</p> <p>Regina Aparecida Polo Müller - UNICAMP</p>
--	--	----------------------	---------	-----------------------	--	--------	---------	--

APÊNDICE 3 – Trechos das teses que subsidiaram a construção das categorias referentes às temáticas e organização metodológica dos trabalhos.

Marcações:

Explicitação do objeto da tese pelo autor

Explicitação da indicação verbal do objetivo da tese pelo autor

Explicitação da indicação da estratégia ou organização metodológica da tese pelo autor

Destaques nas observações

TESE	OBJETO	REF. TEÓRICO	OBJETIVO	ESTRATÉGIA	RESULTADOS	OBS
1A	[...] metodologia do Yôga e do Tai Chi Chuan na composição da partitura cênica do ator. (Resumo)	Obras de Yoga e Tai Chi Chuan	[...] descrever a metodologia do Yôga e do Tai Chi Chuan na composição da partitura cênica do ator, [...] ao relatar a aplicação das duas técnicas orientais nos exercícios de improvisação. (Resumo) O objetivo é o de contar a trajetória de Hamlet nos âsanas do Yôga (Mantras, Mudrãs) e nos movimentos básicos dos pés e das mãos do Tai Chi Chuan [...] (p.31)	Não indica estratégia metodológica Aponta aplicação de técnicas corporais [...] aplicação das duas técnicas orientais nos exercícios de improvisação. (Resumo)	O método, resultado das improvisações com os âsanas do Yôga e os movimentos básicos do Tai Chi Chuan, levou à criação do espetáculo "Agora já era...Hamlet!". (Resumo)	O termo metodologia aparece ligado à prática artística Na conclusão, pretendo provar como consegui contar a história de Hamlet, o príncipe da Dinamarca, utilizando uma metodologia pessoal que compreende o Yôga e o Tai Chi Chuan. (p.32) Parece PESQUISA-AÇÃO c/ produção de espetáculo
2A	[...] criação de dramaturgia e performance de um autor brasileiro, à luz do estudo de	Não identificado	[...] Exclusão. Violência. Solidão. Loucura. Este trabalho pretende enfrentar esses quatro elementos da sociedade brasileira	Não indica estratégia metodológica da tese Aponta aplicação de procedimentos	O foco deste trabalho, portanto, é, foi e sempre será a criação artística. (p. 23)	O termo método aparece ligado à prática artística [...] por conseguir

	elementos do trágico e da tragédia. (Resumo)		contemporânea com dramaturgia e encenação. [...] contrasta temas e formas da cultura urbana e popular com um estudo do trágico. (Resumo)	Serão apresentadas a descrição e a análise detalhadas dos processos de criação [...] (p. 20) A partir de pesquisa bibliográfica e de necessidades práticas da vida profissional, cria processos, descreve-os, analisa-os e os oferece enquanto dramaturgia e performance. (p. 23)		concretizar um antigo desejo entre amigos, como por aplicar os conceitos e métodos que venho desenvolvendo nessa intensa pesquisa em um ator [...] (p. 278) Parece um RELATO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA
3A	[...] Autobiografia de Stanislavski – Minha vida na arte [...]. (Resumo)	Stanislavski	Parece querer demonstrar que “esta autobiografia contém uma chave de acesso para a compreensão do projeto artístico-pedagógico de Konstantin Stanislavski [...]” (Resumo) [...] reler Minha vida na arte procurando resgatar elementos da formação do ser criador Stanislavski que possam nos ajudar a compreender melhor sua poética ¹² teatral. (p.13)	Não indica estratégia metodológica da tese Aponta aplicação de instrumentos e técnicas de pesquisa [...]O trabalho discute, em um primeiro momento, a trajetória dos escritos stanislavskianos, em seguida apresenta as circunstâncias que envolveram a gênese, a publicação e a transmissão da autobiografia e, finalmente, propõe o exame do texto de Minha vida na arte. (Resumo) [...] discuto a trajetória dos escritos de Stanislavski, procurando	Discutimos as características de sua escrita, apresentando materiais inéditos em língua portuguesa que esclarecem as dinâmicas de produção textual de Stanislavski e revelam as tensões que existem em sua obra literária. (p. 122)	Os termos método e metodologia aparecem ligados à menção das propostas do mestre russo para a preparação para ator. [...] verdade e técnica aparecem aqui imbricadas e continuarão a sê-lo na sua atividade teatral e, mais tarde, na formulação de uma metodologia para o trabalho do ator. (p. 41) [...] um livro que apresentaria detalhadamente um método de trabalho para o ator [...]. (p.

				determinar algumas características de seu modo de operar a escrita. [...] retomo as circunstâncias da gênese, publicação e transmissão da autobiografia, [...] Finalmente, exploro a trama do texto, analisando alguns elementos decisivos da formação e do desenvolvimento da sensibilidade artística do mestre russo. (p.13)		57) Parece um ESTUDO DE CASO DA OBRA
4A	[...] Dona Beja – personagem histórica e televisiva [...] (Resumo)	Não identificado	Não indica, mas parece querer comparar o retrato feito pela teledramaturgia com aquele do personagem histórico	Não indica estratégia metodológica Aponta instrumentos e técnicas de pesquisa [...] análise histórico-social realizada nas fontes encontradas [...] análise da linguagem, da estrutura e da dramaturgia da telenovela Dona Beja. (Resumo) [...] o método de investigação conjugou a pesquisa bibliográfica e as fontes advindas dos documentos pessoais e dos depoimentos [...] (p.7)	[...] análise constatou, enfim, a permanência do seu retrato feito brevemente pela teledramaturgia, em detrimento daquele que já há dois séculos vem sendo delineado na atuação da memória e da história. (Resumo)	O termo <i>método</i> não aparece em contexto distinto Parece um ESTUDO DE CASO
5A	[...] processo criativo do ator, o	Psicanálise e Filosofia	Não indica verbalmente, mas “o objetivo centra-se na função	Não indica estratégia metodológica da tese ou	Reflexões individuais Isso é [...] o que	O termo <i>método</i> está ligado ao fazer

	paradoxo que representa sua criação e as conseqüências éticas e estéticas que o mesmo carrega. (Resumo)		do desejo e a pulsão em relação com o inconsciente". (Resumo) [...] Para isso tratamos de focalizar a discussão articulando-a à psicanálise e à filosofia trágica. (Resumo)	aplicação de instrumentos, técnicas e procedimentos de pesquisa	restou deste trabalho, não a importância que pode ter para os outros. E sim a importância que pode ter para este sujeito povoado de demônios e anjos e que a eles posso dedicar esta travessia. (p. 202)	artístico. Uma mania, que quase virou método para mim, é o sapato da personagem. Eu não consigo fazer uma personagem sem definir antes o sapato (...).(p.24) Parece um ENSAIO
6A	[...] espaço teatral,[...] na cidade de São Paulo – 1999 a 2004 [...](Resumo)	Geografia: Anne Ubersfeld e Milton Santos	[...] realizar uma reflexão crítica sobre o espaço teatral na cidade de São Paulo [...]. (Resumo)	Título indica "cartografia" Item 3.2 – estrutura da pesquisa de campo (Sumário) Aponta técnicas e instrumentos de pesquisa [...] mapeamento através de pesquisa documental e análise a partir de categorias construídas pelo diálogo entre dados e referencial teórico. (p. 122)	O lugar teatral revelado na cartografia que surgiu das informações desse banco de dados caracterizou-se como múltiplo; fortemente ligado ao distrito central da cidade; com tendência à polarização entre as salas pequenas e grandes; forte ação do teatro de grupo na criação de novos espaços; e propriedade, na sua maioria, privada. [...] discutiu-se a crise do edifício teatral e a importância da atividade [...]. (Resumo)	O termo metodologia é usado tanto para indicar a organização metodológica da tese como para falar em método artístico. [...] seria necessário um estudo topomínico específico, com outra metodologia no levantamento dos dados. (p.63) As premissas dessa metodologia, [...] envolvem vários elementos estruturantes, que perpassam diferentes teóricos, como Meyerhold, Satanislaviski e Aurtaud. (p. 155)

						Autodeclara ser uma CARTOGRAFIA
7A	[...] trabalho do ator a partir do uso da palavra [...] (Resumo)	Não identificado	[...] traduzir algumas possibilidades no trabalho do ator [...] a partir da palavra. (Resumo) [...] refletir sobre treinamentos que ajudem o ator a trabalhar a apropriar-se da palavra. (p.23)	Não indica estratégia metodológica da tese ou aplicação de instrumentos e técnicas	Relatos e reflexões individuais Os meus princípios da prática cênica guiam a prática da escrita. (p.13)	O termo <i>método</i> aparece relacionado ao fazer artístico. Os vestígios das práticas trazidas para esta transmutação, ao serem fixados em escrita, não se querem método, sequência, ordenação. (p. 54) [...] que utiliza atividades artísticas e artesanais como método terapêutico. (p. 75) Parece um ENSAIO
8A	[...] criação teatral contemporânea das mulheres [...] (Resumo)	Não identificado	Parece querer mostrar que “todo trabalho da memória pressupõe, em maior ou menor grau, a recriação da experiência histórica original, e que os distintos tipos de depoimento são o resultado da combinação das forças operacionais específicas que pressionam a memória do artista em cada vivência de criação [...] iluminar o complexo cruzamento entre corporeidade, processos	Não indica estratégia metodológica da tese Aponta aplicação de instrumentos e técnicas [...] explora os termos “teatro feminino”, “teatro(s) das mulheres e “teatro feminista” e suas implicações na crítica e prática teatrais, na cena internacional e nacional. [...] atuações de algumas performers,	[...] Aponta a necessidade de revisão dos termos, partindo de sua historicização; ressaltando a atual multiplicidade de estratégias e suas poéticas particulares, em especial. (Resumo)	Os termos <i>metodologia</i> e <i>método</i> aparecem fazendo referencia a práticas artísticas. A partir do movimento, constituem-se uma metodologia e um campo de estudos, os estudos feministas [...]. (p.49)

			criativos e subjetivação [...].” (Resumo)	das atrizes criadoras integrantes do Odin Teatret e da rede internacional Magdalena Project . (Resumo)		Em seu método dramático, Brecht emprega técnicas para revelar o artifício [...]. (p.97) Parece um ESTUDO DE CASO
9A	[...] estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal [...]. (Resumo)	Não identificado	Parece querer demonstrar que “todo trabalho da memória pressupõe, em maior ou menor grau, a recriação da experiência histórica original, e que os distintos tipos de depoimento são o resultado da combinação das forças operacionais específicas que pressionam a memória do artista em cada vivência de criação. [...] redimensionar o âmbito da memória humana. [...] (Resumo)	Não indica estratégia metodológica da tese Aponta técnicas e instrumentos de pesquisa [...] âmbito de atividade da memória humana a partir da análise de sua dinâmica de funcionamento dentro de diferentes processos de criação [...]. (Resumo)	Relatos e reflexões individuais Em seu método, Stanislavski pretendeu sempre atingir indiretamente os sentimentos/emoções [...] (p.225)	O termo método aparece relacionado com o conceito de memória ou com o fazer artístico. [...] os métodos pelos quais os homens poderiam deliberadamente dilatar a memória espontânea. (p. 23) [...] fica mais fácil apreender o sistema dos locais antigo como um método de criação interior que combina desenho/pintura e poesia [...] (p.28) Em seu método, Stanislavski pretendeu sempre atingir indiretamente os sentimentos/emoções [...] (p.165)

10A	[...] a obra de Jerzy Grotowski [...] (Resumo)	Categorias do pensamento filosófico de Emmanuel Levinas	Parece que seria desenvolver "uma metodologia do trabalho do ator e suas implicações, tanto no que se refere às artes performáticas quanto às artes rituais" (Resumo) [...] verificar em que medida o problema da Alteridade se constitui como elemento estruturante não apenas do trabalho do ator de acordo com o pensamento grotowskiano, como também no que pode contribuir na criação do ator/performer da atualidade.(p. 21)	Aponta estratégia metodológica da tese O trabalho foi baseado em estratégias de análise conceitual das obras de Grotowski em contraponto com conceitos apresentados por Emmanuel Levinas. (p. 177 e 178)	[...] a Alteridade se constitui como o eixo conceitual em torno do qual a obra do encenador se estrutura. (Resumo) Espetáculo (p. 176 e 177)	Parece um ENSAIO O termo método aparece ligado ao fazer artístico estudado [...] "método" de trabalho para o ator, [...] método do trabalho do ator [...]. (p.14) Parece um ESTUDO DE CASO c/ produção de espetáculo
11A	[...] uma reflexão acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor [...] (Resumo)	Não identificado	[...] tema central [chama de tema mas parece que seria o objetivo] a demonstração do objeto como o elemento responsável pela criação de outra realidade, um outro espaço, onde os espetáculos acontecem [...] (Resumo) [...] falar um pouco das transformações da forma no teatro de Kantor e, como o objeto é o maior responsável pela construção das imagens dos espetáculos e da relação do seu teatro com a pintura, assim como alguns dos principais elementos que influenciaram a sua arte, como o Construtivismo, a Bauhaus, o Dadaísmo, e o Surrealismo,	Não indica estratégia metodológica da tese Aponta técnicas e instrumentos de pesquisa Para tanto, selecionei vinte objetos, os quais acredito serem, dentre tantos, aqueles que poderão nos dar uma visão geral e objetiva sobre os objetos nas diferentes [...] (p. 17) [...] fases de criação de Tadeusz Kantor e do Cricot 2. (p.18)	Reflexões sobre a poética do artista e tradução de alguns textos Basicamente, o material apresentado neste anexo é composto por traduções de obras de Tadeusz Kantor. (p.305)	O termo método aparece ligado à prática artística [...] a aplicação das idéias construtivistas no teatro. Este método acelerado de formação focalizado por Meyerhold [...]. (p.22) [...] o construtivismo e seus métodos de ação e seus processos artísticos. (p.351) Parece um ESTUDO DE CASO c/

			além das influências mais conhecidas, Marcel Duchamps, Meyerhold, Bruno Schuls, Witkiewicz, que foram de fundamental importância para a construção da sua poética. (p.17)			traduções
--	--	--	---	--	--	-----------

- UFBA -

Marcações:

Explicitação do objeto da tese pelo autor

Explicitação da indicação verbal do objetivo da tese pelo autor

Explicitação da indicação da estratégia ou organização metodológica da tese pelo autor

Destaques nas observações

TESE	OBJETO	REF. TEÓRICO	OBJETIVO	ESTRATÉGIA	RESULTADOS	OBS
1B	[...] discurso da etnocenologia [...] (Resumo)	Não identificado	Não diz mas parece ser compreender [...] seus marcos históricos, examinar suas principais afirmações, esclarecer ligações de suas afirmações com importantes teses, de base epistemológica, contemporâneas. (Resumo)	1.2 do Sumário - A metodologia desta pesquisa. Aponta estratégia metodológica Esta tese consiste de uma análise reflexiva acerca do discurso da etnocenologia, especificamente dos marcos de orientação de sua metodologia, entre os anos de 1995 e 2005. (Resumo) Aponta técnicas e instrumentos de pesquisa	A etnocenologia ainda não formou elementos epistêmicos suficientemente sólidos capazes de a caracterizarem como disciplina científica autônoma. (Resumo)	O objeto da pesquisa está relacionado com o método da Etnocenologia. Por isso, o termo metodologia aparece reiteradas vezes na introdução com este sentido. O que é considerado como metodologia da etnocenologia, no âmbito deste trabalho, é o que constitui nosso objeto de estudos, [...] para compreender os

				<p>Procurei ancorar em certas teses emblemáticas na contemporaneidade, para os autores aqui tomados como referências; lançar mão sempre dos levantamentos históricos das questões, para entender seus contornos, partindo de ideias mais amplamente conhecidas e procedimentos já clássicos; além de pequenos procedimentos analíticos, como a discussão conceitual a partir dos fundamentos lógicos mais correntes, a partir de manuais e autores consagrados dos ramos discutidos. (p. 21)</p> <p>Para entender a metodologia da etnocologia era necessário conhecer um pouco mais de epistemologia e filosofia das ciências. [...] estudar as disciplinas que se debruçam sobre o conhecimento em geral, e o discurso das</p>	<p>fundamentos do método desenvolvido pela etnocologia como discurso contemporâneo. (p.20)</p> <p>Parece um ESTUDO DE CASO</p>
--	--	--	--	--	--

				ciências em particular, para compreender melhor toda a problemática [...]. (p.22)		
2B	[...] Eficácia de um programa de treinamento neuromuscular [...] (Resumo)	Não identificado	[...] objetivo deste estudo clínico controlado foi verificar a eficácia de um programa de treinamento neuromuscular na incidência e intensidade da dor da síndrome da dor femoropatelar entre dançarinos da cidade de Salvador. (Resumo)	Estratégia metodológica indica EXPERIMENTO CIENTÍFICO [...] objetivo deste estudo clínico controlado foi [...] entre dançarinos do grupo experimental e redução [...] no grupo controle. A análise estatística revelou [...]. (Resumo) Indica técnicas, instrumentos e testes Capítulo 2 – Materiais e métodos (Sumário)	A análise estatística revelou uma diminuição significativa na intensidade da dor do grupo experimental, podendo-se concluir que um treinamento neuromuscular [...] foi eficaz [...]. (Resumo)	Os termos método e metodologia aparecem ligados ao Capítulo 2 – Materiais e Métodos É um EXPERIMENTO CIENTÍFICO autodeclaração
3B	[...] Processos de Criação Teatral na Rede Pública de Ensino de Salvador[...] (Resumo)	Olhar foucaultiano	Não diz, mas parece que o objetivo foi provocar e instaurar nos estudantes “fome de imagens, de afetividade, de socialização, de visibilidade, de aulas planejadas, de descoberta, de prazer, de valorização, de materialidade e de tecnologia. E, sobretudo, fome de Arte, fome de Teatro” (Resumo)	Não indica estratégica metodológica Aponta de técnicas, procedimentos e instrumentos de pesquisa. As atividades eram pensadas de acordo com a compreensão de como ocorria, com esse grupo, a aprendizagem teatral, definindo assim as escolhas metodológicas	As reflexões revelaram que o ensino de teatro age como possibilidade de amenizar essa Fome e rasgar o caos instalado na escola pública. Trabalhar com uma presença ativa,[...], mobilizou os alunos, ajudando-os a reagir às experiências instauradas, confirmando a	A palavra metodologia também aparece bastante ligada às discussões sobre processos educacionais ou sobre o processo de criação teatral estudado. Considerando que o prazer no processo educativo envolve a experiência sensorial, a metodologia que viabiliza a

				<p>que sustentavam o trabalho. (p.92)</p> <p>A multiplicidade se refere às possibilidades de abordagens metodológicas na diversidade de procedimentos utilizados no processo. (p.119)</p>	<p>função da materialidade no processo criativo. (Resumo)</p>	<p>apropriação do conhecimento tem que ser dinâmica e prazerosa. (p. 30)</p> <p>Parece PESQUISA-AÇÃO</p>
4B	<p>[...] Samba de roda em Cachoeira e São Félix [...]. (Resumo)</p>	Etnocologia	<p>Refletir, apresentar, analisar e compreender o samba de roda do recôncavo; sob o ponto de vista das artes do espetáculo [...] a partir da perspectiva da etnocologia. (Introdução, p. viii)</p>	<p>Aponta considerações sobre a metodologia e indica técnicas e procedimentos de pesquisa</p> <p>A metodologia de pesquisa aplicada se baseia nos métodos propostos pela Etnocologia. Entende-se que a imersão na cidade [...]. A contextualização do objeto, a imersão no campo de pesquisa e a prática corporal, [...] constituíram a estratégia metodológica. [...]. (Resumo)</p> <p>A introdução indica que o Capítulo 4 aborda o método da pesquisa</p> <p>O SAMBA DE RODA COMO OBJETO ETNOCENOLÓGICO: MÉTODO, CONCEITOS</p>	<p>Pela leitura das considerações finais o trabalho concluiu que a compreensão do samba de roda se dá pela experiência prática do corpo; o corpo é o local da memória</p>	<p>A Capítulo 4 apresenta citações do termo metodologia mas no contexto de discussão sobre a Etnocologia.</p> <p>4.1.1 Questões de metodologia: A etnocologia prevê o envolvimento do pesquisador com seu campo de pesquisa [...]. (p.121)</p> <p>Parece uma ETNOGRAFIA [imersão]</p>

				<p>E REFLEXÕES (Sumário)</p> <p>Este trecho indica técnica e postura assumida pela autora durante a pesquisa. <i>O tempo de duração de uma pesquisa, o tipo de relação construída entre o pesquisador participante e seu objeto e as experiências estáticas experimentadas pelo pesquisador são elementos que qualificam o estudo.</i> (p.121)</p>		
5B	Não declara textualmente mas parece ser A comédia trágica de Eduardo de Filippo.	Não identificado	<p><i>[...] O trabalho se propõe a criar uma conexão, uma ponte imaginária e analógica entre Bahia e Nápoles em que o drama de Eduardo de Filippo emerge e forma um elo entre as duas culturas. [...] (Resumo)</i> <i>Compreender o mundo de Eduardo Filippo [...] (p.10)</i></p>	<p>Não indica estratégia metodológica e técnicas ou procedimentos de pesquisa</p> <p>Na medida em que organiza a tese vai incluindo os dados vindos de diferentes procedimentos: organiza informações\descrição sobre o tema e a biografia do autor; apresenta uma tradução da obra e um grande acervo de imagens</p>	<p>Não indica textualmente mas parece ser a reunião do acervo sobre o artista.</p>	<p>Não foram identificadas a ocorrência dos termos <i>método</i> e <i>metodologia</i></p> <p>Parece um ESTUDO DE CASO</p>

6B	<p>[...] Circo Social [...] [...] (Resumo).</p>	<p>[...] referencial teórico é multirreferencial, transitando predominantemente entre as áreas das artes e da educação, na quarta e na quinta seções, ele é principalmente ligado às artes cênicas e, especificamente, à semiologia, à Análise Laban de Movimento e aos Estudos da Performance, sendo a literatura circense o eixo teórico de toda a pesquisa [...]. (Resumo)</p>	<p>Não diz, mas pode ser: 1. analisar “quais são seus agentes e que teorias se tornam um suporte para suas ações”; 2. encontrar “relações e diferenças entre os espetáculos de Circo Social e os espetáculos de Circo Moderno” (Resumo)</p>	<p>Auto-declara estratégia metodológica</p> <p>[...] Os resultados levaram à necessidade de desenvolver um estudo de caso [...] (Resumo)</p> <p>1.4 METODOLOGIA (Sumário)</p> <p>[...] classifica-se este trabalho como uma pesquisa descritiva, que se insere no campo das pesquisas qualitativas e se desenvolve por meio de um estudo de caso. (P.18)</p> <p>Indica técnicas, instrumentos e procedimentos de pesquisa</p> <p>[...] A metodologia utilizada para o desenvolvimento da pesquisa, e da tese, reúne um conjunto de instrumentos e procedimentos diferenciados, que seguem uma lógica predefinida a qual procura coletar dados empíricos e relacioná-los ao quadro teórico. Portanto, a</p>	<p>[...] evidenciam que o espetáculo de Circo Social, produzido em função dos artistas que nele estão envolvidos, tendo finalidades educacionais, políticas e sociais, além de artísticas, que o premiam de possibilidades discursivas, constitui-se com uma linguagem própria. (Resumo)</p>	<p>De modo bem distinto ao uso dos termos relacionados à prática da pesquisa, os termos método e metodologia também aparecem relacionados à prática pedagógica circense</p> <p>[...] desde o primeiro espetáculo da Escola Picolino a que assisti, percebi que os métodos pedagógicos utilizados [...] (p. 13)</p> <p>A finalidade era analisar o fazer do Circo Social [...] é refletir sobre a possibilidade de utilizar essas experiências, teorias e metodologias, em outras realidades. (p. 27)</p> <p>É um ESTUDO DE CASO - autodeclaração</p>
----	---	--	---	---	--	--

				partir de revisão e pesquisa bibliográfica sobre o circo e as outras disciplinas envolvidas, foram desenvolvidas uma pesquisa videográfica e uma pesquisa de campo, que incluem observação participante, coleta de material fotográfico, entrevistas semi-estruturadas e entrevistas livres. (p.18)		
7B	Não menciona exatamente mas seria a memória do movimento	Kerr, Condon and McDonald (1985), Smyth (1988;1990), and Balasubramanian and Wing (2002)	[..] investigar a relevância dos conceitos da psicologia cognitiva, visando a compreensão da aquisição, armazenamento, transformação e utilização do conhecimento e das habilidades existentes por trás dos processos de criação, percepção e execução da dança. (Resumo)	Autodeclara estratégia metodológica condizente com um EXPERIMENTO CIENTÍFICO [...] Dois experimentos foram realizados com 120 participantes, nos quais haviam grupos com pouco treinamento de dança, grupos com treinamento moderado e um grupo de dançarinos experts. [...] (Resumo) 1.2 Fases do processo metodológico (Sumário) [...] A pesquisa laboratorial para o presente trabalho foi realizada no Performance Studio (UWS), no QL2 Centre for Youth Dance Studio	Os resultados sugeriram que a interrupção do equilíbrio tanto na codificação quanto na recuperação prejudicaram a memória dos movimentos. A estabilidade postural utiliza recursos cognitivos e quando a estabilidade é interrompida, restam poucos recursos disponíveis para tarefas simultâneas da memória. (Resumo)	A palavra método aparece relacionada à fundamentação sobre conhecimento científico. Pressupõe-se que o conhecimento alcançado através de métodos científicos é baseado objetivamente nas evidências observadas (JOHNSON; CHRISTENSEN, 2007). (p.20) [...] Terminada essa etapa de testes com os participantes, foi concluída a descrição do método, a análise

				(Canberra) e no <i>Motion Lab</i> (Deakin University), tendo como instrumental específico uma câmera, um projetor, um computador e uma tela para projeção das imagens. (p.22) Descreve os experimentos no Capítulo 4 (Sumário)		das informações e dos resultados parciais, e preparado o resumo do artigo. (p.23) É um EXPERIMENTO CIENTÍFICO Autodeclaração
8B	[...] aprendizagem da direção teatral [...] (Resumo)	Não identificado	[...] pretende levantar subsídios didático-pedagógicos sobre o aprendizado de direção teatral [...]. (Resumo) [...] Geral: investigar, por meio do teatro, os padrões heteronormativos e as suas consequências no processo de construção do sujeito em ambientes educativos. Específicos: — Ampliar a compreensão dos alunos da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) sobre a importância do teatro para trabalhar questões de sexo, gênero e sexualidade; — Formar um grupo de pesquisa com professores da Rede Estadual e Municipal de Educação de Curitiba e de sua Região Metropolitana, para ampliar a sua compreensão sobre as relações de poder pautadas no patriarcalismo e na heteronormatividade; — Contribuir para a abordagem do tema desta pesquisa pelos	Não indica estratégia metodológica. Aponta procedimentos de pesquisa [...] práticas de aprendizagem são examinadas enfocando a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e características da função de diretor são identificados ao longo da história do teatro. [...] a experiência docente do autor [...] é analisada [...]. (Resumo)	Predominantemente e relatos e reflexões individuais <i>Dentre as minhas certezas nesse processo, destaco que as poéticas criadas por encenadores proeminentes não delimitam caminhos exatos [...] (p. 107) Reconheço que a mi há intenção de estabelecer alguma ordem no ensino da direção teatral pode ser tão imprevisível, ou difícil, [...] (p. 109)</i>	O termo <i>método</i> aparece ligado à noção de encenação [...] transmissão sistemática do método de encenação durante o aprendizado [...] (p.10) lida com o método <i>stanislaviskiano</i> [...] (p.41) Parece um ESTUDO DE CASO c/ análise autoetnográfica

			<p>professores, ampliando essa discussão na sua prática em sala de aula;</p> <p>— Analisar a relação do aluno do Ensino Básico com metodologias de teatro associadas aos processos de construção do sujeito;</p> <p>— Sistematizar elementos de uma metodologia de ensino do teatro que leve a adotar a inclusão curricular das dinâmicas identificadoras nas esferas da sexualidade. (p.16)</p>			
9B	<p>[...] O objeto de estudo se refere a uma metodologia de trabalho com o teatro para abordar questões de sexo, gênero e sexualidade em espaços formais e não formais de educação [...]</p> <p>(Resumo)</p>	Não identificado	<p>Parece ser “contribuir de uma forma efetiva em processos de “desnaturalização” dos corpos em direção a uma educação libertária que inclua nela o direito de todos à diferença”. (Resumo)</p>	<p>Indica estratégia metodológica e técnicas e instrumentos</p> <p>[...] pesquisa participante com abordagem qualitativa [...]</p> <p>(Resumo).</p> <p>1.3.1 Encaminhamentos Metodológicos</p> <p>(Sumário)</p> <p>[...] esta investigação científica envolveu uma turma de alunos estagiários [...]</p> <p>Para a coleta de dados, utilizei desses projetos, compostos de relatórios diários das regências dos alunos estagiários, muitos deles com registros fotográficos e avaliação das alunas participantes do processo de estágio nas variadas</p>	<p>A pesquisa viabilizou a percepção de que os discursos excludentes estão instalados no ambiente escolar, assim como em outros espaços sociais, especialmente nas diferentes comunidades nas quais os alunos desenvolveram os seus estágios. (p. 180)</p>	<p>O termo metodologia aparece associado ao ensino e prática do teatro</p> <p>[...] tem como objeto de estudo uma metodologia de trabalho com o teatro [...]</p> <p>(p.14)</p> <p>[...] Analisar a relação do aluno do Ensino Básico com metodologias de teatro [...] elementos de uma metodologia de ensino do teatro [...]. (p.16)</p> <p>Parece uma PESQUISA-AÇÃO</p>

				comunidades. As discussões e depoimentos desenvolvidos pelos licenciandos em sala de aula durante o processo de orientação foram devidamente gravadas e, posteriormente, transcritas para análise. (p.18)		
10B	[...] aspectos musicais que impregnam a feitura do ato teatral [...] ritmo e dinâmica”. (Resumo)	[...] conceitos nos campos do Ensino Musical e da Psicologia da Música [...] Semiologia e Pedagogia Teatral. [...] também na Teoria literária [...] Artes do Corpo e Cinema.” Nas palavras-chave, aparece Meyerhold. (Resumo)	Parece ser mostrar que “o ritmo [...] é ferramenta de produção de sentido [...] na constituição da obra”. (Resumo)	Não indica estratégia metodológica Aponta procedimento de pesquisa [...] lograr comprovar tal hipótese de forma conceitual [...] (Resumo)	A orquestração do espetáculo, no tocante a seus ritmos e dinâmicas, fica geralmente a cargo do diretor teatral [...]jo ritmo, [...] vetor capaz de projetar tensões [...] (Conclusão) Elaborou obra cênica baseada na investigação teórica sobre da tese; apresenta análise da obra como anexo.	O termo metodológicos aparece ligado ao contexto artístico Uma tradição de abordagem [...] das estéticas teatrais [...] Seus procedimentos de construção metodológicos [...] (p.16) Parece um ESTUDO DE CASO
11B	[...] ressonância da voz em dinâmicas lúdicas de jogos [...] para a formação do ator. (Resumo)	Não identificado	O objetivo é [...] desvendar a ressonância como caminho no processo criativo do ator. (Resumo) Também parece ser mostrar que “o fluir do som no corpo desperta a consciência criativa” [Nesta tese, pensei que poderia ser	Indica uma metodologia de trabalho artístico [...] Como metodologia prática desta pesquisa, [...] jogos corpóreos[...] Os capítulos III e IV	Predominantemente e relatos e reflexões individuais A ressonância da voz traz presença	Afora o trecho citado na coluna do MÉTODO, os termos método e metodologias aparecem ligados à noção do fazer

			<p>bom falar das metáforas usadas nos trabalhos. Aqui, por exemplo, o exercício vocal é comparado a uma <u>semente</u> de flor que pode ser <u>cultivada</u>, <u>se abrir</u> e <u>florescer</u></p>	<p>descrevem a proposta estudada ligada ao fazer artístico</p> <p>Indica procedimentos de pesquisa dizendo que [...] A metodologia da pesquisa é qualitativa [...] Assim cheguei aos resultados a partir da prática de sala de aula acompanhando os processos internos dos alunos, do que escreviam nos comentários[...] e das observações feitas no decorrer da própria prática. (p. 24)</p>	<p><i>energética à corporeidade das palavras na ação vocal. O aprendizado está ligado à capacidade de criar o jogo lúdico vocal nas ações físico-vocais.</i> (Resumo)</p>	<p>artístico</p> <p>[...] danças sagradas, métodos de meditação e yoga [...] (p. 17)</p> <p>[...] desenvolvem-se metodologias e técnicas vocais (p. 27)</p> <p>Parece PESQUISA-AÇÃO</p>
12B	[...] tem como objeto a criação em dança fundada em princípios elementares do jogo. (Resumo)	Conceito de jogo	<p>Parece querer mostrar que o conceito de jogo ser pode aplicado na prática da criação cênica para gerar material criativo e servir de “elemento estruturador da composição coreográfica”. (Resumo)</p> <p>[...] a pesquisa desenvolvida objetivou criar obras abertas ao inusitado, desenvolver estruturas dramáticas flexíveis [...]. (p. 15)</p>	<p>Não indica estratégia metodológica</p> <p>Aponta uma aproximação com o campo da pesquisa social.</p> <p>Considerando-se os aspectos que caracterizam essa abordagem, é possível a proposta metodológica à luz de conceitos aplicados à pesquisa social. [...] (p.18)</p> <p>Indica procedimento Duas experiências que evidenciam em seus</p>	<p>Reflexões e conclusões pessoais sobre o processo artístico realizado pela autora.</p> <p>Indica o que a proposta cênica exigiu desenvolvimento de habilidades nos intérpretes. (Resumo)</p> <p>[...] os processos aqui descritos e interpretados sob meu olhar de</p>	<p>O termo <i>metodológica</i> (o) aparece predominantemente relacionado ao fazer artístico.</p> <p>[...] não havia um caminho conhecido, uma abordagem metodológica que servisse de estratégia norteadora à livre expressão [...] (p.11)</p> <p>[...] propunha, como estratégia metodológica,</p>

				<p>processos criativos [...] os jogos-cena [...]. (Resumo)</p>	<p>criadora [...] (p. 222)</p>	<p>atividades em laboratórios de livre improvisação [...] (p.15)</p> <p>como recurso metodológico, a prática experimental de jogos de improvisação [...]. (p.16)</p> <p>Engajei-me na aplicação de uma metodologia empírica de pesquisa artística e na produção de uma reflexão essencialmente interpretativa. (p. 18)</p> <p>Parece uma AUTOETNOGRAFIA</p>
13B	<p>[...] tradução de Ricardo III [...] de Shekespear. (Resumo)</p>	<p>Teoria da mimesis e do jogo</p>	<p>Não diz, mas parece ser investigar a tarefa do tradutor e fazer a tradução da peça.</p>	<p>Não refere a estratégia metodológica.</p> <p>Indica técnicas e procedimentos de pesquisa</p> <p>A tarefa do tradutor é investigada, [...] Integra esse trabalho uma tradução completa e original de Ricardo III [...] breve histórico sobre procedimentos de autores brasileiros [...]</p>	<p>A conclusão chega a discutir se uma tradução é uma tese ou serve a uma tese e a mencionar que foi o ato de traduzir que levou o autor às inquietações que procurou responder com a pesquisa.</p>	<p>O termo metodologias aparece ligado ao fazer artístico</p> <p>[...] aplicabilidade das metodologias que subjazem a sua formação em interpretação teatral. (p. 28)</p> <p>É uma TRADUÇÃO mas também parece ir além da tradução e</p>

				para a tradução das obras [...]. (Resumo). O capítulo IV descreve procedimentos da tradução e apresenta a tradução em si.		ser um ESTUDO DE CASO
14B	[...] A comunicação [...] dos espetáculos teatrais baianos - assessoria de comunicação e instrumentos utilizados [...] (Resumo)	Não identificado	Não diz, mas parece ser analisar os processos de comunicação de 10 espetáculos teatrais entre 2003-2004 e descrever processos distintos de divulgação. (Resumo)	Não indica estratégia metodológica. Na Introdução que traz subitem Metodologia (p.12), indicando técnicas e instrumentos de pesquisa [...] análise dos diversos processos de comunicação de dez espetáculos baianos, entre 2003 e 2004, em salvador. [...] Subsidiar a análise as entrevistas com assessores, produtores e diretores teatrais [...] o conjunto de instrumentos de comunicação [...]. (Resumo) Indica os casos estudados; critérios inclusão/exclusão (p.16) Aponta os casos escolhidos e descreve entrevista e consulta documental como instrumento para a coleta de dados (p.17)	<i>De um modo geral conclui-se que a assessoria de comunicação no teatro baiano vive um processo de transição entre dois modos operacionais, a antiga assessoria de imprensa e a nova assessoria de comunicação [...]</i> (Resumo) O Capítulo VI descreve os dados sobre os casos estudados e a análise, que são retomados nas Considerações Finais.	Afora o título do subitem, há apenas estas duas ocorrências do termos <i>metodologias e métodos</i> [...] o <i>Palco Giratório que faz circular espetáculos pelo Brasil [...]</i> promovendo <i>intercâmbio de metodologias de trabalho entre grupos. [...]</i> (p.46) <i>Mas outros métodos foram, também, utilizados como por exemplo a imposição de dificuldades financeiras [...]</i> (p. 71) Parece um ESTUDO DE CASO

- UNICAMP -

Marcações:

Explicitação do objeto da tese pelo autor

Explicitação da indicação verbal do objetivo da tese pelo autor

Explicitação da indicação da estratégia ou organização metodológica da tese pelo autor

Destaques nas observações

TESE	OBJETO	REF. TEÓRICO	OBJETIVO	ESTRATÉGIA	RESULTADOS	OBS
1C	[...] o Teatro Experimental de Comédia de Araraquara (TECA) [...] e de seu diretor 1955 a 1962 [...] (Resumo)	Não identificado	Parece ser “compreender sua história é compreender melhor não apenas a história do nosso teatro, da nossa cultura, mas também a do próprio país.” (Resumo) [...] busca mostrar a história desta companhia [...]. (p.2) busca também refletir sobre a companhia em toda a sua complexidade cênica e teórica [...].(p.3)	Não indica estratégia metodológica Indica o tipo de texto [...] a redação deste estudo procurará não ser eminentemente técnica e acadêmica [...] As declarações dos atores da companhia e das pessoas que viveram aquele momento levaram a buscar algo mais próximo a um texto jornalístico. (p.9) Indica fontes, técnicas e procedimentos de pesquisa Os arquivos do jornal [...] formaram a fonte principal de informações, além	Esta tese é o resultado de uma pesquisa sobre um desses grupos [...] (Resumo) Recuperar a história regional, também a da cultura, é trazer a consciência do nosso passado, da nossa memória, [...]. Resgatá-las é um dever que aqui se cumpre. (p. 254)	O termo método aparece ligado ao fazer artístico. Constantin Stanislavski e seu método, ou sistema, [...] (p.236) Parece um ESTUDO DE CASO

				<p>de outros artigos em jornais e revistas diversas [...]. A vasta bibliografia sobre a história da cidade e da região também foi consultada, [...]. Entrevistas com ex-atores e ex-atrizes da companhia gravadas, [...] riqueza do material iconográfico reunido e aos programas das peças, [...]. (p.2)</p>		
2C	<p>[...] evolução do Circo-Teatro no Brasil [...] entre as décadas de 1870 e 1970 [...]. (Resumo)</p>	<p>Conceito de dramaturgia (p.1 e 2)</p>	<p>Fala em hipótese, mas parece um objetivo, demonstrar “a função da dramaturgia, considerada em seu sentido textual, bem como no sentido de seu desdobramento na dramaturgia do ensaiador, como elemento definidor da conformação do Circo-Teatro, em suas várias fases” (Resumo)</p>	<p>Não indica estratégia metodológica</p> <p>Aponta organização metodológica (categorias de análise) Como aspectos estruturais, enfoco a relação entre os tipos de espetáculos apresentados e as alterações na estrutura física dos circos; como elementos técnicos, [...] a estruturação cenográfica, iluminação e sonorização; como aspectos artísticos, considero concepção de cenários e figurinos, interpretação e dramaturgia; como</p>	<p>Nas considerações finais retoma as categorias de análise e objetivo de reflexão sobre conceitos-chave apresentados na introdução.</p>	<p>O termo método aparece ligado ao fazer artístico [...] aprendeu a cortar e costurar lonas de circo segundo um método criado por Antenor. (p. 7)</p> <p>[...] os circenses criaram um método [...] (p.17)</p> <p>[...] o ensaiador faz de seu método uma assinatura. (p.114)</p> <p>Parece um ESTUDO DE</p>

				<p>aspectos de relacionamento, internos e externos, sua administração, a relação com o público, com outras expressões artísticas e com os meios de comunicação. (p.1 e 2)</p> <p>Indica técnicas e procedimentos de pesquisa Para o desenvolvimento deste trabalho, além do estudo histórico bibliográfico sobre o tema, tomo como base entrevistas a artistas circenses de gerações que viveram diversas fases do Circo-Teatro no Brasil. (p.6)</p>		CASO
3C	<p>[...] investiguei no ritual xamanístico denominado maraká, realizado pelo povo indígena Asuriní do Xingu, os elementos operacionais de sua performance [...]</p> <p>(Resumo)</p>	<p>[...] a noção maquínico desenvolvida por Félix Guattari [...]</p> <p>(p.6)</p>	<p>Não diz, mas parecem dois objetivos: 1. [...] forneceu recursos para observar uma relação específica que a Arte da Performance desenvolve com o espaço, os objetos e as tecnologias contemporâneas [...]</p> <p>2. [...] criei uma instalação interativa utilizando recursos tecnológicos digitais, cujos conteúdos referem-se à experiência de campo [...]</p> <p>Esta pesquisa tem como objetivo</p>	<p>Não indica estratégia metodológica</p> <p>Aponta técnica e procedimento de pesquisa [...] realizei pesquisa de campo com o povo indígena Asuriní do Xingu [...]. Busque [...] traçar relações entre a operação ritual</p>	<p>Obra artística – instalação [...] criei uma instalação interativa utilizando recursos tecnológicos digitais, cujos conteúdos referem-se à experiência de</p>	<p>O termo método aparece ligado o fazer artístico e ritualístico [...] colocam-se gradativamente como metodologias de criação. (p.26) [...] segundo um método que inclui a</p>

			<p>estabelecer relações entre performance ritual e performance estética, buscando um ponto de convergência entre estas qualidades, tomando como foco a idéia de que na arte da performance o campo estético mistura-se à operação de ordem ritual. (p.1)</p> <p>Este trabalho objetiva investigar tais relações. A relação entre o espaço, o corpo e o manuseio de instrumentos tecnológicos [...]. (p.7)</p>	<p>desta cultura e as operações artísticas realizadas na arte da performance. (p.1)</p> <p>Item Trajetória da pesquisa (Sumário) que descreve as etapas da pesquisa (p.8)</p> <p>Indica que o Capítulo 4 descreve a pesquisa de campo (introdução)</p>	<p>campo. (Resumo)</p> <p>O cap 6 é reservado para conclusões que aproximam considerações sobre o estudo teórico sobre performance e xamanismo, a pesquisa de campo e obra artística produzida.</p>	<p>“livre associação”. (p.27)</p> <p>Parece uma ETNOGRAFIA c/ RELATO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA</p>
4C	Não diz, mas parece ser a dramaturgia de ator	Não identificado	<p>O objetivo deste trabalho foi localizar, em experiência prática, como criação cênica, a chamada dramaturgia de ator no contexto brasileiro. (Resumo)</p>	<p>Não indica estratégia metodológica</p> <p>Aponta técnicas e procedimentos [...] interação, observação e imitação (Mimese Corpórea tal qual sistematizada pelo Lume Teatro) de construtores e tocadores de rabeca [...] (Resumo)</p> <p>[...] esta tese corresponde a uma reflexão teórica sobre a arte de ator, cujo paralelo cênico é o espetáculo solo “Eldorado” [...] (p.2)</p> <p>O trabalho acadêmico</p>	<p>Reflexões e relatos individuais</p> <p>[...] repertório atoral que serviu de base para a criação dramática [...] Sendo a tese uma leitura teórica de um processo criativo, [...] tese, aqui, foi entendida como uma nova criação destinada a um levantamento dos fatos que permearam um processo e, sobretudo, a lhes conferir significação</p>	<p>Os termos método e metodologia aparecem ligados ao fazer artístico [...] confronto entre metodologias desenvolvidas pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP e a arte da rabeca [...] (p.2)</p> <p>Isto não significa que a arte dos rabequeiros seja criação</p>

				<p>que aqui se apresenta, no entanto, não se funda na formulação teórica de idéias, mas na descrição de uma experiência. [...] Por isto, esta tese, que pretende sintetizar uma vivência prática do ofício de ator, há de se equilibrar nestas realidades: o que aconteceu e aquilo que eu pude significar como acontecido. (p.9)</p>	<p>simbólica. Tese foi vista, aqui, como fábula. (p.109)</p>	<p>aleatória. Há método nisto: um não método. Não se prevendo nada a priori, o rabequeiro tira o máximo de cada experiência. (p.18)</p> <p>Metodologicamente, a Mimese Corpórea divide-se em quatro etapas: 1) observação; 2) imitação; 3) codificação; 4) teatralização. (p.43)</p> <p>Parece um RELATO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA</p>
5C	<p>[...] Vocabulário Poético do Ator [...] (Resumo)</p>	<p>Parece ser Derrida pelos termos que utiliza: acontecimento, rasura</p>	<p>Não diz, mas parece identificação, elaboração, aplicação e verificação de um conjunto de atividades práticas reflexivas voltadas para o desenvolvimento técnico-criativo do ator, a partir da perspectiva da corporeidade da voz e da dramaturgia do corpo. (Resumo)</p> <p>[...] pesquisa que teve como objetivo principal o desenvolvimento e a análise da possível</p>	<p>Não indica estratégia metodológica</p> <p>[...] procedimentos adotados cobriram estudos teóricos e todo o processo da montagem do espetáculo teatral Transparência da Carne [...] optamos por descrever mais</p>	<p>Relatos e reflexões individuais nas considerações finais. Obra cênica [...] Como resultado - conceitual e de proposições práticas -, foi elaborada uma</p>	<p>Afora o trecho destacado na coluna MÉTODO, o termo <i>método</i> aparece ligado ao fazer artístico.</p> <p>[...] Quando o ator já esgotou toda as vias e</p>

			<p>constituição de um caminho para a potencialização do poetizar do ator [...]. (p.1)</p>	<p>detalhadamente o processo de composição do espetáculo, anexando referências visuais e dramáticas, com a preocupação de não tornar a narrativa exaustivamente detalhada e, ao mesmo tempo, elencar base suficiente para uma reflexão sobre os objetivos do trabalho. (Resumo)</p> <p>Os procedimentos metodológicos da pesquisa foram estabelecidos com base na criação de uma plataforma de instrumentalização técnica e de criação poética, alicerçada na prática de trabalho do Grupo República [...]. As verificações se deram a partir da análise e da prática de experimentação [...]. Também, as verificações se deram a partir [...] do acompanhamento e da pesquisa de um processo de</p>	<p>proposta de abordagem técnico-poética amparada no princípio da corporeidade como acontecimento. (Resumo)</p> <p>[...] Consideramos que os resultados obtidos nos trabalhos de potencialização do corpo consistem em dar conta do fundamento primordial da relação sensível entre o atuante e o público. (p. 90)</p>	<p>métodos de criação [...] (p.14)</p> <p>[...] o uso da intuição como método de conhecimento [...] (p.35)</p> <p>Parece um RELATO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA</p>
--	--	--	---	--	--	--

				<p>criação compreendendo a escolha da temática do projeto, a estréia e a circulação do espetáculo</p> <p>Transparência da Carne. (p.3)</p>		
6C	<p>[...] o teatro elisabetano [...]</p> <p>(Resumo)</p>	Michel Foucault	<p>[...] objetivou realizar um estudo voltado para o período elisabetano (Renascimento inglês), neste focalizando a arte teatral como das mais fortes expressões de arte, sociedade e cultura. [...] afirmar a tese de que o teatro elisabetano [...] significou uma das forças de formação de uma nova visão antropológica e também cosmológica. Nossos objetivos desejaram realmente contemplar as convergências entre a arte, a cultura e a sociedade em um determinado segmento da história inglesa. [...] buscamos argumentar acerca do ativismo sociocultural em que consistiu o teatro inglês renascentista [...]</p> <p>(Resumo)</p>	<p>Não indica estratégia metodológica</p> <p>Aponta fontes de pesquisa</p> <p>[...] Demonstramos, através de seus temas, imagens, e principalmente da linguagem, os novos valores tanto individuais como socioculturais, por aglutinação, que esta arte ajudou a formar[...]. (Resumo)</p> <p>Apresentamos um trabalho que [...] foi se materializando por meio de caminhos, ou métodos, que visaram, sobretudo uma imersão sem reservas em um movimento artístico-cultural fascinante. [...]</p> <p>Buscamos uma leitura interpretativa das fontes utilizadas nesta</p>	<p>[...] Chegamos ao final deste escrito com a convicção de que nossa hipótese inicial se verificou, [...] até este momento conclusivo, estivemos em contato com grandes mentes do passado e do presente num diálogo maravilhado com a grandeza da arte teatral de modo mais amplo, e com o significado especialmente revolucionário do teatro elisabetano.</p> <p>(p.299)</p>	<p>Afora o trecho citado na coluna MÉTODO, o termo método aparece ligado ao fazer artístico</p> <p>[...] que adotavam o método da apresentação de personagens abstratos [...].</p> <p>(p. 85)</p> <p>Parece um ESTUDO DE CASO.</p>

				pesquisa de tal forma a promover uma reflexão que pudesse acoplar esta imersão à tese do ativismo cultural. (p.9)		
7C	[...] síntese de práticas de criação cênica que emergem de um modo particular de abordagem da construção do corpo nas danças populares brasileiras e no teatro contemporâneo [...] (Resumo)	Não identificado	<p>Não diz, mas parece “explora e redimensiona a qualidade singular do corpo em traduzir um sistema de signos em outros, a partir de um olhar analítico nos campos do teatro contemporâneo, da dança, do candomblé e na cura xamanística, apropriando-se desta qualidade para dela extrair fundamentos de procedimentos técnicos de criação cênica”. (Resumo)</p> <p>[...] exposição da idéia central deste trabalho foi composta com a preocupação de abranger três camadas de entendimento da experiência. As camadas são: 1ª. Da realização prática - descrição de procedimentos metodológicos; 2ª. Da reflexão sobre a experiência prática – diálogo com as teorias do teatro; 3ª. Da experiência prática, da arte e da formação – diálogo com a filosofia e a estética. (p.18)</p>	<p>O Sumário indica a descrição de um processo de construção de obra artística</p> <p>Aponta estratégia metodológica [...] este doutorado é a conclusão de um grande ciclo de estudo em danças brasileiras [...] teve suas atividades desdobradas na minha atuação como dançarina e atriz, preparadora corporal, professora de dança, diretora cênica e pesquisadora.</p> <p>[...] neste texto, exponho o eixo transversal em torno do qual foram desdobradas as atividades que realizei no referido ciclo (p. 18)</p> <p>Indica procedimentos [...] em 2005 e 2008, período de duração da pesquisa, realizei sete</p>	Reflexões sobre a trajetória artística da autora e produção de obra artística	<p>Os termos <i>metodologia</i>, <i>método</i> e <i>metodológico</i> aparecem ligados ao fazer artístico [...] estudo das danças brasileiras em uma atividade didática, sem que ele se perdesse em uma <i>metodologia asséptica</i>, foi fazê-lo na <i>dinâmica de um processo criativo</i> [...] (p.14)</p> <p>[...] BPI (Bailarino - pesquisador - intérprete: processo de formação), <i>método para a criação em</i></p>

				<p>exercícios cênicos, dos quais quatro deram suporte às descrições que compõem esta tese [...] (p.128)</p> <p>A essa teoria agreguei referências da performance-arte, elegendo o “estado de experiência” como dinâmica do processo formador. (p.129)</p>		<p>dança [...] (p.19)</p> <p>[...] procedimentos metodológicos da preparação e treinamento do ator [...] (p.20)</p> <p>Parece uma AUTOETNOGRAFIA c/ RELATO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA</p>
8C	<p>[...] Ivaldo Bertazzo [...] (Resumo)</p>	<p>Dança indiana; arte-educação</p>	<p>[...] metas principais: traçar um panorama da trajetória de IB; entender as bases de sua pesquisa; fazer a descrição analítica do seu trabalho com o corpo; investigar como o conceito de construção da identidade pelo movimento ocorre no seu trabalho. (Resumo)</p>	<p>Não indica estratégia metodológica</p> <p>Aponta procedimento de pesquisa [...] a trajetória de Ivaldo Bertazzo será descrita e analisada, procurando registrar o trabalho de criação do coreógrafo na cena brasileira [...] (p. 19)</p>	<p>A tese recupera imagens em fotos e vídeos de espetáculos desses trinta anos de carreira fundamentais para a compreensão dessa dança. (Resumo)</p> <p>[...] A tese constitui, a seu modo, um instrumento de preservação da memória da dança: um acompanhamento não só do trabalho de Bertazzo, mas do</p>	<p>Arquivo escaneado não permitiu pesquisa pelo termo método e afins</p> <p>Parece um ESTUDO DE CASO</p>

					crescimento notável da dança e das ações sociais em nosso país.(p.228)	
9C	[...] As Vespas, de Aristófanes [...] (Resumo)	Não identificado	[...] tem como objetivo a investigação experimental e teórica das operações texto/cena tendo como pré-texto uma obra da Comédia Antiga, As Vespas, de Aristófanes [...] (Resumo)	<p>Não indica estratégia metodológica</p> <p>Aponta procedimentos [...] primeiro núcleo, a investigação dos procedimentos ideológicos e estéticos que alimentam e situam o fazer teatral [...]</p> <p>O segundo núcleo refere-se aos contextos de origem da dramaturgia cômica da Antiguidade grega. [...]</p> <p>no terceiro núcleo, retomando algumas questões do primeiro núcleo, abordamos o trabalho prático com a apresentação cênica, o registro dos depoimentos do elenco, as anotações de alguns envolvidos [...]</p> <p>(Resumo)</p>	<p>Reflexões sobre o processo de criação artístico que a autora propôs e obra cênica</p> <p>[...] A partir do processo de montagem de Vespas posso concluir a necessidade de me aprofundar cada vez mais na busca por situações cênicas mais autorais sem prescindir da presença da textualidade estudada. (p.242)</p>	<p>A única ocorrência do termo método é ligada ao fazer artístico [...]</p> <p>Beckett e Ionesco recorrem ao método de limitação e confinamento [...]</p> <p>(p.104)</p> <p>Parece um RELATO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA</p>
10C	[...] dramaturgia do autor José Joaquim de Campos Leão Qorpo Santo (1829-1883)[...]	Não identificado	[...] objetivo transcriar sua escritura, inventando uma biografia poética do escritor gaúcho, por meio da elaboração de uma dramaturgia audiovisual[...]	<p>(Resumo)</p> <p>Não indica estratégia metodológica</p> <p>Indica procedimentos de pesquisa [...]</p> <p>procedi a</p>	<p>Reflexões sobre o processo de criação artística</p> <p>Obra cênica: dramaturgia audiovisual e</p>	<p>Única ocorrência do termo metodológica [...]</p> <p>sua obra</p>

	(Resumo)			<p>montagem de um almanaque que utiliza variados elementos¹, partindo da obra de Qorpo Santo, (p.15)</p> <p>Realizei, também, um mapeamento de montagens pioneiras e recentes das peças de Qorpo-Santo</p> <p>[...]Organizei a chuva de folhetos (p.16)</p> <p>procurei identifi car cenas idealizadas pelo autor gaúcho em sua escritura que permitiram uma transcrição para uma dramaturgia audiovisual. (p.17)</p> <p>Indica fontes</p> <p>[...] mosaico de referências e citações composto por fragmentos dos textos do próprio Qorpo Santo, das lembranças de algumas encenações de suas peças teatrais, de artigos jornalísticos e de alguns escritos de outros autores que se aproximaram de sua obra. (Resumo)</p>	<p>almanaque</p> <p>[...] Desta forma foi possível estruturar um almanaque sobre o autor gaúcho, incluindo uma peça audiovisual, como parte integrante da tese. (p.17)</p>	<p>constitui um mosaico onde se exibem, sem qualquer preocupação sistêmica ou metodológica, elementos de ruptura (p.37)</p> <p>Parece um RELATO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA, com a particularidade de ser visando a uma transcrição.</p>
--	----------	--	--	---	--	--

				<p>[...] escritos teatrais de Qorpo Santo, passando por textos jornalísticos e chegando às imagens de Oswaldo Goeldi, James Ensor, Edvard Munch, caricaturas e fotografias de Qorpo Santo, instantâneos de Porto Alegre, bem como outras fontes imaginárias que pudessem funcionar como inspiração para a escritura aqui apresentada. (p.17)</p>		
11C	<p>[...] processo criativo em dança contemporânea [...] (Resumo)</p>	Não identificado	<p>[...] objetivo específico discutir o processo criativo em dança contemporânea desenvolvido com o grupo Arteiros na Dança. [...] (Resumo)</p> <p>[...] apontar possibilidades que ajudem a diminuir o distanciamento entre indivíduos artistas e suas histórias de vida. (Resumo)</p>	<p>Não indica estratégia metodológica</p> <p>Indica estratégia, procedimento para a coleta de dados que deram origem à obra artística</p> <p>Capítulo I – O Pesquisa de Campo (Sumário)</p>	<p>Reflexões individuais sobre o processo de criação da obra artística, sobre a pesquisa de campo e sobre o retorno à comunidade pesquisada para apresentação da obra.</p> <p>Obra coreográfica Dramaturgia audiovisual Metodologia artístico-pedagógica</p>	<p>Não foi registrada ocorrência do termo método ou afins</p> <p>Parece uma ETNOGRAFIA (envolvimento cotidiano) c/ RELATO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA</p>
12C	<p>[...] O espetáculo</p>	Não identificado	<p>[...] objetivo desta pesquisa foi elucidar</p>	Reserva espaço	<p>[...] Ao final do</p>	Afora no título

	<p>cênico no método Balarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), a partir do estudo do espetáculo de dança Valsa do Desassossego [...] (Resumo)</p>		<p>os principais aspectos do espetáculo criado no método BPI, através da explicitação dos procedimentos realizados na etapa das apresentações públicas do espetáculo, bem como do evidenciamento das especificidades do processo de criação do espetáculo neste método. (Resumo)</p>	<p>específico para a apresentação da estratégia metodológica</p> <p>Capítulo 2 – Material e métodos (Sumário)</p> <p>Aponta as etapas da pesquisa e estratégias e procedimentos</p> <p>[...] Nessa pesquisa foram analisadas: anotações feitas pela intérprete e pela diretora durante o processo de criação e apresentações; filmagens em vídeo dos laboratórios do processo de criação e das apresentações do espetáculo; e entrevistas feitas com o público. Essas documentações foram analisadas procurando-se evidenciar o desenvolvimento do processo BPI nesse espetáculo [...] (Resumo)</p> <p>[...] já havia desde o início da criação a idéia de transformar este espetáculo em objeto de estudo, o</p>	<p>trabalho são feitas reflexões nas quais são evidenciadas: a importância da vivência das apresentações do espetáculo para o desenvolvimento do intérprete no BPI; as principais características do espetáculo cênico nesse método; e a presença dos três eixos do método BPI na etapa das apresentações. (Resumo)</p>	<p>do Cap 2, o termo método aparece ligado ao procedimento artístico</p> <p>[...] o método Balarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) [...]</p> <p>Parece um ESTUDO DE CASO</p>
--	---	--	--	---	---	--

				<p>que nos levou a realizar registros durante todo o processo de criação. [...]</p> <p>O relativo distanciamento entre a escrita e o período de criação do espetáculo foi profícuo para [...] ter uma visão mais ampla de como se desenvolveram as fases da criação. (p.6)</p>		
13C	<p>[...] dramaturgias da contemporaneidade de [...] Resumo)</p>	Não identificado	<p>Não diz, mas parece ser: [...] reflexão sobre as perspectivas atuais de análise espetacular, sobre a conceituação de dramaturgia como protocolos de criação e à discussão de novas terminologias dramáticas como dramaturgias do corpo, dramaturgia do ator, dramaturgias da dança, dramaturgias da forma, dramaturgia de tensões, etc. (Resumo)</p>	<p>Sobre estratégia metodológica, indica: [...]</p> <p>metodologia experimental qualitativa [...]</p> <p>(Resumo)</p> <p>Cap 5 – Diretrizes metodológicas da pesquisa de campo (Sumário)</p> <p>Indica técnicas, procedimentos e instrumentos de pesquisa [...]</p> <p>compreendendo entrevistas e observação de espetáculos. [...]</p> <p>(Resumo)</p> <p>Indica que [...] pesquisa de campo compreendeu [...] análise qualitativa,</p>	Não identificados	<p>Usa o termo método tb ligado ao contexto artístico [...]</p> <p>pesquisas de movimento, reunindo princípios, procedimentos e métodos diversos [...]</p> <p>(p.4)</p> <p>[...] para a estruturação de seu método de preparação do ator [...] (53)</p> <p>[...] O desenvolvimento de princípios, métodos, técnicas, processos criativos e produções</p>

				<p>reflexiva e aberta. (p.95) O intuito também não é o de estabelecer nenhum tipo de comprovação quantitativa de hipóteses. (p.95)</p> <p>Aponta o formato de escrita Ao longo deste ensaio [...] (p.6)</p>		<p>artísticas. (p.90)</p> <p>Parece um ESTUDO DE CASOS MÚLTIPLOS.</p>
14C	<p>[...] Sítio arqueológico-poético: o corpo do ator [...] (Resumo)</p>	<p>Não refere referencial teórico, mas nomes que têm a característica comum de terem escrito sobre a obra poética: Pessoa, Whitman, Borges, Blake, Fellini, Tarkovski, Spinoza</p>	<p>[...] tem por objetivo investigar o ofício do ator [...] a interioridade desse artista. (Resumo)</p>	<p>Não indica estratégia metodológica ou técnicas e instrumentos.</p> <p>O sumário indica uma organização ensaística do texto</p> <p>Primeira frase da primeira parte do texto: <i>Deitado em minha cama, olhando para o teto, ouvindo o adagieto de Mahler, começo minhas escavações.</i> (p. 13)</p>	<p>Reflexões sobre o objeto e sobre sua trajetória como ator</p> <p><i>Nessa arqueologia poética, devaneei por esses conceitos, para de alguma forma dar vazão às minhas inquietações nascidas através do meu ofício teatral.</i> (p. 252)</p>	<p>A tese foi escaneada o que não permite buscar as ocorrências do termo método e afins.</p> <p>Parece um ENSAIO (com características autoetnográficas)</p>
15C	<p>[...] Dança Negra [...] (Resumo)</p>	<p>O referencial teórico traz autores como Bastide (1983), Kerkhove (1997), Munanga</p>	<p>Não diz, mas parece que são: [...] apontar caminhos que explicam como estas companhias de dança lidam com a estética e os conceitos de arte africana no âmbito da Dança Negra Contemporânea Brasileira. Propõe-se uma dramaturgia para a Dança Negra</p>	<p>Indica estratégia metodológica [...] metodologia utilizada será a análise fenomenológica orientada na proposta da etnóloga Juana</p>	<p>Reflexões sobre a dramaturgia da Dança Negra e um vídeo-registro dos grupos observados. <i>Acreditamos que</i></p>	<p>De forma bem distinguida, usa o termo <i>método</i> tb ligado ao contexto artístico. [...] o BFBA não</p>

		<p>(1999), Santos I. (2006), Santos J. (1996), Silva e Calaça (2006), Suassuna (1977, 2004) e Verger (1997)</p>	<p><i>Contemporânea, baseada em princípios etno-ético-estético-coreográfico referenciada na pluralidade das danças tradicionais populares de origem afro-brasileira.</i> (Resumo)</p> <p>[...] saber como se organiza o trabalho de re-elaboração estética da matriz afrobrasileira nas concepções coreográficas destes dois grupos é o objeto de estudo desta pesquisa. (p. 3)</p> <p>O trabalho desenvolvido nesta tese tem por objetivos específicos: Contribuir para a divulgação e reconhecimento da Dança Negra Contemporânea cuja proposição etno-ética-estética-coreográfica e dramática⁵ tem como referência as danças tradicionais populares da cultura afro-brasileira. Integrar à Dança Negra Brasileira a história da Dança Contemporânea⁶ Brasileira. Contribuir para o acervo de identidade e memória histórica no sistema educacional brasileiro, disponibilizando material áudio-visual, didático, artístico, pedagógico e metodológico que auxilie no efetivo cumprimento da Lei 10.639, de 10 de Janeiro de 2003. Descrever as possibilidades de pesquisa e criação artística em torno da temática afro-brasileira, seus elementos míticos e simbólicos, seus afazeres cotidianos presentes em suas danças e ressignificados na Dança Negra</p>	<p>Elbein dos Santos. (Resumo)</p> <p>Aponta técnicas e instrumentos de pesquisa</p> <p>A análise videográfica e a utilização dos princípios da dança africana são os elementos norteadores do processo de investigação das criações coreográficas do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança. (Resumo)</p> <p>Os métodos de coletas de dados são as entrevistas com os coreógrafos e diretores artísticos das companhias de dança pesquisadas; a observação das aulas, dos ensaios e dos espetáculos de ambas as companhias de dança. (p.16)</p> <p>As categorias aqui propostas se constituem em princípios metodológicos aplicados nas análises das composições</p>	<p>os princípios éticos, estéticos, artísticos e criativos adotados pelos coreógrafos de ambas as companhias definem as opções culturais, políticas e ideológicas e as diretrizes metodológicas de re-elaboração das matrizes africanas em suas criações. (p. 145)</p> <p>Deste modo, propomos a criação de uma dramaturgia baseada em princípios etno-ético-estético e coreográfico referenciada na pluralidade das danças tradicionais populares de origem africana, um referencial para a Dança Negra Contemporânea Brasileira. (p.</p>	<p>utiliza um método específico para o treinamento dos dançarinos. (p.29)</p> <p>[...] orientado pelo método de improvisação da professora Maria Fux [...]. (p.40)</p> <p>Parece um ESTUDO DE CASOS MÚLTIPLOS</p>
--	--	---	---	---	--	---

			<p>Contemporânea. Conhecer a dramaturgia coreográfica desenvolvida pelos coreógrafos das companhias de dança pesquisadas através da análise descritiva da escritura cênica de suas composições coreográficas. Produzir um vídeo-documentário sobre o trabalho artístico do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança do Recife a fim de registrar e comprovar as atividades das companhias pesquisadas. (p.3)</p>	<p>coreográficas do BFBA e do Grupo Grial de Dança. (p. 48)</p> <p>Com a escolha destas categorias de análises, empreendemos a proposta de percorrer caminhos desconhecidos desejando que esta proposta metodológica esteja adequada à resolução da proposta desta tese. (p. 55)</p>	149)	
16C	[...] uma trajetória de vida [...] (Resumo)	Não identificado	<p>Não diz, mas parece que seria apontar "para o Teatro enquanto forma de conhecimento [...] ampliar níveis de conhecimento e consciência, pela profunda vontade de servir com maior lucidez à espécie humana, rumo ao instante pleno, à vivência da presença a ponto do olvido dos termos passado e futuro".(Resumo)</p>	<p>Não indica estratégia metodológica</p> <p>Aponta técnicas e procedimentos de pesquisa [...] A metodologia se configurou no próprio caminho e foi guiada pelas mestras intuição e comunhão, musas do ser enquanto ator [...]. O texto, à maneira de testemunho apresenta, além da reflexão, o cotejamento com teóricos, poemas, registros de época e histórias, ilustrados com fotos e desenhos. (Resumo)</p>	<p>Reflexões pessoais</p> <p>Concluindo, sem a pretensão de generalizar ou dar fórmulas, este trabalho buscou ofertar uma reflexão-testemunho, abordando um outro jeito de percepção sobre o rito que se processou em mim - ser brincante - como conhecimento, como sabedoria, como experiência. O trabalho em si desta tese</p>	<p>A tese foi escaneada o que não permite buscar as ocorrências do termo método e afins.</p> <p>Parece uma AUTOETNOGRAFIA</p>

				<p><i>Este trabalho, em forma de testemunho e reflexão, pretende registrar o percurso de vida relacionado à arte e criação e a configuração de uma nova abordagem de atuação e concepção originadas pelo mergulho nas culturas indígena e oriental.(p.5).</i></p>	<p><i>realizou a descoberta de um novo plano: o processamento e organização desta experiência como um grande rito de passagem, como uma vivência a ser oferecida como conhecimento. (p.111)</i></p>	
17C	<p><i>[...] Imaginação do ator/processo criativo do ator [...]</i> (Resumo)</p>	<p>Não identificado</p>	<p>Não diz, mas parece ser: Ampliar a consciência do ator sobre o corpo-ator e sobre seu ofício.(Resumo)</p> <p><i>[...] o objetivo de investigar as elaborações técnicas a partir de organizações internas se concretiza quando estas elaborações dão sustentação às ações organizadas e mais naturais. (p.2)</i></p>	<p>Não indica estratégia metodológica ou procedimentos</p> <p>Descrição do método artístico Capítulo 2 – 2.2.2 Metodologia de abordagem</p> <p><i>[...] referência do estudo é o processo artístico [...]</i> (p.1)</p>	<p>Reflexões sobre a atuação artística da autora</p> <p><i>Concluimos, pela nossa experiência pessoal, que um diretor, ao propor que um ator encare a ansiedade e seus limites, ele também reconheça essas ações como vivências em si. Foi também pela prática diária sobre mim mesma [...], que eu investiguei e observei as alterações e</i></p>	<p>O arquivo é protegido e não permite a busca pelo termo método e afins</p> <p>Parece uma AUTOETNOGRAFIA</p>

					influências na percepção e reorganização corporal [...] (p.222)	
18C	Não diz, mas parece ser: Improvisação na dança contemporânea através dos sentidos olfato e paladar.	Referências interdisciplinares entre psicologia, história, literatura, cinema, neurociências, ciências cognitivas, entre outras. Laban	Não diz, mas parece ser: configuração de propostas metodológicas em dança contemporânea e criar Espetáculos de dança	Não indica estratégia metodológica ou procedimentos Indica que o trabalho é artístico [...] pesquisa se configura a partir de processos criativos em dança[...] (p.3) Estas pesquisas criativas originaram as propostas metodológicas apresentadas na segunda parte da tese.(p.5)	O resultado da pesquisa, além dos três espetáculos decorrentes dos processos criativos desenvolvidos, é a configuração de propostas metodológicas em dança contemporânea. (Resumo)	O termo método parece ligado ao fazer artístico [...] o método de Laban[...] (p. 6) [...] Smith-Autard (1996) em sua obra Dance Composition considera em seus métodos de construção[...] (p.18) Parece um RELATO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA [descrição e proposição de proposta metodológica em dança contemporânea]
19C	[...] Arte/poética da direção teatral [...] (Resumo)	Não identificado	[...] objetivo principal foi averiguar a possibilidade de se estabelecer um modelo referencial que pudesse ser utilizado como base na condução de um processo criativo [...] Investigar a figura	Não indica estratégia metodológica Aponta técnica e instrumentos/procedim	Reflexões sobre seu próprio percurso artístico como diretor	Além do mencionado na coluna MÉTODO, o termo

			do diretor-pedagogo e propor o que chamamos de poética da direção teatral. (Resumo)	entos de pesquisa [...] metodologia empírica, que se utilizou da análise de experiências práticas – espetáculos teatrais e atividades docentes –, e de rigorosa pesquisa bibliográfica [...] (Resumo)	[...] busco olhar para trás e analisar o meu percurso, identificando a poética da minha direção teatral e os desdobramentos desta caminhada. (p.16) E assim, concluo minha tese sobre a poética da direção teatral, tentando também deixar lacunas para que o leitor se redescubra em minhas experiências e se reencontre consigo mesmo, com suas dúvidas e com o seu fazer artísticopedagógico. (p.136)	metodologia aparece ligado ao fazer artístico [...] das metodologias empregadas no processo de criação teatral [...] (p. 72) [...] diferentes metodologias desenvolvidas e as particularidades de cada encenador [...] (p. 73) Parece uma AUTOETNOGRAFIA
20C	[...] raízes da teatralidade na dança cênica durante as décadas de 70 e 80, realizada pelas coreógrafas paulistanas Célia Gouvêa e Sônia	Não identificado	Parece ser “a reconstituição e registro documental da produção realizada pelas coreógrafas paulistanas Célia Gouvêa e Sônia Mota durante as décadas de 70 e 80; a apreciação dessa produção de modo a refletir sobre as raízes da teatralidade na dança cênica do período.” (Resumo)	Não indica estratégia metodológica Indica técnica e instrumento/procedimentos de pesquisa [...] abordagem metodológica adotada	[...] capturar elementos elucidativos das tendências teatralizantes presentes nas danças de Célia Gouveia e Sônia Mota. (Resumo)	Os termos método, metodológico e metodologia aparecem predominantemente ligados ao fazer artístico

	<p>Mota [...] (Resumo)</p>		<p>foi de cunho qualitativo, valendo-se de depoimentos pessoais das coreógrafas e da reunião de documentos históricos de diversas espécies para realização das análises. [...] A partir da definição de tais categorias, pude-se realizar a apreciação da produção individual de cada criadora, bem como um estudo final comparativo (Resumo)</p> <p>Assim, no Capítulo I [Aspectos Metodológicos], apresentamos os caminhos trilhados pelo processo de trabalho, buscando esclarecer o pensamento metodológico que permeou as diversas etapas dessa pesquisa e do levantamento de materiais aos modos de tratamento e interpretação dos resultados[...]. Detalhamos, logo depois, cada uma destas categorias</p>		<p>[...] estudo de alguns dos pressupostos estéticos e metodológicos aprendidos durante nossa formação artística [...]. (p.1)</p> <p>[...] para sistematizar um método para o intérprete-criador decorrente da experiência de Lenora Lobo com dança-teatro. (p.26)</p> <p>[...] uma metodologia própria de ensino da dança [...] (p. 130)</p> <p>Parece um ESTUDO DE CASO</p>
--	-----------------------------------	--	---	--	---

				<p>(corpo clínico, princípios estruturais, estrutura, o da linguagem) [...].(p.15)</p> <p>A fim de definir uma metodologia adequada [...] buscamos fundamentação em métodos qualitativos de pesquisa em dança [...] (FRALEIGH, HANSTEIN, 1999). (p.21)</p>		
--	--	--	--	--	--	--

APÊNDICE 4 – Conjunto total de descritores encontrados nas teses (por PPG) e aqueles mais recorrentes no conjunto de teses de cada PPG.

Quadro destacando o conjunto total de descritores encontrados nas teses da USP.

DESCRITORES	TESES USP										
	1	2*	3	4	5	6	7	8	9*	10	11
Alteridade										x	
Ásana	x										
Ator					x	x					
Ator/Performer										x	
Atores			x								
Auto-biografia			x								
Autor brasileiro		x									
Criação									x		
Cultura				x							
Deriva						x					
Desejo					x						
Dizer						x					
Encenação											x
Escuta						x					
Espaço Teatral							x				
Estética					x						
Ética					x					x	
Gênero Feminino								x			
Grotowski										x	
História				x							
Imagens											x
Inconsciente					x						
Interpretação									x		
Konstantin Stanislávski			x								
Levinas										x	
Lugar Teatral							x				
Memória				x					x		
Movimentos Básicos	x										
Mudrãs e Mântras	x										
Objetos											x
Paradoxo					x						
Performer									x		
Performatividade								x			
Persoangem Dona Beija				x							
Pesquisa									x		
Política Cultural							x				
Processos de Criação								x			
Pulsão					x						
Repouso						x					
Sublimação					x						
Teatro								x	x		
Teatro Contemporâneo		x									x
Teatro Paulista							x				
Teatro Russo			x								
Tai Chi Chuan	x										
Texto						x					
Teledramaturgia				x							
Trash Comedy		x									
Vanguardas											x
Yôga	x										

* Descritores encontrados no banco de teses e dissertações da CAPES e ausentes na tese.

Quadro destacando o conjunto total de descritores encontrados nas teses da UFBA.

DESCRITORES	TESES UFBA													
	1	2	3	4	5 *	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Arte-educação						X								
Artes Cênicas	X								X					
Assessoria de Comunicação														X
Assessoria de Imprensa														X
Biografia					X									
Ciência	X													
Circo						X								
Circo Social						X								
Dança				X			X					X		
Dançarinos		X												
Dinâmica										X				
Diretor								X						
Dramaturgia					X									
Eduardo Filippo					X									
Eficácia		X												
Encenação								X						
Ensino								X						
Ensino de Teatro			X											
Epistemologia	X													
Escola Pública			X											
Estabilidade Postural							X							
Estética				X										
Etnocologia	X			X										
Formação de ator											X			
formatividade			X											
Gênero e sexualidade									X					
Intérprete - Jogador												X		
Jogo-Cena												X		
Jogos Corpóreo - vocais											X			
Memória							X							
Metodologia	X													
Meyerhold										X				
Mímesis													X	
Musicalidade										X				
ONG						X								
Partitura										X				
Pedagogia						X		X						
Pedagogia do Teatro									X					
Performance						X			X					
Políticas de Cultura														X
pré - texto			X											
Processos de Criação			X											
Produção Teatral														X
Psicologia Cognitiva							X							
Ressonância vocal											X			

APÊNDICE 5 – Autores mais recorrentes⁷⁰ e listagem de suas obras citadas nas teses em cada PPG.

⁷⁰ Foram incluídos nos quadros os autores que apresentaram recorrência em seis ou mais teses.

Quadro que destaca os autores mais recorrentes das teses da USP.

REFERÊNCIA	TESES USP											N° de ocorrências
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	
ARISTÓTELES	X	X		X	X				X		X	6
ARTAUD, Antonin	X	X			X	X	X		X	X		7
BACHELARD, Gaston	X	X	X			X	X	X			X	7
BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola	X	X			X			X	X	X		6
BROOK, Peter	X	X			X	X	X			X		6
CARLSON, Marvin		X	X	X		X		X	X	X	X	8
GROTOWSKI, Jerzy	X	X			X	X	X	X	X	X	X	9
PAVIS, P	X	X	X		X	X	X	X		X	X	9

OBRAS CITADAS:

ARISTÓTELES

ARISTÓTELES. La Poétique. Paris, Édition de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Le Seuil, 1980.

_____. Arte Retórica e Arte Poética. São Paulo: Edições de Ouro, 1966.

_____. Poética. 6ª ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 2000.

_____. De Anima. trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ANTONIN ARTAUD

ARTAUD, Antonin. O teatro e o seu duplo. São Paulo, Max Limonada Ltda, 1985.

_____. Linguagem e Vida. São Paulo, Perspectiva, 1970.

_____. Artaud le Môme. Madrid: Fundamentos, 1979.

_____. Cartas desde Rodez, 1,2,3. Madrid: Fundamentos, 1981.

_____. Cartas a Jean-Louis Barrault. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1975.

_____. Cartas aos Poderes. Porto Alegre: Villa Martha, 1979.

_____. El Cine. Madrid: Alianza, 1982 .

_____. Escritos de Antonin Artaud. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. Heliogabalo ou o Anarquista Coroado. Lisboa: Assírio Alvim, s.d.

_____. Mensajes Revolucionarios. Madrid: Fundamentos, 1981.

_____. Os Tarahumaras. Lisboa: Relógio D'Água, 1985.

_____. Van Gogh, o suicida da sociedade. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

GASTON BACHELARD

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

_____. A Poética do Devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. A dialética da duração. São Paulo: Editora Ática, 1988.

_____. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.

Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. A terra e os devaneios do repouso. São Pau: Martins Fontes, 1995.

EUGENIO BARBA E NICOLA SAVARESE

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. São Paulo/Campinas, Editora Hucitec - Editora da UNICAMP, 1995

PETER BROOK

BROOK, Peter. A Porta Aberta - Reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. Fios do Tempo - memórias. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. Entre Deus Silences. Paris: Actes-Sud, 2006.

_____. O diabo é o abrrcimento. Conversas sobre teatro. Poto: Asa, 1993.

_____. O teatro e seu espaço. Petrópolis: Vozes, 1970.

_____. Threads of time. A memoir. London: Methuen, 1998.

_____. El espacio vacío: arte y técnica del teatro. Tradução De Ramón Gil Novales. Barcelona: Ediciones Península, 1986.

MARVIN CARLSON

CARLSON, Marvin. Teorias do teatro - estudo histórico-crítico - dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1995.

_____. Places of performance. The semiótics of theatre architecture. Ithaca: Cornell University, 1989.

_____. Performance a critical Introduction. New York: Routledge, 2004.

JERZY GROTOWSKI

GROTOWSKI, Jerzy. Teatro Laboratório. Tusquets, 1980.

_____. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.

_____. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo, Editora Perspectiva e Edições Sescsp, 2007.

_____. Exercícios (1969). In: FLASZEN, Ludwik; POLASTRELLI, Carla (Org.). O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Sesc-SP: Fondazione Pontedera Teatro, 2001a. p. 164 - 180.

PATRICE PAVIS

PAVIS, P. Dicionário de Teatro. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.

_____. A análise dos espetáculos. São Paulo: Perspectiva. 2003.

_____. Problèmes de Sémiologie Théâtrale. Montreal: Université du Quebec, 1976.

Quadro que destaca os autores mais recorrentes das teses da UFBA.

REFERÊNCIA	TESES UFBA														N° de ocorrências
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
BARBA, Eugênio	X		X		X	X		X	X	X	X				8
BOAL, Augusto			X		X	X		X	X			X			6
HUIZINGA, Johan	X		X	X						X	X	X	X		7
PAVIS, Patrice	X		X		X	X		X	X	X	X			X	9
SPOLIN, Viola			X			X		X	X		X	X			6

OBRAS CITADAS:

EUGÊNIO BARBA

Barba, E. SAVARESE, Nicola (org.). *A arte secreta do ator*: dicionário de Antropologia Teatral. Tradução de Luis Otávio Burnier et al. São Paulo: Hucitec/EDUNICAMP, 1995.

_____. SAVARESE, Nicola (org.). *A arte secreta do ator*: dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec/EDUNICAMP, 1996.

_____. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo, Hucitec/Unicamp: 1991.

_____. *A canoa de papel*: tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

AUGUSTO BOAL

Boal, A. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. *Stop: c'est magique!*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

JOHAN HUIZINGA

Huizinga J. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura. 4^o ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PATRICE PAVIS

Pavis, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *A análise dos espetáculos*: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Confluences – le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains – essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*. Paris: Saint-Cyr L'École, s/d.

VIOLA SPOLIN

Spolin, V. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Jogos Teatrais para a sala de aula*: um manual para o professor. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Quadro que destaca os autores mais recorrentes das teses da UNICAMP.

REFERÊNCIA	TESES UNICAMP																				Nº de ocorrências
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
ARISTÓTELES		x		x		x			x				x						x		6
ARTAUD, Antonin			x	x	x		x		x	x			x	x		x	x		x	x	12
BARBA, Eugênio				x	x		x	x	x				x	x	x	x	x	x	x		12
BROOK, Peter		x		x	x									x			x		x		6
COHEN, Renato			x	x			x		x	x			x	x						x	8
ECO, Humberto			x			x	x						x	x			x	x			7
FOUCAULT, Michel			x			x		x						x				x		x	6
GUINSBURG, Jacó	x	x	x			x			x					x	x					x	8
JUNG, Carl Gustav			x												x	x	x	x	x		6
LABAN, Rudolf					x			x				x	x	x				x		x	7
LEHMANN, Hans-Thies			x	x	x		x		x				x	x							7
MAGALDI, Sábado	x	x				x		x		x			x								6
MAUSS, Marcel			x				x	x				x			x		x	x			7
MERLEAU-PONTY, Maurice					x			x				x	x		x			x			6
PAVIS, Patrice	x	x		x	x	x	x		x					x	x		x		x	x	12
ROSENFELD, Anatol				x		x			x				x	x					x	x	7
ROUBINE, Jean Jacques	x	x			x	x						x		x					x		7
STANISLAVSKI, Constantin				x	x		x						x	x			x		x		7
SZONDI, Peter				x		x				x			x	x			x				6
VIANNA, Klauss					x			x				x	x					x		x	6

OBRAS CITADAS:

ARISTÓTELES

Aristóteles. Arte Retórica e Arte Poética. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

_____. Poética. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro Souza. Porto Alegre: Editora Golobo, 1966.

_____. Ética Nicomaco. Tradução Mario da Gama Kury. Brasília: UnB, 1999.

_____. A Política. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. Arte Retórica e Arte Poética. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Introdução e notas: Jean Voilquin e Jean Capelle. Estudo introdutivo de Goffredo Telles Júnior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

_____. Poética. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Guimaraes, s.d.

_____. Arte Poética e Arte Retórica. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

ANTONIN ARTAUD

Artaud, A. O Teatro e o Seu Duplo. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. Linguagem e Vida. Organização J. Ginsburg; Sivia Fernandes; Antonio Mercado Neto. Fernandes; Antonio Mercado Neto

_____. Teatro e ritual. Trad. CS Quilici. São Paulo: Annablume; Fapesp; 2004.

EUGÊNIO BARBA

- Barba, E. A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- _____. Além das Ilhas Flutuantes. São Paulo: Hucitec; Campinas: Unicamp, 1991.
- _____. A Arte Secreta do Ator. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. Terra de cinzas e diamantes – a minha aprendizagem na Polônia. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PETER BROOK

- Brook, P. O teatro e seu espaço. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- _____. O ponto de mudança: 40 anos de experiências teatrais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. O Ponto de Mudança. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. O diabo é o aborrecimento: conversas sobre teatro. Porto, Portugal: Edições Asa, 1993.
- _____. Fios do Tempo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. A porta aberta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. L'immaginazione melodrammatica. Parma: Pratiche, 1985.

RENATO COHEN

- Cohen R. Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- _____. Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. Criação em hipertexto: vanguarda e territórios mitológicos. (s/d).

HUMBERTO ECO

- Eco H. Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. Como se faz uma tese. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. A Definição da Arte. Lisboa: Edições 70; 1972.
- _____. Interpretação e Superinterpretação. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. O Nome da Rosa. Lisboa: Difel, 2004.

MICHEL FOUCAULT

- Foucault, M. Vigiar e punir: nascimento da pris,ão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. História da Loucura. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. Vigiar e Punir. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.
- _____. "História e descontinuidade" in SILVA, M.B. (Org.) Teoria da História. São Paulo: Cultrix, s/d.
- _____. As palavras e as coisas. Lisboa: Martins Fontes/ Portugália Ed., s/d.
- _____. O que é um autor? 3ª ed. Lisboa: Vega, 1992.
- _____. Vigiar e Punir. Petrópolis/RJ. Ed. Vozes. 1975.

JACÓ GUINSBURG

- Guinsburg, J. (Org.). Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. Da Cena em Cena: Ensaios de Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- _____. Stanislávski, Meierhold e Cia.. São Paulo: Perspectiva, 2001

_____. Semiologia do Teatro. São Paulo: Perspective, 2003.

_____. O Pós-modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARL GUSTAV JUNG

Jung, CG. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. Memórias, sonhos e reflexões. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. O espírito na arte e na ciência. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. Tipos Psicológicos. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1974.

_____. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1977.

_____. O Homem e seus Símbolos. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1964.

_____. O Homem e Seus Símbolos. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

_____. Sincronicidade. Petrópolis: Vozes; 1988.

_____. O segredo da flor de ouro. Petrópolis: Vozes; 1983.

_____. Cartas: 1946-1955. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. Ab-reação, Análise dos Sonhos e Transferência. Petrópolis: Vozes, 1999

_____. Fundamentos de Psicologia Analítica. Trad. Araceli Elman; Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. Aion, Estudo sobre o simbolismo do si-mesmo. Trad. Pe. Dom Mateus R.Rocha Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. O Espírito na arte e na ciência. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. O Eu e o Inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. Psicologia do Inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. Psicologia e Alquimia. Petrópolis: Vozes, 1978.

_____. O Homem à Descoberta da sua Alma: Estrutura e Funcionamento do Inconsciente. Porto: Livraria Tavares Martins, 1975.

_____. O Segredo da Flor de ouro. Petrópolis: Vozes; 2001.

RUDOLF LABAN

Laban, R. Domínio do Movimento. São Paulo: Summus, 1978.

_____. Dança Educativa Moderna. São Paulo: Ícone, 1990.

_____. Espaço Dinâmico. Bruxelas: Nouvelles de Danse, 2003.

_____. The mastery of movement. Boston: Plays, 1971.

_____. The language of movement: a guidebook to choreutics. Boston: Plays, 1976.

_____. Effort: economy of human movement. London: Macdonald & Evans, 1974.

HANS-THIES LEHMANN

Lehmann, HT. Teatro pós-dramático. Tradução Pedro Süssekind. São Paulo, Coisac Naif, 2007.

SÁBATO MAGALDI

Magaldi, S. Aspectos da Dramaturgia Moderna. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.

_____. Panorama do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: MEC, FUNARTE, SNT, s.d.

_____. Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade. São Paulo: Global, 2004.

_____. Depois do Espetáculo. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

_____. Panorama do Teatro Brasileiro. Global Editora, São Paulo, 2001.

_____. Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974). Editora Senac. São Paulo, 2000.

_____. Introdução ao Teatro. 7ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

_____. Panorama do teatro brasileiro. São Paulo, Difel, 1962.

- _____. Temas da história do teatro. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia/URGS, 1963.
- _____. O texto no teatro. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- _____. Moderna Dramaturgia Brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MARCEL MAUSS

- Mauss, M. Incorporations. Nova York: Zone, 1993
- _____. Sociologia e Antropologia, vol.2. São Paulo: Edusp, 1974.
- _____. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. "Fenômenos Gerais da Vida Intra-social (1934)". In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de (org). Marcel Mauss: Antropologia vol. 11. São Paulo: Ática, 1979. Coleção Grandes Cientistas Sociais.
- _____. "As Técnicas Corporais". In: MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia vol. 2. São Paulo: Edusp, 1974.
- _____. Noção de técnica corporal. In: Sociologia e antropologia, São Paulo, EDUSP, 1974, v.2.

MAURICE MERLEAU-PONTY

- Merleau-Ponty, M. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. A prosa do mundo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos).

PATRICE PAVIS

- Pavis, P. A Análise dos Espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. O Teatro no Cruzamento de Culturas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

ANATOL ROSENFELD

- Rosenfeld, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: Texto/Contexto I. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 75-97.
- _____. Teatro Moderno. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. O Teatro Épico. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- _____. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. Prismas do teatro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.
- _____. Texto/contexto I. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.
- _____. O teatro épico. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.
- _____. O teatro épico. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.
- _____. O Teatro Épico. São Paulo: DESA, 1965.

JEAN JACQUES ROUBINE

- Roubine, JJ. A arte do ator. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- _____. A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. A Linguagem da Encenação Teatral. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- _____. Introdução às grandes teorias do teatro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

CONSTANTIN STANISLAVSKI

- Stanislavski, C. El trabajo del actor sobre si mesmo en el processo creador de la vivencia. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u., 2003.
- _____. El trabajo del actor sobre sí mismo em el processocreador de la encarnación. República Argentina: Editorial Quetzal, 1997.

- _____. Minha Vida na Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- _____. A Criação de um Papel. Prefácio Robert Lewis; tradução Pontes de Paula Lima. 5a. ed. Rio de Janeiro: 1995.
- _____. A Construção da Personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- _____. A Preparação do Ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- _____. A Preparação do Ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1986.
- _____. A preparação do ator. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- _____. Manual do Ator. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PETER SZONDI

- Szondi, P. Teoria do Drama Moderno (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- _____. Ensaio sobre o trágico. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

KLAUSS VIANNA

- Vianna, K. A Dança. São Paulo: Siciliano, 1990.
- _____. A Dança. 3.ed. São Paulo: Summus, 2005.

APÊNDICE 6 – Defesas de tese em Artes Cênicas no período 1999-2009.

Conferência entre dados fornecidos pela CAPES e pelos PPGs

ANO	UFBA	UNIRIO	USP	UNICAMP (ARTES)
1999	0	0	Artes -15	0
2000	1 Rodrigues	0	Artes -16	0
2001	2 (0) (Constam na CAPES Lobato Rangel). No site do PPGAC nenhuma tese	0	Artes-10	0
2002	1 (3) (Na CAPES consta Boccia) No site do PPGAC constam: Lobato (26/1/2002); Rangel (19/4/2002) e Boccia (16/12/2002)	0	Artes-20	0
2003	0	0	Artes-12	0
2004	3	9 (7) Na CAPES constam como de 2004. Monteiro (13/01/2005) Palomeiro (21/01/2005)	Artes-16	0
2005	8	8	Artes-12	0
2006	8	4	A.C -3 (2)	1 (0) Na CAPES consta Passos
2007	8	8	A .C- 4 (4)	3
2008	15 (14) Nicolin consta na CAPES mas não na lista do sítio do PPGAC.	6	A .C- 4 (4)	8

ANO	UFBA	UNIRIO	USP	UNICAMP (ARTES)
2009	7 (8) Amoroso; Gallo; Martins; Mendonça; Pinho; Santos e Wachowicz. A de Giselle Moreira não consta dos Cadernos da CAPES, mas está no PPGAC	8	A .C- 5 (5)	25 (25)* Sendo que, na página da PRPG UNICAMP, 4 trabalhos com indicação específica <i>Artes Visuais</i> . Também na CAPES há identificação sobre o campo específico das teses: as mesmas 4 em artes visuais; as 21 restantes em artes cênicas.
TOTAL	53 (53)	43 (41)	Artes - 101 AC. 15 (16)	37 (36)

*A tese de MUNDIM (primeira na lista do sítio da PRPG) aparece na CAPES com o sobrenome ALEIXO. Também o título que é indicado na CAPES é diferente do título que consta no documento do sítio da PRPG/UNICAMP.

Os dados em amarelo foram extraídos dos sítios dos PPGs.

PPGAC-UFBA. Disponível em: <http://www.ppgac.tea.ufba.br/pagina/teses>. Acesso em: 22 fev. 2013.

ECA-USP. Disponível em: <<http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/teses/Artes%20Cenicas/Doutorado/2009>>. Acesso em: 22 fev. 2013.

PPGAC-UNIRIO. Disponível em: <http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgcla/ppgac/dissertacoes-e-teses-defendidas/Teses%20Defendidas%20PPGAC%20-%20desde%202004.pdf/view>. Acesso em: 26 fev. 2013.

PRPG-UNICAMP. Disponível em: <http://www.prgg.unicamp.br/teses_defesa00.phtml>. Acesso em: 26 fev. 2013.

APÊNDICE 7 – Citações dos autores, orientadores e membros das bancas (examinadores).

Citações dos autores, orientadores e membros das bancas USP

N° Tese	Ano	Título	Autor da tese	N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências	Nome		N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências
1A	2009	O Yôga e o Tai Chi Chuan: do treino pessoal à composição da partitura cênica do ator	Candida Fortunata Palladino	0	0	Orientador	Armando Sérgio da Silva	3	4
						Examinador 1	Carlos Roberto Simioni	0	0
						Examinador 2	Magno Clodoveo Bucci	0	0
						Examinador 3	Felisberto Sabino da Costa	0	0
						Examinador 4	Wagner Francisco A. Cintra	0	0
2A	2007	Trash Tragedy Investigações de um dramaturgo sobre a tragédia no Brasil contemporâneo	Celso Alves Cruz	5	2	Orientador	Clóvis Garcia	2	1
						Examinador 1	Armando Sérgio da Silva	2	1
						Examinador 2	Magno Clodoveo Bucci	0	0
						Examinador 3	Maria Lúcia de S. B. Pupo	0	0
						Examinador 4	Mario Chamie	0	0
3A	2008	Minha vida na arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral	Cristiane Layher Takeda	4	1	Orientador	Sílvia Fernandes da S. Telesi	0	0
						Examinador 1	Maria Lúcia de S. B. Pupo	0	0
						Examinador 2	Maria Thais Lima Santos	1	1
						Examinador 3	Mariangela Alves de L. Vallim	0	0
						Examinador 4	Paulo Azevedo Bezerra	0	0
4A	2007	Transposição de época e personagem real de televisão	Godiva Accioly	0	0	Orientador	Renata Pallottini	26	3
						Examinador 1	Carlos G. S. S. da Mota	0	0
						Examinador 2	Clóvis Garcia	0	0
						Examinador 3	Maria Cristina Castilho Costa	5	3
						Examinador 4	Milton Jose de Almeida	2	3
5A	2007	Ética e Estética no ator: uma questão de desejo	Hugo Mengarelli	13	4	Orientador	Armando Sérgio da Silva	0	1
						Examinador 1	Eduardo Tessari Coutinho	0	0
						Examinador 2	José Batista Dal Farra Martins	0	0
						Examinador 3	Helena Maria S. Bicalho	0	0
						Examinador 4	Rachel Araújo de B. Fuser	2	1
6A	2007	Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo - 1999 a 2004	José Simões de Almeida-Junior	1	5	Orientador	Helena Tânia Katz	4	2
						Examinador 1	ngrid Dormien Koudela	0	0
						Examinador 2	Luis Cláudio Machado	0	0
						Examinador 3	Roberto Abdelnur Camargo	0	0
						Examinador 4	Sílvia Fernandes da S. Telesi	0	0

N° Tese	Ano	Título	Autor da tese	N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências	Nome		N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências
7A	2009	Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)	Juliana Jardim Barboza	1	2	Orientador	Sílvia Fernandes da S. Telesi	0	0
						Examinador 1	Antonio Luiz Dias Januzelli	2	1
						Examinador 2	Antônio Carlos de A. Silva	0	0
						Examinador 3	Cassiano Sydow Quilici	0	2
						Examinador 4	Marcelo Ramos Lazzaratto	0	0
8A	2009	De quem é esse corpo? - a performatividade do feminino no teatro contemporâneo	Lucia Regina Vieira Romano	8	2	Orientador	Jacó Guinsburg	1	1
						Examinador 1	Maria Brígida de Miranda	36	2
						Examinador 2	Maria Lúcia de Souza Pupo	0	0
						Examinador 3	Miriam S. Chnaiderman	0	0
						Examinador 4	Renatta Pallottini	1	0
9A	2008	A memória como recriação do vivido: um estudo ... do depoimento pessoal	Patrícia Leonardelli	0	0	Orientador	Luiz Fernando Ramos	0	0
						Examinador 1	Antonio Luiz Dias Januzelli	0	0
						Examinador 2	Cassiano Sydow Quilici	0	0
						Examinador 3	Márcio Aurélio P. de Almeida	0	0
						Examinador 4	Renato Ferracini	0	0
10A	2009	A experiência da alteridade em Grotowski	Paula Alves Barbosa Coelho	0	0	Orientador	Luiz Fernando Ramos	0	1
						Examinador 1	Cassiano Sydow Quilici	0	0
						Examinador 2	Renato Ferracini	0	0
						Examinador 3	Sílvia Fernandes da S. Telesi	0	0
						Examinador 4	Tatiana Motta Lima Ramos	0	0
11A	2008	No limiar do desconhecido: reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor	Wagner Francisco Araújo Cintra	1	0	Orientador	Ana Maria de Abreu Amaral	4	3
						Examinador 1	Berenice A. R. de Oliveira	0	0
						Examinador 2	Luiz Fernando Ramos	0	0
						Examinador 3	Mário Fernando Bolognesi	0	0
						Examinador 4	Sílvia Fernandes da S. Telesi	0	0

Citações dos autores, orientadores e membros das bancas UFBA

N° Tese	Ano	Título	Autor da tese	N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências	Nome		N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências
1B	2009	A Etnocologia e seu Método: um olhar sobre a pesquisa contemporânea em Artes Cênicas no Brasil e na França	Adaílton Silva Santos	0	0	Orientador	Armindo Jorge de C. Bião	183	15
						Examinador 1	Sérgio farias	0	0
						Examinador 2	Idellete Rosette M. F. Santos	0	0
						Examinador 3	Edvaldo M. Boaventura	0	0
						Examinador 4	Jean Marie Pradie	301	7
2B	2007	Eficácia de um Programa de Treinamento Neuromuscular ... da Dor Femoropatelar entre Dançarinos	Carla Fleury Leite	7	0	Orientador	Norberto Pena	10	2
						Examinador 1	Dulce Aquino	0	0
						Examinador 2	Leda Ianittelli	0	0
						Examinador 3	Roberto Paulo C. de Araújo	0	0
						Examinador 4	Rosa Hércules	0	0
3B	2009	FOME DE QUÊ? Processos de Criação Teatral na Rede Pública de Ensino de Salvador	Célida Salume Mendonça	0	1	Orientador	Sérgio Coelho Borges Farias	9	2
						Examinador 1	Daniel Marques	0	0
						Examinador 2	Sônia Rangel	8	2
						Examinador 3	Flávio Desgreges Carvalho	0	0
						Examinador 4	Roberto Sanches Rabelo	0	0
4B	2009	Levanta mulher e corre a roda: estética, diversidade e contextos ...de roda de São Félix e Cachoeira	Daniela Maria Amoroso	0	0	Orientador	Suzana Maria Coelho Martins	0	0
						Examinador 1	Sérgio farias	0	0
						Examinador 2	Inaicira Falcão	0	0
						Examinador 3	Pedro Rodolfo Jungers Abid	0	0
						Examinador 4	Armindo Bião	0	0
5B	2008	Dramaturgo-ator-diretor: a comédia trágica de Eduardo de Filippo	Diego Nicolín	0	0	Orientador	Ewald Hackler	3	1
						Examinador 1	Cleise Mendes	0	0
						Examinador 2	Eveline Hoisel	0	0
						Examinador 3	Angelo Szaniecki Serpa	0	0
						Examinador 4	Dante Augusto Galeffi	0	0
6B	2009	Da Rua ao Picadeiro: Escola Picolino, Arte e Educação na Performance do Circo Social	Fábio Dal Gallo	6	6	Orientador	Eliene Benício Amâncio Costa	14	1
						Examinador 1	Ciane Fernandes	3*	2
						Examinador 2	Sérgio Farias	0	0
						Examinador 3	Clóvis Luiz Pereira Olivera	0	0
						Examinador 4	Mário Fernando Bolognesi	23	4

N° Tese	Ano	Título	Autor da tese	N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências	Nome		N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências
7B	2009	Cognição Coreográfica: Investigações sobre a habilidade da memória do Movimento	Fátima Wachowicz	0	0	Orientador	Dulce Aquino	0	0
						Examinador 1	Jacyan Castilho de Oliveira	0	0
						Examinador 2	Leda Iannitelli	2	0
						Examinador 3	Adriana Bittencourt Machado	0	0
						Examinador 4	Christine Greiner	0	0
8B	2008	Aprendizagem de Direção Teatral: análise e sugestão de práticas de ensino para iniciação do diretor de teatro	Gláucio Machado Santos	0	0	Orientador	Ewald Hackler	0	0
						Examinador 1	Daniel Marques	1	1
						Examinador 2	Luiz Marfuz	1	1
						Examinador 3	Flávio Augusto D. Carvalho	0	0
						Examinador 4	Raimundo Leão	7	1
9B	2009	Encontro Marcado': Um Trabalho Pedagógico com Performances Teatrais para a Discussão das	Guaraci da Silva Lopes Martins	0	0	Orientador	Fernando Antonio P. Passos	12	1
						Examinador 1	Daniel Marques	0	0
						Examinador 2	Sérgio Farias	0	1
						Examinador 3	José Antônio Saja	0	0
						Examinador 4	Margarida Gandara Rauen	3	1**
10B	2008	O Ritmo Musical da Cena Teatral. A Dinâmica do Espetáculo de Teatro	Jacyan Castilho de Oliveira	5	1	Orientador	Ewald Hackler	3	3
						Examinador 1	Cleise Furtado Mendes	3	1
						Examinador 2	Suzana Coelho Martins	0	0
						Examinador 3	Ernani de Catro Molete	0	0
						Examinador 4	Joel da Silva Barbosa	0	0
11B	2008	Os Princípios da Ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator	Janaina Trasel Martins	9	0	Orientador	Eliene Benício Amâncio Costa	3	3
						Examinador 1	Ciane Fernandes	12	2
						Examinador 2	Meran Vargens	4	1
						Examinador 3	José Ronaldo Faleiro	0	0
						Examinador 4	Augusto César Rios Leiro	0	0
12B	2009	Quando a dança é jogo e o intérprete é jogador: do corpo ao jogo, do jogo à cena	Márcia Duarte Pinho	0	0	Orientador	Leda Muhana Iannitelli	4	3
						Examinador 1	Sônia Rangel	0	0
						Examinador 2	Sérgio Farias	0	0
						Examinador 3	Jussara Sobreiro Setenta	0	0
						Examinador 4	Lúcia Helena Alfredi de Matos	0	1

N° Tese	Ano	Título	Autor da tese	N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências	Nome		N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências
13B	2008	Reflexo das Sombras: Mimesis e jogo em uma tradução de A Tragédia de Ricardo Terceiro, de William Shakespeare	Marcos Barbosa de Albuquerque	1	1	Orientador	Cleise Furtado Mendes	0	0
						Examinador 1	Armindo Brião	0	1
						Examinador 2	Cássia Dolores Costa Lopes	0	0
						Examinador 3	Raimundo Matos Leão	0	0
						Examinador 4	Ruy Alberto de A. E. Filho	0	0
14B	2007	Assessoria de Comunicação e Cultura: os espetáculos teatrais em Salvador (2003-2004)	Nadja Magalhães Miranda	13	4	Orientador	Antônio Albino C. Rubim	32	7
						Examinador 1	Cleise Furtado Mendes	13	1
						Examinador 2	Sérgio Farias	0	0
						Examinador 3	Francisco C. M. Santanna	0	0
						Examinador 4	Lindalva da Silva O. Rubim	0	1

Citações dos autores, orientadores e membros das bancas UNICAMP

N° Tese	Ano	Título	Autor da tese	N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências	Nome	N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências	
1C	2009	BEM-VINDOS À NOSSA HISTÓRIA! Teatro Experimental de Comédia de Araraquara (1955-1962)	Clodoaldo Medina Junior	0	0	Orientador	Neyde de Castro V. Monteiro	0	0
						Examinador 1	Sara Pereira Lopes	1	1
						Examinador 2	Alexandre Luiz Mate	0	0
						Examinador 3	Luíz Flávio de Carvalho Costa	0	2
						Examinador 4	Regina Aparecida Polo Müller	0	0
2C	2009	A Dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações	Daniele Pimenta	3	0	Orientador	Neyde de Castro V. Monteiro	0	0
						Examinador 1	Claudiney R. Carrasco	0	0
						Examinador 2	Mario Fernando Bolognesi	6	3
						Examinador 3	Sara Pereira Lopes	0	0
						Examinador 4	Tania Brandão da Silva	0	0
3C	2009	"Performance, Corpo e Tecnologia"	Eduardo Nespoli	4	2	Orientador	Regina Aparecida Polo Müller	67**	3***
						Examinador 1	Cassiano Sydow Quilici	0	0
						Examinador 2	John Cowart Dawsey	0	0
						Examinador 3	Lucio José de Sá Leitão Agra	0	0
4C	2009	'Eldorado: dramaturgia do ator na intracultura".	Eduardo Okamoto	3	3	Orientador	Suzi Frankl Sperber	7	1
						Examinador 1	Alexandre Luiz Mate	0	0
						Examinador 2	Denise Hortência L. Garcia	0	0
						Examinador 3	Luiz Henrique Fiaminghi	9	0
						Examinador 4	Renato Ferracini	7	2
5C	2009	Vocabulário Poético do Ator	Fernando Manoel Aleixo	1	1	Orientador	Sara Pereira Lopes	5	0
						Examinador 1	Eusébio Lobo da Silva	0	0
						Examinador 2	Fernando Antonio P. Villar	0	0
						Examinador 3	Narciso Larangeira T. da Silva	0	0
						Examinador 4	Verônica Fabrini M. Almeida	0	0
6C	2008	O Teatro Elisabetano como Ativismo Sociocultural.	Flávia Domitila Costa Morais	1	0	Orientador	João Francisco Duarte Júnior	0	0
						Examinador 1	Marcos Ferreira dos Santos	0	0
						Examinador 2	Sara Pereira Lopes	0	0
						Examinador 3	Severino Antônio M. Barbosa	0	0
						Examinador 4	Verônica Fabrini M. Almeida	0	0

N° Tese	Ano	Título	Autor da tese	N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências	Nome		N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências
7C	2009	CORPO FICCIONAL: da dança brasileira ao teatro contemporâneo	Grácia Maria Navarro	2	1	Orientador	Verônica Fabrini M. Almeida	0	0
						Examinador 1	Carmen Maria Aguiar	0	0
						Examinador 2	Cassiano Sydow Quilici	0	1
						Examinador 3	José Luiz Ligiéro Coelho	0	0
						Examinador 4	Regina Aparecida P. Müller	6	1
8C	2007	Ivaldo Bertazzo: Dançar para Aprender o Brasil	Inês Vieira Bogéa	Tese escaneada		Orientador	Cássia Navas A. de Castro	Tese escaneada	
						Examinador 1	Denise da Costa O. Siqueira		
						Examinador 2	Eduardo Peñuela Cañizal		
						Examinador 3	Inacyra Falcão dos Santos		
						Examinador 4	Sara Pereira Lopes		
9C	2009	As Vespas" de Aristófanes e as Questões da Dramaturgia	Isa Etel Kopelman	0	0	Orientador	Verônica Fabrini M. Almeida	0	0
						Examinador 1	Cassiano Sydow Quilici	1	0
						Examinador 2	Luiz Fernando Ramos	0	0
						Examinador 3	Marcelo Ramos Lazzaratto	0	0
10C	2008	Qorpo Santo - Lanterna de Fogo: Qompêndio Dramatúrgico em Parágrafos e Imagens	João André Brito Garboggini	0	1	Orientador	Sara Pereira Lopes	0	1
						Examinador 1	Antonio Fernando C. Passos	0	0
						Examinador 2	Carlos Eduardo A. Miranda	0	0
						Examinador 3	Mario Fernando Bolognesi	0	0
						Examinador 4	Priscila Rossinetti Rufinoni	1	1
11C	2008	O jogo da construção poética: processo criativo em dança	Lara Rodrigues Machado	0	0	Orientador	Inacyra Falcão dos Santos	0	3
						Examinador 1	Antônio Francisco Lelo	0	1
						Examinador 2	Regina Aparecida Polo Müller	0	0
						Examinador 3	Roseli Fischmann	0	0
						Examinador 4	Sayonara Sousa Pereira	0	0
12C	2009	O espetáculo cênico no método Bailarino-Pesquisador-Intér- prete (BPI): um estudo a ...	Larissa Sato Turtelli	***	1	Orientador	Graziela Estela F. Rodrigues	****	8
						Examinador 1	Regina Aparecida Polo Müller		3
						Examinador 2	Suzana Maria Coelho Martins		0
						Examinador 3	Simone Mattos de A. Pinto		0

N° Tese	Ano	Título	Autor da tese	N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências	Nome		N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências
13C	2009	Dramaturgias do corpo: protocolos de criação das artes da cena	Lígia Losada Tourinho	1	1	Orientador	Eusébio Lobo da Silva	1	1
						Examinador 1	Adilson Roberto Siqueira	0	1
						Examinador 2	Marina Martins da Silva	0	0
						Examinador 3	Soraia Maria Silva	0	0
						Examinador 4	Suselaine Serejo Martinelli	0	0
14C	2008	Arqueologia do Ator: personagem e heterônimos	Marcelo Ramos Lazzaratto	Tese escaneada		Orientador	Verônica Fabrini M. Almeida	Tese escaneada	
						Examinador 1	Luiz Fernando Ramos		
						Examinador 2	Marcio Aurélio P. de Almeida		
						Examinador 3	Sara Pereira Lopes		
						Examinador 4	Sílvia Fernandes da S. Telesi		
15C	2009	Re-elaborações estéticas da dança negra brasileira na contemporaneidade: análise das ... Grial de Dança	Maria de Lurdes Barros da Paixão	4	1	Orientador	Inaicyra Falcão dos Santos	7	1
						Examinador 1	Admilson Santos	0	0
						Examinador 2	Amelia Vitoria de S. Conrado	3	2
						Examinador 3	Cássia Navas A. de Castro	0	0
						Examinador 4	Sayonara Sousa Pereira	0	0
16C	2008	Em prol de cravar júbilo nos corações dormentes: construção poética de uma percepção	Maria Julia Pascali	Tese escaneada		Orientador	Marcio Aurélio P. de Almeida	Tese escaneada	
						Examinador 1	Antonio Luiz Dias Januzelli		
						Examinador 2	Rinaldo Sergio Vieira Arruda		
						Examinador 3	Suzi Frankl Sperber		
						Examinador 4	Verônica Fabrini M. Almeida		
17C	2009	A imaginação do ator, um vôo indizível	Mariane Magno Ribas	****	0	Orientador	Sara Pereira Lopes	****	2
						Examinador 1	Antonio Fernando C. Passos		0
						Examinador 2	Elena Vassina		0
						Examinador 3	Fernando A. P. V. Queiroz		0
						Examinador 4	Verônica Fabrini M. Almeida		0
18C	2009	Amargo Perfume: a dança pelos sentidos	Patrícia Garcia Leal	7	3	Orientador	Elisabeth Bauch Zimmermann	0	0
						Examinador 1	Kátia Danailof	0	0
						Examinador 2	Márcia Maria S. Hernández	0	0

N° Tese	Ano	Título	Autor da tese	N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências	Nome		N° citações no texto	N° de vezes que consta nas referências
19C	2009	A poética da direção teatral: O diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos	Robson Carlos Haderchpek	0	0	Orientador	Marcio Aurélio P. de Almeida	8	1
						Examinador 1	Amilton Monteiro de Oliveira	0	0
						Examinador 2	Márcia Maria S. Hernández	0	0
						Examinador 3	Paulo Roberto Vieira de Mélo	0	0
						Examinador 4	Verônica Fabrini M. Almeida	0	1
20C	2009	Raízes da Teatralidade na Dança Cênica: recortes de uma tendência paulistana	Silvia Maria Geraldi	0	2	Orientador	Cássia Navas A. de Castro	0	0
						Examinador 1	Eliana Rodrigues Silva	0	0
						Examinador 2	Maria Cláudia A. Guimarães	0	0
						Examinador 3	Márcia Maria S. Hernández	0	0
						Examinador 4	Regina Aparecida Polo Müller	0	0

Observações:

* Obras citadas não correspondem às que estão nas referências.

** Citações duplicadas.

*** Mesma obra referenciada 2 vezes.

**** Não foi encontrado pela ferramenta 'localizar'.

APÊNDICE 8 – Links para acesso às 45 teses analisadas.

Nº Tese	Título	Link para acesso
1A	O Yôga e o Tai Chi Chuan: do treino pessoal à composição da partitura cênica do ator	< http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-10112010-115227/pt-br.php >
2A	Trash Tragedy Investigações de um dramaturgo sobre a tragédia no Brasil contemporâneo	< http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-21072009-202019/pt-br.php >
3A	Minha vida na arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral	< http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-30042009-095757/pt-br.php >
4A	Transposição de época e personagem real de televisão	< http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-17072009-172115/pt-br.php >
5A	Ética e Estética no ator: uma questão de desejo	< http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-05072009-203346/pt-br.php >
6A	Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo - 1999 a 2004	< http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-23042007-130229/pt-br.php >
7A	Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)	< http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-25102010-161621/pt-br.php >
8A	De quem é esse corpo? - a performatividade do feminino no teatro contemporâneo	< http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-25102010-162044/pt-br.php >
9A	A memória como recriação do vivido: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal	< http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-07052009-143057/pt-br.php >
10A	A experiência da alteridade em Grotowski	< http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-26102010-103554/pt-br.php >
11A	No limiar do desconhecido: reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor	< http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-15072009-232314/pt-br.php >
1B	A Etnocenologia e seu Método: um olhar sobre a pesquisa contemporânea em Artes Cênicas no Brasil e na França	< http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/9630 >
2B	Eficácia de um Programa de Treinamento Neuromuscular no Perfil Álgido e na Incidência da Dor Femoropatelar entre Dançarinos	< http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/9652 >
3B	FOME DE QUÊ? Processos de Criação Teatral na Rede Pública de Ensino de Salvador	< https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9612 >
4B	Levanta mulher e corre a roda: estética, diversidade e contextos culturais no samba de roda de São Félix e Cachoeira	< https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9646 >
5B	Dramaturgo-ator-diretor: a comédia trágica de Eduardo de Filippo	< https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9447 >

6B	Da Rua ao Picadeiro: Escola Picolino, Arte e Educação na Performance do Circo Social	< https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9624 >
7B	Cognição Coreográfica: Investigações sobre a habilidade da memória do Movimento	< https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9639 >
8B	Aprendizagem de Direção Teatral: análise e sugestão de práticas de ensino para iniciação do diretor de teatro	< https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9449 >
9B	Encontro Marcado': Um Trabalho Pedagógico com Performances Teatrais para a Discussão das Sexualidades em Espaços de Educação	< https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9616 >
10B	O Ritmo Musical da Cena Teatral. A Dinâmica do Espetáculo de Teatro	< https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9610 >
11B	Os Princípios da Ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator	< https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9629 >
12B	Quando a dança é jogo e o intérprete é jogador: do corpo ao jogo, do jogo à cena	< https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9622 >
13B	Reflexo das Sombras: <i>Mimesis</i> e jogo em uma tradução de <i>A Tragédia de Ricardo Terceiro</i> , de William Shakespeare	< https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9478 >
14B	Assessoria de Comunicação e Cultura: os espetáculos teatrais em Salvador (2003-2004)	< https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9659 >
1C	Bem -vindos à nossa história! Teatro Experimental de Comédia de Araraquara(1955-1962)	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000448232&opt=4 >
2C	A Dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000471119&opt=4 >
3C	Performance, Corpo e Tecnologia	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000469311&opt=4 >
4C	Eldorado: dramaturgia do ator na intracultura	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000474856&opt=4 >
5C	Vocabulário Poético do Ator	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000441090&opt=4 >
6C	O Teatro Elisabetano como Ativismo Sociocultural.	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000469177&opt=4 >
7C	CORPO FICCIONAL: da dança brasileira ao teatro contemporâneo	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000466716&opt=4 >
8C	Ivaldo Bertazzo: Dançar para Aprender o Brasil	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000421990&opt=4 >
9C	"As Vespas" de Aristófanes e as Questões da Dramaturgia	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000470236&opt=4 >
10C	Qorpo Santo - Lanterna de Fogo: Qompêndio Dramatúrgico em	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000448348&opt=4 >

	Parágrafos e Imagens	
11C	O jogo da construção poética: processo criativo em dança	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000436010&opt=4 >
12C	O espetáculo cênico no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): um estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo de dança Valsa do Desassossego	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000447712&opt=4 >
13C	Dramaturgias do corpo: protocolos de criação das artes da cena	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000471275&opt=4 >
14C	Arqueologia do Ator: personagem e heterônimos	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000436305&opt=4 >
15C	Re-elaborações estéticas da dança negra brasileira na contemporaneidade: análise das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do balé folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000467044&opt=4 >
16C	Em prol de cravar júbilo nos corações dormentes: construção poética de uma percepção	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000437129&opt=4 >
17C	A imaginação do ator, um vôo indizível	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000448678&opt=4 >
18C	Amargo Perfume: a dança pelos sentidos	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000447419&opt=4 >
19C	A poética da direção teatral: O diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000449323&opt=4 >
20C	Raízes da Teatralidade na Dança Cênica: recortes de uma tendência paulistana	< http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000470281&opt=4 >