

“Me vejo menos travada e com menos receio de me expressar, de me expor”: algumas notas antropológicas sobre o Teatro como lazer.

"I feel less stuck and less afraid of expressing myself, exposing myself": some anthropological notes on Theater as Leisure

João Pedro de Oliveira Medeiros

Mestrando em Antropologia na Universidade Federal Fluminense

Luiz Fernando Rojo

Professor e Antropólogo na Universidade Federal Fluminense

Resumo:

Este estudo é baseado em um trabalho de campo etnográfico de um ano, realizado entre fevereiro de 2021 e fevereiro de 2022, em uma escola de teatro em Niterói, Rio de Janeiro. O artigo versa sobre como os discentes, mais especificamente aqueles que não demonstravam motivações profissionais com o curso, significavam o seu contato com tal experiência. Ambiciona-se entender, dentre outras coisas, o que eles queriam dizer por “fazer teatro” e os usos que faziam dele. O Lazer, importante categoria acionada nesta análise, conserva chaves interpretativas cruciais ao que tange as emoções, suas modalidades de expressão e a vida interior dos sujeitos.

Palavras-chave: Teatro; Lazer; Emoções.

Abstract:

This study is based on a one year ethnographic fieldwork, made between February 2021 and February 2022, at a theater school in Niterói, Rio de Janeiro. The article deals with how the students, more specifically those who did not demonstrate professional motivations with the course, meant their contact with such an experience. It aims to understand, among other things, what they meant by “making theater” and the uses they made of it. Leisure, an important category used in this analysis, preserves crucial interpretative keys regarding emotions, their modalities of expression and the subjects inner life.

Keywords: Theatre; Leisure; Emotions.

Introdução

“Terapêutico”. “Enriquece a alma”. “Onde eu posso ser eu mesmo”. Mais ou menos ressonantes a cisão temporal de um “antes” e um “depois”, os qualificativos acima narram somente uma fração dos valores introspectivos acionados por interlocutores desta pesquisa após o ingresso em um curso de formação teatral.

Os usos lúdicos do teatro pareciam evidenciar, em primeiro lugar, o aprofundamento da poderosa metáfora da vida social como espetáculo. Em segundo lugar, a utilização dessa prática funcionava como instância solucionadora, ou ao menos apaziguadora, de problemas e peripécias da vida íntima de seus envolvidos. Senão dessa forma, simplesmente, uma constante fonte de competências extensamente positivas que refletiriam para o bem-estar geral do indivíduo.

Em dissertação intitulada *Teatro e Contracultura: um estudo de Antropologia Social*, Maria Claudia Coelho (1989) busca compreender, a partir de um estudo etnográfico, as representações que jovens de camadas médias da Zona Sul carioca mobilizam acerca da profissão de ator. Em um Rio de Janeiro à beira dos anos 90, aglutinado por cursos de formação teatral, a antropóloga nota significações múltiplas ao “fazer teatro” de seus pesquisados. Dentre as inflexões veiculadas estão, por exemplo, o teatro como um “passatempo”, “estilo de vida” ou, até mesmo, uma “terapia”.

Nos rastros do trabalho de Coelho, este artigo busca ultrapassar, assim como fez a autora em seu contexto, os atribulados significados atribuídos ao “fazer teatro” dos interlocutores dessa pesquisa. E, a partir daí, percorrer a reverberação de tal prática em suas vidas íntimas. Fruto de um trabalho de campo etnográfico com a duração de um ano, entre fevereiro de 2021 e fevereiro de 2022, a pesquisa foi desenvolvida entre estudantes de um curso de iniciação ao teatro na cidade de Niterói, município da região metropolitana do Rio de Janeiro. Através da inserção etnográfica na qualidade de alunato na Escola de Teatro Niterói¹, este artigo se debruça tanto sobre material interpretativo obtido a partir da experiência de pesquisa quanto em material proporcionado por entrevistas com estudantes que são ou foram, em um passado recente, matriculados a escola.

Sendo assim, o texto se divide em duas partes. Na primeira, é feito um breve mapeamento do contexto etnográfico – próximo àquilo que Geertz (2017) chamaria de “descrição superficial” – e, no interior dessa “aldeia”, um sutil redirecionamento do objeto é proposto (Ibidem). Na segunda parte, faz-se uma, igualmente ligeira, parcial e profícua incursão sobre a questão do “Teatro” e do “Lazer” na literatura das ciências socioantropológicas.

Trata-se, portanto, de esboçar uma primeira reflexão sobre formas específicas de apropriação do universo teatral – algo que, na ausência de um termo mais adequado, é tendenciosamente rotulado como “lazer”.

Escola de Teatro Niterói: um breve panorama

A Escola de Teatro Niterói ofertava seus cursos da seguinte maneira: havia, primeiramente, o curso de formação de atores, cuja duração total era de dois anos. Sendo o primeiro ano voltado exclusivamente para a iniciação ao Teatro e o segundo para a Formação de Atores. No “módulo” – modalidade de inserção e unidade que se referia semestre letivo –, o estudante estabelecia um vínculo semestral com a instituição, permitindo a ele a renovação ou não de sua matrícula ao fim de seis meses.

¹ Com o intuito de preservar a identidade do espaço escolar, assim como a dos interlocutores dessa pesquisa, se optou por trocar seus nomes por pseudônimos.

A escola fornecia anualmente uma série de pacotes que permitiam aos seus interessados algumas formas de desconto nos valores originais dos cursos. Além disso, havia uma política de barateamento para residentes de outros municípios. Como consequência disso e pelo apelo “social” que a instituição parecia veicular, os cursos fornecidos eram tidos por seus integrantes como acessíveis².

Quanto à disposição das aulas, elas duravam em média três horas e eram realizadas uma vez por semana. Ao fim de um módulo, cada turma ficava responsável por apresentar uma peça teatral, presidida por seu “professor-diretor”. A peça era realizada, geralmente, em algum espaço para espetáculos da cidade, cuja escola tivesse parceria. Em consequência da quarentena ocasionada pela pandemia da COVID-19, as aulas presenciais durante todo o ano de 2020 – ou seja, período que precede a realização do trabalho de campo – foram transpostas para o modelo virtual, o mesmo pode ser dito a respeito das apresentações que consagravam o fim de um módulo. Decorreram daí uma série de engenhosas adaptações por parte da instituição e do corpo discente com a realização, à época, de filmes e montagens teatrais privilegiando diferentes linguagens teatrais.

Com a gradual retomada dos serviços presenciais no ano de 2021, ano em que esta pesquisa deu seu ponta pé inicial, a escola de teatro optou por um ensino híbrido, onde eram oferecidas aulas simultâneas: as sessões presenciais eram transmitidas, ao vivo, através de um computador com câmera e áudio para os alunos que assistiam remotamente. A distância do local de moradia para a escola, a insegurança proporcionada pela pandemia, assim como a aparição de eventuais sintomas relacionados a COVID-19 (ou mesmo sua confirmação através da positivação do teste) eram os motivos ligados ao não comparecimento presencial dos discentes.

Uma série de restrições sanitárias, levando em conta os riscos ocasionados pela pandemia, foram inseridas na escola: ao adentrá-la, as solas dos sapatos eram limpas em um pano embebido de água sanitária. Ademais, os sapatos deviam ser deixados em um espaço vago de uma estante disposta para este fim; a temperatura era aferida e os alunos deviam manter suas máscaras todo o tempo que estivessem

² Os últimos valores a que tive contato eram os seguintes para o Curso de Iniciação ao Teatro (1 ano): para moradores do município de Niterói, 12 x R\$195,00; para moradores de outros municípios, R\$185,00. Para o Curso de Formação de Atores (2 anos), os valores eram os seguintes: para moradores do município de Niterói, R\$210,00; para moradores de outros municípios, R\$200. Além disso, era cobrado uma taxa de R\$50,00 para a efetivação da matrícula.

no interior da escola, sob o risco de serem chamados atenção. O espaço da sala era ao início e ao fim de uma aula limpos por um funcionário e, ao longo das aulas, as janelas permaneciam abertas permitindo a circulação de ar. Além disso, as dinâmicas em sala levavam em conta o distanciamento social: uma série de zonas quadradas fitadas por durex amarela delimitavam os espaços que cabiam a cada um; a realização de atividades que demandavam toque, constante interação e/ou movimentação eram precedidas e sucedidas pela utilização global do álcool em gel.

Entre abril e maio de 2021, com o aumento de casos de COVID-19 na cidade de Niterói e no Estado do Rio de Janeiro, uma série de medidas governamentais recrudesceram as medidas de combate a pandemia e, como consequência direta disso, as aulas aconteceram somente de maneira remota. Por tal razão, alguns matriculados optaram pela não participação ao longo desse período, as ausências foram justificadas pelo desinteresse pelo ensino online ou pela a instabilidade da conexão em suas residências.

Sem dúvidas havia uma preferência institucional pelo comparecimento presencial dos alunos, essa postura podia ser inferida pelos empecilhos técnicos e pedagógicos relacionados a realização simultânea das aulas (presencial e online). Mas tal predileção se relacionava a noção bastante difundida, ao mesmo tempo fragmentária, de que a existência do teatro e da atividade dramatúrgica, como um todo, dependiam da comunhão física de pessoas. As “rodas de oração” pré-espetáculo eram prova disso. De mãos dadas, todos oravam unissonamente:

Diário de campo – 09/08/2021: “Eu seguro minha mão na sua para que juntos possamos fazeraquilo que eu não posso, aquilo que eu não devo e aquilo que eu não vou fazer sozinho: Teatro, Merda!”

Assim, atenta aos riscos das circunstâncias globais, a direção da escola optou, para o fim do primeiro semestre de 2021, pela realização de peças teatrais filmadas. Nesse quesito, após o pagamento de uma espécie de taxa de custeio do espetáculo – que, à época, custou a cada um dos discentes cerca de R\$200,00 somados ao valor da mensalidade –, uma equipe de filmagem profissional fora contratada a fim de viabilizar a realização, incluindo a edição, do filme. Ao fim do segundo módulo, quando a situação pandêmica havia esmaecido, os alunos tiveram a oportunidade de estrearem em palco.

Ao longo do trabalho de campo, diversas foram as formas que os praticantes de teatro amador justificavam seus interesses cênicos e suas respectivas motivações para

se matricularem em um curso de formação para atores. Aqueles que nutriam expectativas profissionais eram, em sua maioria, adolescentes ou jovens adultos estudantes do ensino-médio, universitários e/ou trabalhadores assalariados.

Em primeiro lugar, o que chamava atenção dessa categoria de cursante era que delineavam convictamente seus sonhos e anseios profissionais, se não à atuação, a dublagem. Entre esses, a obtenção do DRT (Documento de Registro Técnico) – documento emitido pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (SATED) que atesta a capacitação do profissional – era um assunto comum, corriqueiramente acionado junto a professora com a finalidade de tirar dúvidas acerca dos trâmites que antecediam sua obtenção, além de os benefícios relacionados à sindicalização etc³. É a esse grupo de interessados que a modalidade estendida do curso (dois anos) se referia, pois ele dava carga horária e conteúdo para portfólio suficientes para a obtenção do registro técnico provisório.

A ascensão e o sucesso profissional do artista, em oposição a outras ocupações profissionais, está ligada ao cumprimento de uma série de vagas de emprego disponíveis ao longo de sua trajetória profissional. Nesse quesito, o portfólio parece ser um importante signo de legitimação desse percurso. Howard Becker (2008), ao discorrer sobre a cultura dos músicos de casa noturna em seu livro *Outsiders*, ressalta que a carreira profissional do músico pode ser definida a partir de uma perspectiva móvel. Eles estariam sujeitos a uma série de ajustamentos no intercurso de suas trajetórias. Seguindo tais considerações, o portfólio para os atores e atrizes, por exemplo, pode ser tomado aqui como uma linha narrativa móvel na construção de suas carreiras.

Nesse aspecto, dar início a um curso de formação de atores significava, não somente o primeiro passo em um engajamento formativo, mas o trilhar, desde já, a carreira enquanto ator. Suas expectativas profissionais eram, contudo, ao menos ao nível discursivo, explanadas sob a rubrica da modéstia: o esplendor de serem descobertos por grandes emissoras de televisão ou estúdios de cinema ficava limitado à momentos de aberta jocosidade, onde as extravagâncias dos famosos e os cachês

³ A obtenção do ambicionado DRT, ao menos no Rio de Janeiro, está sujeita a apresentação de documentos: de identificação, assim como a apresentação de curriculum (portfólio) que comprove a atuação do candidato em trabalhos com fala nos últimos três anos consecutivos para a obtenção do registro provisório e cinco anos consecutivos para o registro definitivo. Além disso, ao fim do processo, o candidato deve pagar uma taxa de R\$150,00. Informações retiradas de: <http://www.satedrj.org.br/capacitacao-e-registro-profissional/> (Acessado em 29/04/2022). A Escola de Teatro Niterói por não ser, à época, um curso técnico regido pelo Ministério de Educação e nem um curso de nível superior de artes cênicas não isentava o aluno concluinte de passar por banca avaliadora externa e de pagar a taxa referida no processo de obtenção do Documento de Registro Técnico junto ao sindicato.

milionários eram vistos com distância e uma certa suspeita.

Com a regulamentação da profissão de ator em 1978, uma série de cursos profissionalizantes surgiram no Rio de Janeiro, um verdadeiro “boom” se afigurou na cidade coetâneo a expansão da Rede Globo de Televisão. Esse fenômeno influenciou significativamente os rumos do movimento teatral. Ícones como Glória Pires e Fábio Júnior, por exemplo, impulsionaram o ideal de uma trajetória artística solo, de modo que a carreira televisiva reluzia como uma grande oportunidade de emplacar profissionalmente (COELHO, 1989).

Ainda é cedo para sobrevoos teóricos de grande fôlego. A distância temporal dos dois contextos, quase quarenta anos, preludia cisões fundamentais no que diz respeito a constituição dos campos. É possível inferir, contudo, persistências: sem dúvida o contato com a realidade teatral instiga ou, quem sabe, presume modalidades comportamentais e relacionais tidas socialmente como “abertas” – a mítica figura do jovem “cabeça/mente aberta” espreita (COELHO, 1989; REZENDE, 1990). Dando um tom permissivo as relações que se constituíam no interior da escola, havia uma áurea atrativa, convidativa e aprazível àqueles que viam na realização de um curso de teatro como algo enriquecedor, compensatório.

Quanto aos pormenores da escolha do teatro como lazer. Faz-se necessário ambientar o universo dessa escolha. Ela é mais propriamente encontrada entre aqueles que não cultivavam o interesse profissional de se engajarem na carreira artística. Entre esses, estavam uma minoria de adultos economicamente estáveis que enxergavam a possibilidade de “fazer teatro” como uma atividade lúdica que se interpunha a vida cotidiana, mais especificamente a rotina de trabalho. Mais do que isso, o teatro parecia servir como uma fonte inesgotável e polivalente de atributos que incidiam positivamente na vida de seus envolvidos: na resolução em potencial de problemas relacionados a timidez e ampliação do círculo social ao “descobrimento de outras formas de ser e estar no mundo”.

A título de ilustração, um interlocutor de 41 anos revelou em entrevista realizada por telefone em agosto de 2021 que, após “correr muito atrás (SIC)” ao longo de sua vida, entrar no teatro fazia parte da sua decisão de “viver uma vida mais light”. Além disso, o discente procurava por meio da realização de outros projetos pessoais paralelos ao curso de teatro (como, por exemplo, aula de canto e jardinagem) “enriquecer a alma”. Em um contraponto jocoso, o interlocutor em questão sempre lembrava que não veria o menor problema em ser descoberto por uma famosa emissora televisiva e ser

contratado para trabalhar em novelas.

Cabe agora uma breve referência ao conceito de “Lazer” de modo a instrumentalizá-lo como uma importante chave interpretativa aos fenômenos sublinhados. Mas, antes, se interpõem uma ligeira nota sobre as possibilidades do “fazer teatro” e da divisão dos pesquisados em dois grupos de interesse.

Fazer teatro como forma de lazer

Na unidade de análise em questão, “fazer teatro” pode ser facilmente flexionado àquilo que Bernardo Machado (2020) chamou em O interesse do antropólogo: notas metodológicas sobre pesquisas em teatros de “discursos teatrais”. No artigo, essa espécie de ferramenta analítica ambiciona perseguir o que interlocutores classificam e definem como teatro e o que incluem ou excluem desse universo de significados. Através desse instrumental seria possível, por exemplo, refletir sobre as diferentes apropriações dadas ao “fazer teatro” para aqueles que ambicionam ou não carreiras artísticas.

A divisão das turmas em dois grupos de interesse não é feita a fim de estancar tais categorias e esgotá-las. A escolha por trilhar uma carreira artística, inclusive, está embebida por pressupostos lúdicos, o indivíduo optante por essa via muito provavelmente a escolheu por gostar e se divertir com aspectos relacionados a esse universo. Resultado disso, eram corriqueiras as histórias daqueles que tiveram contato com o teatro ainda na escola, igreja ou infância e que julgavam determinantes esses contatos para as suas escolhas. Assim, é naqueles que se interessavam no teatro como um lazer a que o foco reside, tal postura se justifica pelo quadro intencional a que esses indivíduos se reportavam e menos por uma cisão prática observável.

Mas, afinal, o que se quer dizer por lazer? O que se quer dizer quando se aproxima a prática teatral à esfera do que se cabe ao lazer? A partir do momento que se ingressava no curso de teatro, uma das primeiras abordagens que se fazia ao noviço era o porquê ele estava ali, o que lhe motivou e quais seriam suas expectativas com a realização daquela formação. Esse era, talvez, um momento crucial para o porvir do discente no curso, a partir da sua réplica, algumas expectativas lhe seriam apresentadas. Aqueles que se inclinavam a carreira artística, sob um consenso tácito, deveriam se mostrar mais engajados aos ensinamentos passados em sala de aula, mais disponíveis à realização de ensaios extraclases (onlines ou presenciais) e, por fim, mais comprometidos com os

diferentes trâmites que envolviam a realização de um espetáculo – figurino, cenário, maquiagem, texto, montagem.

Aqueles que respondiam as interrogações iniciais com expectativas diversas e não diretamente ligadas ao projeto artístico, eram, de uma determinada forma, livres de certas cobranças. Esperava-se deles, acima de tudo, uma coparticipação comprometida.

As diferentes significações ao “fazer teatro” de tal grupo podem ser, do ponto de vista etnometodológico, reduzidas à polivalente categoria do “Lazer”. Trata-se, portanto, de um conceito exógeno, uma projeção analítica com argutos saldos interpretativos e não uma categoria nativa, como era de se esperar. A sua utilização será agora justificada.

O “Lazer” ocupa um importante lugar, ao lado do “Trabalho”, em uma espécie de “mito de origem” do Teatro. O Teatro ora é localizado à esfera laboral, produtiva, obrigatória e, portanto, ritual; ora ao entretenimento, espectro, por excelência, do prazer, do jogo e da brincadeira e, portanto, do lazer (SCHECHNER, 2012; TURNER, 2015). Em *Ritual*, Richard Schechner (2012) argumenta que os diferentes gêneros performáticos, dentre eles o teatro, se originaram da necessidade humana de conjugar eficácia e entretenimento, fazer com que as coisas acontecessem ao mesmo tempo que gerassem prazer. Em *Do Ritual ao Teatro*, Victor Turner (2015), por seu lado, relega tal modelo explicativo às chamadas sociedades tribais e pré-industriais, onde os gêneros artísticos seriam acoplados às obrigações ritualísticas e comunitárias, suas funcionalidades estariam ligadas a aspectos capitais dos ritos de passagem e dos dramas sociais. De acordo com o autor, somente nas sociedades pós-industriais o advento do lazer se tornou possível, isto é, uma esfera complementar ou compensatória ao trabalho:

“Lazer”, então, pressupõe “trabalho”: é não trabalho, ou uma fase antitrabalho da vida de uma pessoa que também trabalha. [...] Segundo Dumazedier, o lazer surge sob duas condições. Primeiro, a sociedade para de governar suas atividades segundo obrigações rituais comuns: algumas atividades, incluindo o trabalho e o lazer, tornam-se, pelo menos em teoria, sujeitas à escolha individual. Segundo, o trabalho pelo qual uma pessoa ganha a vida é “separado de suas outras atividades: seus limites não são mais ‘naturais’, mas arbitrários – ele é organizado de um modo tão definido que pode ser facilmente separado, tanto na teoria quanto na prática, do tempo livre”. É apenas na vida social de civilizações industriais e pós-industriais que encontramos essas condições necessárias (TURNER, 2015, p. 48).

A desconsideração de tais pressupostos levou a imprecisões antropológicas mais ou menos graves. O primeiro remonta dos anos de 1970, da qual a gravidade é pouco relevante. Pierre Clastres (2017) em *A sociedade contra o Estado*, em concordância com Marshall Sahlins, postula que as sociedades primitivas⁴ são sociedades do lazer. O que se leva em conta na formulação do autor é a refratariedade primitiva ao labor, onde o emprego produtivo da força de trabalho é limitado pela satisfação das necessidades sociais, necessidades de subsistência. Dessa forma, o que é sublinhado de Clastres é menos os desdobramentos de sua teoria geral do que sua desatenção terminológica.

Décadas antes, ao fim dos anos de 1930, Johan Huizinga (2019), influente historiador holandês e autor de *Homo Ludens*, considera toda a esfera da cultura primitiva⁵ como que inserida no “domínio lúdico”. Sendo o “jogo” seu objeto de interesse principal, o constructo teórico levantado leva em conta que as categorias de “brincar/jogar” não estão no horizonte mental primitivo. É possível inferir, portanto, que os “selvagens”, embebidos de ludicidade, não difeririam as diferentes esferas da vida, tal qual os civilizados o fazem: “trabalho”, “lazer”, “economia”, “política”, etc.

Entretanto, a antítese entre “trabalho” e “lazer”, tal qual formulada por Victor Turner (2015) e refletida por tantos pensadores, não é fundamental para N. Elias e E. Dunning (1985), autores de *A busca da excitação*. Para eles, formular o problema do “lazer” em termos de um dispêndio específico do tempo livre, tempo “não-produtivo”, é no mínimo simplista e pouco elucidativo. Ao contrário, uma teorização sobre o conceito deveria, inexoravelmente, levar em consideração suas funções sociais, quais sejam, a sua estabilidade e ubiquidade no que diz respeito ao controle das excitações sociais (p.112).

As atividades de lazer se destinariam aos sentimentos dos sujeitos, de modo a animá-los (p.70). No interior de tal proposição, o lazer seria, afinal, uma espécie de qualificador mimético dos diferentes temperamentos individuais, isto é, uma modalidade socialmente sancionada e aceita de lidar com as pulsões geradas no interior da sociedade. Através de sua qualidade mimética, o lazer conduziria as pulsões humanas à rumos aprazíveis e deleitáveis. Pertenceriam ao lazer, deste modo, inúmeras práticas e atividades reconhecidas ao campo lúdico: filmes, danças, pinturas, jogos de cartas,

⁴ O antropólogo francês entende por sociedades primitivas todas aquelas que seriam igualitárias, ou seja, sociedades que não demonstrariam estratificação social interna, condição necessária e embrionária para o surgimento dos primeiros aparelhos de Estado.

⁵ A acepção do que seja “primitivo” pelo historiador, por outro lado, assemelha-se em demasia as formulações de tradição evolucionista.

corridas de cavalos, óperas, histórias policiais e jogos de futebol (pp. 70 -71); assim como o desporto, teatro, corridas e festas (pp. 111-112).

As formulações elisianas acerca do processo civilizador, sem dúvida nenhuma anacrônicas, espreitam sob tais linhas. O “controle das emoções”, um dos principais saldos das práticas esportivas e de lazer, convergiria ao rumo civilizatório. Dessa forma, como foi observado em trabalho anterior (Rojo, 2016), as práticas e atividades a que Elias e Dunning (1985) se referem, além de propiciarem atividades físicas a uma população cada vez mais sedentarizada, proporcionariam um espaço de sublimação. Ou seja, uma espécie de subterfúgio espaço-temporal à vida cotidiana.

Para este trabalho, a notoriedade da obra está menos em sua assunção irrefletida, algo que configuraria irresponsabilidade epistêmica, do que em sua ressonância ao discurso nativo. É preciso ser mais claro a partir da exposição de algumas situações etnográficas.

No decurso do primeiro semestre de aulas de teatro, após árduas semanas de ensaios para um espetáculo que se concluíra em filme, Thuani, a professora, optou por uma aula menos intensa do ponto de vista corporal. Na ocasião, todos estavam postados em roda e a docente começou por nos perguntar o que a palavra “teatro” suscitava a cada um de nós. Mathias, discente a pouco resgatado, irrompeu o silêncio. Em tom espirituoso, o nativo argumentou o quanto o teatro era o lugar, por excelência, de pôr para fora as emoções e sentimentos. Na conclusão de seus pensamentos, o crescimento espiritual era um dos principais atributos que um indivíduo, envolvido pelo espírito cênico, poderia ter. Além disso, Mathias postulou que não era possível “fazer teatro” sem alma.

Em outra situação, em entrevista realizada em março de 2022, Guilherme, psicanalista de 37 anos, responde à pergunta “O que te motivou a fazer um curso de teatro?” da seguinte maneira:

Depois do fim de um relacionamento, fiquei muito deprimido, me afastei de tudo, do trabalho aos amigos. Foi na terapia que surgiu pela primeira vez o desejo de fazer teatro. Pensei em fazer algo pra mim, que me fizesse bem e o teatro apareceu como uma possibilidade de sair daquela situação que me encontrava (grifo nosso).

O que estava em jogo nas formulações dos interlocutores eram, não somente

elaborações introspectivas que engajavam os indivíduos rumo a uma espécie de “auto vigília” – a própria natureza das questões levantadas, tanto pela professora quanto pelo antropólogo induziam a essa atividade. Mas, substancialmente, discursividades expressas em termos emocionais. Expostas a partir de uma linguagem, cujos eixos modais pareciam ser “interioridade-exterioridade”, assim como seus homólogos “dentro-fora”, “encher-esvaziar”, o contato com o teatro levava a reverberações pessoais. Proporcionava o efetivo “extravaso” ou “liberalização” dos sentimentos “presos” e “contidos”. No adequado ambiente da sala de aula era possível pôr para fora as emoções e sentimentos, assim como vislumbrar a possibilidade de sair daquela situação que me encontrava.

Posto sob esse ângulo, o teatro como lazer se aproxima a teoria do lazer de Elias e Dunning (1985), onde essa entidade se apresenta enquanto uma das mais hábeis instituições sociais para a renovação emocional. Antes, um condutor dos prazeres e das excitações do que uma escola das pulsões. Acentua-se aqui menos a natureza regulatória de tais experiências e mais a requalificação do mundo interior do sujeito. Era possível visualizar, entre os nativos, que uma interlocução subjetiva consigo se instaurava e se aprofundava *pari passu* a carreira de cursante.

Amparado pelo discurso nativo, o que se argumenta fica clarividente em sua extensão. “Qual é a sua relação com o teatro?”, foi questionado ao psicanalista

Guilherme: Uma relação saudável, através do teatro aprendi muitas coisas, conheci várias pessoas e me descubro a cada dia. Digamos que minha relação com o teatro seria terapêutica⁶, algo que faz bem pra minha saúde mental e emocional (grifo nosso).

Ainda de um ponto de vista psicológico, sua réplica a questão seguinte – “De que modo o curso de teatro interfere ou influencia em sua vida?” – se aprofunda ligeiramente à sua percepção interna:

De várias formas. Conheci várias pessoas diferentes pelo teatro que não conheceria de outra forma. Pessoas que influenciaram minha vida. O teatro

⁶ O “teatro-terapia”, expressão a que Coelho (1989) se refere para explicar a ocasional tenuidade entre terapia psicológica e teatro, parte da utilização teatral enquanto estrutura terapêutica não profissional. A transformação do teatro em marco terapêutico remonta ao questionamento, na década de 1970, das estruturas tradicionais de produção teatral. Naquele momento, uma série de movimentos foram operadas no interior daquilo que se conhece por Teatro, a principal operação a que cabe destacar aqui fora a diluição ou o encurtamento das fronteiras entre “ator” e “personagem”.

funciona pra mim como uma terapia ou de forma terapêutica como algo que me faz bem, onde eu posso trabalhar minhas emoções e me conhecer melhor (grifo nosso).

Maria Claudia Coelho (1989) em pesquisa que já mencionei anteriormente, já havia reparado que a identificação com o teatro ocorria, sobretudo, no plano subjetivo (p. 57). A mudança que o teatro propõe ao sujeito, através do seu contato, funciona como uma janela para o seu interior (inner-self). O autoconhecimento, segundo o ponto de vista nativo abordado pela antropóloga, era inevitável àquele que havia se posto a tarefa de ser estudante de teatro.

Dessa forma, se o ato de embrenhar vida particular e pessoal com a vida artística e profissional é fundamental para o pleno exercício do ser ator. Ou seja, se investir na personalidade individual como modalidade de busca ou canalização dos sentimentos pessoais à serviço da representação (COELHO, 1989), o seu oposto não poderia ser menos válido. Qual fosse, se engajar em uma atividade de lazer, do qual os objetos de que se almejavam não eram aspirações artístico-profissionais futuras, mas complementaridades, inevitavelmente existenciais e imediatas, ao premeditado mundo da vida ordinária.

A inversão do quadro intencional operada por aqueles que enxergavam no teatro algo mais que uma possibilidade profissional lhes davam a possibilidade de, ao gerirem uma dialética reflexiva da interioridade na exterioridade, despargir em suas realidades práticas a virtualidade do universo teatral. O sempre bem-vindo ponto de vista nativo é elucidativo sob essa questão. Dessa vez, ele veio de Joana, advogada de 28 anos, ex-aluna do curso:

Antropólogo: De que modo o curso de teatro interferiu (contribuiu, ajudou, piorou) em sua vida?

Joana: [...] acredito que o teatro tenha me fortalecido no sentido de aumentar a minha disposição para desafios. Também me vejo menos travada e com menos receio de me expressar, de me expor. Acho que o fato de não ter deixado ninguém assistir a defesa da minha monografia e ter levado 18 pessoas pra me assistir na peça reflete um pouco isso. Não queria travar e "passar vergonha", mas também não me cobrei pra entregar algo muito fora do meu alcance, poucas vezes na vida fui tão gentil comigo mesma. Talvez isso tenha sido por finalmente entender que posso não ser boa ou ter dificuldade em algo novo e tá tudo bem. O importante é viver a experiência e não ter medo de sair da minha zona de conforto, de me arriscar.

Um caminho enorme se desenha sob essas brochuras, desde a metáfora da vida social como teatro ao complexo problema sociológico da individuação. Contudo, é preferível deixar, malcriadamente, mais uma observação do reflexivo Guilherme. Reflexão em que ele apresentava de maneira sucinta e, não obstante profunda, as nuances a que o noviço em teatro era apresentado: o paradoxo de ser “Um” em “vários”.

Antropólogo: O que é teatro para você?

Guilherme: É algo muito importante na minha vida. É onde eu posso ser eu mesmo, sem me importar com o julgamento do outro e descobrir várias formas de ser e estar no mundo. (grifo nosso).

Referências bibliográficas

BECKER, Howard. Outsiders: estudos de sociologia do desvio. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o Estado. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

COELHO, Maria Claudia. Teatro e contracultura: um estudo de antropologia social. Dissertação (mestrado) - UFRJ/Museu Nacional/PPGAS. 1989.

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. A busca da excitação. Lisboa: Difusão Editorial, 1985.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. – 1. ed. – [Reimpr]. – Rio de Janeiro: LTC. 2017.

HUIZINGA, Johan. Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MACHADO, Bernardo. O INTERESSE DO ANTROPÓLOGO: NOTAS METODOLÓGICAS SOBRE PESQUISAS EM TEATRO. Cadernos do Centro de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. [SYN]THESIS, Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, p. 08-17, set./dez. (2020).

REZENDE, Claudia B. Diversidade e Identidade: discutindo jovens de camadas médias urbanas. In: Individualismo e juventude. VELHO, Gilberto (Org). – Programa de Pós-Graduação de Antropologia Social. Museu Nacional – UFRJ. Rio de Janeiro. Comunicação n.º18, 1990.

ROJO, Luiz Fernando. O estatuto das emoções nas práticas esportivas. Atas do IX Congresso Português de Sociologia. Faro, 2016.

SCHECHNER, Richard. Ritual. In: Performance e Antropologia de Richard Schechner. Zeca Ligiéro (Org). – Rio de Janeiro: Maud X, 2012.

TURNER, Victor. Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ: 2015.