

**“O teatro funciona para mim de forma terapêutica. Como algo que me faz bem, onde eu posso trabalhar minhas emoções e me conhecer melhor”: Notas etnográficas sobre Teatro, Emoção e Indivíduo<sup>1</sup>**

**João Pedro de Oliveira Medeiros (PPGA-UFF)<sup>2</sup>**

**RESUMO**

“Onde eu posso ser eu mesmo”. “Enriquece a alma”. “Onde me descubro a cada dia”. Os qualificativos em questão acionam os diferentes valores introspectivos suscitados pela inserção em um curso de iniciação ao teatro. Por parte daqueles que não cultivavam interesses artístico-profissionais, os usos lúdicos da prática teatral pareciam identificar nela uma instância com altas propriedades solucionadoras, ou ao menos apaziguadoras, de problemas e peripécias de suas vidas íntimas. Se não dessa forma, simplesmente, uma constante fonte de competências extensamente positivas que refletiam no bem-estar geral do indivíduo. Fruto de uma pesquisa etnográfica realizada entre fevereiro de 2021 e fevereiro de 2022 em uma escola de teatro em Niterói (RJ), este trabalho busca compreender o que os interlocutores queriam dizer por “fazer teatro” e os usos que faziam dele. Mais precisamente, me atenho a “recomposição interior” suscitada por tal envolvimento que, por sua vez, fornecia as coordenadas para o que parecia ser uma “nova vida exterior”. No decorrer dessas considerações, as noções de Emoção e Indivíduo se destacam como eixos interpretativos cruciais para a empreitada antropológica alçada.

**Palavras-chave: “Teatro”; “Emoção”; “Indivíduo”.**

*Em que condições os seres humanos recorrem aos seus poderes criativos para tornarem expressiva a experiência cotidiana?*

Richard Sennett, O declínio do homem público

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 33ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 28 de agosto a 03 de setembro de 2022.

<sup>2</sup> Bacharel em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente, é bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES, Brasil) do mestrado acadêmico no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da mesma universidade. Sob a orientação do professor Luiz Fernando Rojo, conduz o projeto de pesquisa intitulado “O Indivíduo no Teatro: do noviço ao ator-personagem, uma possibilidade de contestação pelo corpo?”.

## I.

A fala contida no título deste trabalho foi suscitada por um interlocutor em uma entrevista feita após o período de realização do trabalho de campo etnográfico, empreendido entre fevereiro de 2021 e fevereiro de 2022. “*O teatro funciona para mim de forma terapêutica. Como algo que me faz bem, onde eu posso trabalhar minhas emoções e me conhecer melhor*”<sup>3</sup> foi uma réplica a seguinte pergunta do etnógrafo: “De que modo o curso de teatro interfere ou influencia em sua vida?”. Nessa que poderia ser, talvez, uma das avaliações feitas por um participante de sessões de psicodrama ou de teatro-terapia<sup>4</sup>, era, no entanto, as considerações de um aluno matriculado em um curso regular de teatro.

No desenrolar da entrevista, o discente em questão, um homem de 37 anos, psicanalista, justificava o motivo que lhe fez se inscrever em um curso de iniciação ao teatro na Escola de Teatro Niterói<sup>5</sup>, localizada no centro da cidade que a nomeia:

*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 meu)*

O caso de Guilherme, acima narrado, apesar de sua singularidade, encontra ressonância em algumas outras significações atribuídas ao “fazer teatro” constatados pelo antropólogo durante a pesquisa de campo. Similaridade verificada, sobretudo, entre cursantes que não demonstravam interesse profissional com a formação. “Terapêutico”; “Enriquece a alma”; “Onde eu posso ser eu mesmo”. Esses eram alguns dos qualificativos creditados ao contato com o teatro, eles narravam uma fração dos valores introspectivos acionados por interlocutores após o ingresso no curso.

Dessa maneira, o contato com o teatro era revestido por uma espécie de uso lúdico de sua prática e a sua utilização posava enquanto uma instância solucionadora, ou ao

---

<sup>3</sup> Ao longo deste artigo, a utilização do *itálico* se refere aos títulos de outros trabalhos citados pelo autor e também à trechos significativos de suas obras grifados por mim. Além disso, o *itálico* se refere a trechos de falas nativas que julgo representativas para a elaboração da temática abordada aqui.

<sup>4</sup> Jacob Levy Moreno (1889 – 1974), terapeuta romeno, é considerado um dos fundadores das técnicas psicoterápicas realizadas em grupo: o Psicodrama. O Teatro-Terapia, desenvolvimento ulterior, assim como o Psicodrama, são modalidades terapêuticas grupais que se utilizam de metodologias teatrais no exercício de seus tratamentos. A diferença entre ambas reside no fato de que o Psicodrama assume elementos clínicos em seu processo terapêutico enquanto o Teatro-Terapia culmina invariavelmente na produção de um espetáculo. (AZEVEDO, 2015).

<sup>5</sup> Com o intuito de preservar a identidade do espaço escolar, assim como a de meus interlocutores, optei por trocar seus nomes pessoais por pseudônimos.

menos apaziguadora, de problemas e peripécias da vida íntima de seus envolvidos. Se não propriamente dessa forma, simplesmente uma constante fonte de competências extensamente positivas que refletiam no bem-estar geral do indivíduo. São a esses usos e a tais significações que este artigo se interessa; mais precisamente, por tais práticas estarem significativamente embebidas por valores afetivos e emocionais.

Este ensaio, um estudo de Antropologia das Emoções, ao reivindicar a abordagem contextualista, consagrada pelas antropólogas Lila Abu-Lughod e Catherine Lutz (1990), lida com as emoções, aquilo que se era dito sobre elas, por meio delas ou ao seu entorno enquanto discursividades. Isto é, discursos que não conservam uma vida propriamente linguístico-verbal, mas que se desdobram pragmaticamente no tecido social. Posto nesses termos, o problema não reside necessariamente mais no estudo de um conjunto de emoções por si mesmas, mas a uma variada gama de assuntos que são por elas aludidas.

Um desses tópicos é o das emoções enquanto cerne da moralidade ocidental, composto institutivo do *self* e base da individualidade (*Ibid*). De uma maneira muito particular, o desenvolvimento teórico da Antropologia das Emoções está intimamente ligado à Antropologia da Pessoa<sup>6</sup>. É a esse subcampo disciplinar que em alguns momentos desse verdadeiro rascunho – norteado pelos eixos do “Teatro”, “Emoção” e “Indivíduo” – recorro mais ou menos abertamente.

## II.

A Escola de Teatro Niterói, no mercado há duas décadas e com mais de 2000 alunos formados em suas dependências, foi o contexto de investimento etnográfico. A instituição ofertava uma grande variedade de cursos de teatro e, além deles, oficinas de curta duração (presenciais ou on-line), no valor de R\$100, sobre diferentes tópicos, tais como dança popular brasileira, dança árabe e canto. Através dos “laboratórios”, cursos temáticos com duração semestral, a escola oferecia experiências teatrais, com mensalidades no valor de R\$145, para não-leigos. Os laboratórios eram ocasiões intensivas, destinadas a atores e atrizes e sempre abordava tópicos específicos, como Monólogos ou Improvisações.

Em seu *site*, a escola listava as seguintes modalidades de curso: para crianças e adolescentes; para terceira idade; para reingresso teatral; treinamento para testes de

---

<sup>6</sup> Seria possível citar aqui alguns títulos que revelam a imbricada relação das subáreas, mas parece ser M. Rosaldo (2019 [1984]) quem estabelece essa interlocução de modo mais clarividente em seu trabalho intitulado *Em direção a uma antropologia do self e do sentimento*. Além dessa discussão etnográfica, o notável capítulo de A. Appadurai (1990) em *Topographies of the self* na coletânea *Language and the politics of emotion* aprofunda as nuances compreensivas em jogo nas emoções e nas noções de pessoa.

elenco; para iniciação ao teatro; e para a formação de atores. Esta pesquisa abarcou, exclusivamente, as duas últimas possibilidades cursivas, cujo direcionamento me foi apresentado quase que de maneira orgânica após a apresentação e a aprovação do projeto de pesquisa ao diretor geral da escola. Não sei ao certo o grau de procura e demanda do público interessado, à época, por essas diferentes “turmas”, mas o fato é que ao longo de toda a pesquisa a escola ofertou, além das experiências mencionadas acima, somente os chamados cursos de iniciação ao teatro e os de formação de atores.

O desenho curricular da Formação de Atores incorporava invariavelmente o conteúdo programático estipulado na Iniciação ao Teatro. Estipulava-se dois anos para a formação do ator na instituição, o curso era dividido em quatro módulos consecutivos e em cada um deles o discente era apresentado a conhecimentos relacionados a prática teatral, além de participar da Prática de Montagem ao fim de cada semestre. Sendo assim, o primeiro e o segundo módulo (1 ano) compreendiam a modalidade de “Iniciação ao Teatro e Experiência Teatral”, como era chamado em sua integralidade, onde o discente era introduzido à prática dramatúrgica por meio de jogos, brincadeiras, exercícios de improvisação cênica, que envolviam princípios de expressão corporal, e impostação de voz. Ademais, os alunos eram instruídos, mais atentamente no segundo módulo, à história do teatro e do espetáculo, teatro e cultura e a noções sobre estética da cena.

No terceiro módulo, o cursante era familiarizado, dentre outras coisas, com a estruturação do espetáculo teatral a partir de elementos como os da musicalidade e ritmo cênico, dança, cenografia e indumentária. Na quarta e última etapa, na conclusão dos dois anos, o participante era incumbido de estar presente em laboratórios de escrita cênica e montagem teatral. Nesses dois módulos finais, existia a possibilidade de estágio supervisionado em outras turmas da instituição.

Quanto à disposição das aulas, elas duravam três horas e eram realizadas uma vez por semana de modo a completar 72 horas previstas para seis meses. Como mencionei acima, ao fim de um semestre, cada turma ficava responsável por apresentar uma peça teatral, presidida por seu “professor-diretor”, 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 foram suspensas presencialmente e adequadas ao modelo virtual, o mesmo pode ser dito às práticas de montagem que selavam o semestre curricular.

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 não se sentiam seguros de saírem de suas casas ou apresentavam possíveis sintomas do vírus. Por mais que houvesse impeditivos de força maior, 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 nativamente de que as existências do Teatro e da atividade dramaturgica, como um todo, dependiam da comunhão física das pessoas. Prova disso, eram as rodas, reservadas aos ensaios finais de um espetáculo, onde todos com as mãos dadas faziam unissonamente a chamada “oração do ator”. Diário de campo, 09/08/2021:

Eu seguro minha mão na sua  
para que juntos possamos fazer  
aquilo que eu não posso,  
aquilo que eu não devo  
e aquilo que eu não vou fazer sozinho:  
Teatro.

(Em seguida todos gritavam:)

Merda!

É no contexto de retomada paulatina dos hábitos cotidianos em público, restrições sanitárias e aulas híbridas que minha inserção, enquanto discente matriculado na escola e pesquisador, se deu. A Escola de Teatro Niterói por não ser, à época, um curso técnico regido pelo Ministério de Educação tão menos um curso de nível superior de artes cênicas, era inabilitada pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (SATED) a emitir o DRT (Documento de Registro Técnico)<sup>7</sup>. Mesmo que não fosse profissionalizante, o renome local da escola junto aos baixos preços<sup>8</sup>, tornava seus cursos bastante atrativos tanto para aqueles que nutriam perspectivas artístico profissionais quanto para aqueles que não cultivavam tais expectativas.

---

<sup>7</sup> A obtenção do DRT, ao menos do Rio de Janeiro, é feita de duas maneiras: a partir da apresentação de diploma de curso técnico ou superior ou comprovação de experiência profissional. Informações retiradas de: <http://www.satedrj.org.br/> (Acessado em 10/08/2022).

<sup>8</sup> Os cursos da escola eram tidos como economicamente acessíveis pela maioria de seus participantes. 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.

Através de observação participante em duas turmas distintas, cursei os dois primeiros módulos compreendidos pelo termo de “Iniciação ao Teatro e Experiência Teatral”, onde alunos com e sem expectativas profissionais artísticas dividiam sala. A primeira experiência ocorreu na turma de segunda-feira à tarde (15h - 18h) entre os meses de fevereiro e abril de 2021; a segunda, as segundas-feiras à noite (18:30h - 21:30h), entre abril de 2021 e fevereiro de 2022. Em ambas as ocasiões me deparei com diversas formulações nativas sobre interesses e motivações que norteavam ou justificavam a matrícula na escola.

### III.

Em dissertação intitulada *Teatro e Contracultura: um estudo de Antropologia Social*, Maria Claudia Coelho (1989) buscou compreender, a partir de um estudo etnográfico, as representações que jovens de camadas médias da Zona Sul carioca mobilizavam acerca da profissão de ator. No 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. Para além de uma profissão em potencial – regulamentada somente onze anos antes, em 1978 –, “passatempo”, “estilo de vida” e, até mesmo, “terapia” aparecem como acepções possíveis (p.6).

Nos rastros de seu trabalho seminal, “fazer teatro” pode ser facilmente flexionado àquilo que Bernardo Machado (2020) chamou de “discursos teatrais” em *O interesse do antropólogo: notas metodológicas sobre pesquisas em teatros*. 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 ambicionavam ou não carreiras artísticas.

Tendo isso em mente, 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 atraía e quais eram suas expectativas com a realização daquela iniciação ou formação. Enfim, o que lhe motivava a “fazer teatro”. Esse era, talvez, um momento crucial para o porvir do discente no curso que, por meio de sua réplica, algumas expectativas lhe seriam apresentadas.

Aqueles que se inclinavam a carreira artística eram, em sua maioria, adolescentes ou jovens adultos estudantes do ensino-médio, universitários e/ou trabalhadores assalariados. Eles delineavam seus sonhos e anseios profissionais, se não à dramaturgia,

a dublagem. Sob um consenso tácito, deveriam se mostrar mais engajados aos ensinamentos passados em sala de aula, mais disponíveis à realização de ensaios extraclasse (onlines ou presenciais) e, por fim, mais comprometidos com os diferentes trâmites que envolviam a realização de um espetáculo: figurino, cenário, maquiagem, texto, montagem etc.

Aqueles que respondiam as interrogações iniciatórias com expectativas diversas e não diretamente ligadas ao projeto artístico, eram, de uma determinada forma, livres de certas cobranças. Se esperava deles, acima de tudo, uma coparticipação comprometida. Curiosamente, por não almejar anseios artístico-profissionais, minha presença era ocasionalmente referida ao lugar do segundo grupo. Ainda que minha inserção estivesse indubitavelmente atrelada a fatores laborais, afinal eu estava em trabalho de campo, não foram poucas as vezes que, em momentos furtivos, a professora, em tom de comichão, aludia para a possibilidade de minha carreira acadêmica ser interrompida para dar seguimento à uma trajetória dramaturgica. Talvez por “pertencer” a tal posição, também não foram poucas as vezes que, quando haviam inversões no quadro de interesse, ou seja, quando aqueles cuja responsabilidade teatral deveria ser reduzida se encontravam em uma situação de cobrança ou dispendiam um esforço maior do que julgavam necessário, não tardavam a me confidenciar suas indignações.

De um modo englobante, todos aqueles que participavam do universo teatral eram mais ou menos aderentes às modalidades comportamentais e relacionais tidas socialmente como “mente aberta” ou “cabeça aberta” (COELHO, 1989; REZENDE, 1990). Premissa que parecia ser corroborada ao longo do curso pelo ditame pedagógico do *não ter medo de ser expor ao ridículo*, aspecto que me debrucei em recente trabalho (MEDEIROS, 2022). 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 do curso de teatro, algo enriquecedor e compensatório. Ela era mais propriamente encontrada entre aqueles que não cultivavam o interesse profissional de se engajarem na carreira artística. Alvo principal deste estudo.

Entre esses, estavam uma minoria de adultos economicamente estáveis que enxergavam a possibilidade de “fazer teatro” como uma atividade lúdica que se interpunha à 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 à timidez e ampliação do círculo social ao “*descobrimto de outras formas de ser e estar no mundo*”.

Ao discorrer em entrevista sobre sua decisão de fazer teatro, um interlocutor de 41 anos, casado e pai ressaltou que, após “correr muito atrás” ao longo de sua vida, sua escolha estava ligada ao desejo de “*viver uma vida mais light*”. O discente, além disso, procurava por meio da realização de outros projetos pessoais paralelos ao curso de teatro (como, por exemplo, aula de canto e jardinagem) “*enriquecer a [sua] alma*”.

Ainda que o conteúdo nativo acima narrado esteja muito intimamente atravessado por dimensões emocionais em um primeiro momento, é possível notar os claros contornos do indivíduo simmeliano se afigurarem. Uma possível rota à emoção se abre.

Only the human soul contains the developmental potentialities whose goals are determined purely in the teleology of its own nature. It does not attain these goals by mere inherent growth processes, which we call natural, but through the application, at a certain point of a technique, of a deliberate intervention. (SIMMEL, 1971 [1908], p. 229).

Esse Ser, portador de um núcleo interior aperfeiçoável, somente satisfaz sua capacidade emulativa não imanente no exercício de ajustamento intermitente entre o mundo objetivo e o plano subjetivo. Desse modo, as formas de comportamento, de refinamento do gosto, de educação moral, dentre outras atividades que inflexionam o cultivo pessoal, são todas formulações culturais, alheias ao *self*, cuja perfeição individual é roteada por esferas reais ou ideias (*Ibid*, p. 230). É, talvez, nesse plano que as apreciações do sociólogo alemão – e, em muitos sentidos, um ideólogo do individualismo<sup>9</sup>, diga-se de passagem –, ecoam em uma abordagem antropológica das emoções.

Em *Unnatural Emotions*, Catherine Lutz (1988) argumenta que as emoções e os sentimentos, enquanto um objeto de atenção analítica, por mais que conservem uma natureza pouco apreensiva no imaginário ocidental, são categorias ambivalentes de amplo valor. Socialmente hábeis, elas seriam porosas a interface mental e física e, na mesma medida, maleáveis as concepções nativas de um “mundo ideal”, desejado, e um “mundo real”, ordinário. Em tal contexto, a “alma”, uma das superfícies nas quais a prática teatral parece se inscrever, deve ser compreendida como uma forma intensamente significativa de “falar sobre” assuntos culturalmente definidos, isto é, uma modalidade

---

<sup>9</sup> Agradeço ao professor Luiz Fernando Dias Duarte (PPGAS-MN) por chamar atenção a esse aspecto da sociologia simmeliana em uma sessão de um dos seus cursos.

sentimentalmente discursiva. Deixe-me ser mais claro a partir da exposição de uma situação etnográfica.

No decurso de meu primeiro semestre no curso, após árduas semanas de ensaios, concluímos o módulo com a realização de uma peça em formato de filme. À vista disso, Thuani, a professora, optou pela realização de uma aula menos dispendiosa do ponto de vista das atividades corporais e pouco intensa quanto ao cumprimento das instruções cênicas. Na ocasião, todos postados em roda, a docente começou por nos perguntar o que a palavra “teatro” suscitava em cada um de nós. Foi Mathias quem irrompeu o silêncio. Em tom espirituoso, o interlocutor sem intenções artístico-profissionais definiu o teatro por aquilo que, em sua concepção, não o era. Em primeiro lugar, não era possível fazer teatro *sem alma*. Na sua infância, época em que frequentava a igreja com os pais, descobriu o teatro e, por meio dele, sua potencialidade expressiva. Na conclusão de seus pensamentos, aquilo que parecia provir de uma matriz religiosa instruíra sua concepção do teatro como um lugar que, ao proporcionar o sujeito *pôr para fora as emoções e sentimentos*, permitia o *crescimento espiritual*.

Desse modo, o que *viver uma vida mais light* e “crescer espiritualmente” tem em comum com “ter uma relação terapêutica com o teatro”, tal como afirma o interlocutor Guilherme apresentado no início deste trabalho? Para além da óbvia constatação de que eram duas avaliações distintas quanto ao objeto “experiência teatral”, isto é, comentários bastante situados sobre o significado do “fazer teatro”, é possível notar que os discursos em questão eram expressos em termos emocionais similares. Para situar melhor essa qualidade, é preciso, entretanto, resgatar uma das perguntas que fiz em seguida ao psicanalista em entrevista.

**Antropólogo:** Qual é a sua relação com o teatro agora?

**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 *terapêutica*<sup>10</sup>, *algo que faz bem pra minha saúde mental e emocional*. (grifo meu)

O que estava em jogo nas formulações de meus interlocutores não eram, somente, elaborações introspectivas engajadas por um suposto desvelamento meditativo – a própria

---

<sup>10</sup> 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 conhecia por Teatro, a principal operação que cabe destacar aqui fora a diluição ou o encurtamento das fronteiras entre “ator” e “personagem”.

natureza das questões levantadas, tanto pela professora quanto pelo antropólogo, induzia a esse tipo de atividade subjetiva. Expostas a partir de uma linguagem, cujos eixos modais pareciam ser “interioridade-exterioridade”, assim como seus homólogos “dentro-fora” e “encher-esvaziar”, o contato com o teatro levava a reverberações pessoais. Proporcionava a possibilidade ou o efetivo “extravaso”, “liberação”, dos sentimentos “presos”, “contidos” no interior de cada um. Assim, para esses alunos, no adequado ambiente da sala de aula era possível, *pôr para fora as emoções e sentimentos* e, do mesmo modo, vislumbrar *a possibilidade de sair daquela situação* (deprimida) em *que se encontrava*. E, com a conjuração do fardo, o exorcismo do engodo, o exercício da prática teatral adquiria seu ônus curativo: *light, terapêutico e saudável*. Nesse enquadramento semântico, a composição sentimental parece advir de propriedades liquefeitas que, quando boas, devem ser fruídas e, quando ruins, expelidas – retornarei a esse ponto ao fim deste artigo.

Seria possível resgatar aqui o modelo hidráulico – ou as teorias psicodinâmicas – das emoções como fator explicativo conveniente, tal qual Maria B. Hoffman (2002) e Piot Shophie (2008) o fizeram em seus respectivos trabalhos: *Algumas observações sobre espiritualidade, emoção e distanciamento entre praticantes de ioga no Ocidente* e *La pratique du sport en prison*. No que diz respeito ao primeiro trabalho, a antropóloga referência os escritos de N. Elias e Dunning a respeito das atividades esportivas e de lazer para refletir sobre as práticas ióguicas realizadas por setores da classe média ocidental. No segundo, a pesquisadora alude a mesma bibliografia para discorrer sobre a realização do volleyball em um contexto prisional francês e o quanto ele pode assegurar o controle das pulsões violentas.

Se Hoffman, observa na prática da meditação da Ioga uma forma de seus adeptos expressarem um controlado descontrole emocional, forte pressuposto elisiano. Sophie, por sua vez, não vai longe ao sugerir que a prática esportiva em ambiente prisional, no exercício de liberação das emoções, assegura o “sentimento de se estar viva” das detentas.

Posto por um instante sob esse ângulo, o que venho chamando de os usos lúdicos da prática teatral se aproximam a teoria do lazer de Elias e Dunning (1985). Nesse lugar, tais utilizações revelam que “fazer teatro”, sem fins exclusivamente profissionais, poderia ser concebido enquanto uma das modalidades mais socialmente hábeis, no interior das sociedades complexas, para a renovação emocional. Assim, como um conduíte, a realização das atividades cênica e dramatúrgica fariam com que os prazeres e as excitações fossem regulados; as pulsões humanas, sublimadas.

Ora, somente alguns problemas de análise são aí solucionados e as emoções, assim como no imaginário corrente, permanecem como uma questão de estados internos, irracionais e naturais (ABU-LUGHOD; LUTZ, 1990). Em suma, o trabalho investigativo não avança e, ainda que o discurso nativo participe e seja apropriável a esses termos, tomar de contrabando o ponto de vista nativo à perspectiva analítica não esclarece o problema da requalificação do mundo interior do estudante de teatro. A interlocução subjetiva consigo se torna muda e as modalidades de exteriorização pessoal austeras.

Portanto, discurso e emoção não devem ser tomados aqui como objetos distinguíveis ou dissociáveis – o que os desdobramentos da hipótese elisiana termina por fazer. Ou seja, as emoções e sentimentos não devem ser compreendidas enquanto substâncias contidas no discurso, cujo elemento linguístico (cultural) em seu exercício de expressar distorceria a essência emotiva (*Ibid*)<sup>11</sup>. Sendo assim, ao me debruçar sobre as emoções discursivamente suscitadas por meus interlocutores, procuro menos enquadrá-las na qualidade de veículos expressivos do que atos pragmaticamente comunicativos (ABU-LUGHOD; LUTZ, 1990).

Nessa posição, é possível, enfim, levar a sério um dos pilares da perspectiva contextualista que se baseia em uma máxima foucaultiana, qual seja, a de que os discursos são práticas que criam aquilo que nomeiam (*Ibid*, p.9). De outro modo, se torna realizável o exercício de desvelamento interpretativo dos mecanismos que estavam em jogo nos processos de “recomposição interior” que direcionavam à uma “nova vida exterior”.

#### IV.

Citada em epigrafe, a indagação de Richard Sennett (2021 [1974]) em *O declínio do homem público* é aqui, uma vez mais, reproduzida: “Em que condições os seres humanos recorrem aos seus poderes criativos para tornarem expressiva a experiência cotidiana?” (pp. 51-52). Tal questão faz parte, segundo o autor, de um conjunto de preocupações moralistas e historicistas com a crescente obsessão das sociedades modernas com o “eu”.

O cenário da análise sociológica de Sennett jaz no desequilíbrio evidente entre os polos “públicos” e “privados”. Em termos muito amplos, *O declínio do homem público*

---

11 Isso explica, em parte, as modalidades da “sensação” e as da “expressão”. Na menção ao trabalho de Lutz (1988) já citado neste artigo, Coelho e Rezende (2010), em *Antropologia das emoções*, sublinham a significativa distinção, no contexto da chamada etnopsicologia ocidental, entre o “sentir” e o “expressar”: “Nessa ótica, faz-se uma distinção entre o sentimento, entendido como individual e não cultural, e sua expressão, vista como regrada por prescrições sociais.” (p. 24).

pode ser medido em parte pelo crescente desprezo aos formalismos das situações interpessoais, o esfacelamento dos ritualismos interacionais, em detrimento da ascensão de um “sentimento íntimo” e “pessoal” enquanto os valores de medida, por excelência, da realidade.

Com o eminente desgaste do fórum público em sua tese, o sociólogo ergue, a partir de uma perspectiva histórica, o estudo dos “papéis” sociais, cuja representação teatral constitui a substância mesma das relações públicas em sociedade, como método de seu livro. O estudo dos papéis sociais anima a longínqua metáfora na história do pensamento ocidental do *theatrum mundi*, figura de linguagem igualmente permanente entre os alunos de teatro pesquisados.

A imagem da sociedade como um teatro não possui um significado único ao passar por tantas mãos e por tanto tempo, mas vem servindo a três propósitos morais constantes: o primeiro foi o de introduzir a ilusão e a desilusão como questões fundamentais da vida social, e o segundo foi o de separar a natureza humana da ação social. [...]

*Em terceiro lugar, e mais importante, as imagens do theatrum mundi são retratos da arte que as pessoas praticam na vida cotidiana. É a arte de representar, e as pessoas que a praticam estão desempenhando "papéis". (Ibid, pp. 60-61, grifo meu).*

Ainda que este texto não tenha recorrido aos modos práticos em que os alunos eram envolvidos por essa forma de saber teatral e as diferentes possibilidades de socialização daí decorrentes, a familiarização com a experiência teatral fornecia novos meios apreciativos sobre a realidade. Se, como prevê Sennet, o domínio das interações sociais contemporâneas obedece aos parâmetros avaliativos da “intimidade” de cada um, os estudantes de teatro analisados, munidos de novas lentes, viam, diante deles mesmos, um mundo apresentado sobre novos termos: o mundo expressivo da vida cotidiana. O sempre bem-vindo ponto de vista nativo é elucidativo sobre tal ponto, ele vem de um exemplo, em um primeiro plano, banal, mas não menos revelador. Em entrevista com Joana, advogada de 28 anos e recém concluinte da modalidade “Iniciação ao Teatro e Experiência Teatral”, ela me revelou o seguinte:

**Antropólogo:** Qual é a sua relação com o teatro após a realização do curso?

**Joana:** *Comecei a assistir os espetáculos teatrais de outra maneira. Acho que hoje reparo algumas nuances que, antes, provavelmente passariam despercebidas. Ontem estava discutindo numa roda [de amigos] se o tapa do Will Smith teria sido real ou combinado. E uma das pessoas questionou o fato de o Cris Rock ter continuado de boa e ainda ter feito uma piada sobre aquilo. E o meu primeiro pensamento foi "o cara é um ator". Além de estar acostumado a improvisar, ele está*

acostumado a sair do roteiro pra não ignorar o que está acontecendo ao seu redor. *Nesse sentido, temos a famosa premissa de que o teatro é vivo, né? Acho que, antes de fazer o curso, não teria pensado por essa perspectiva.*<sup>12</sup>

Como já abordei anteriormente, o contato com a prática teatral parecia proporcionar um tipo específico de interlocução emocional e subjetiva consigo que se aprofundava *pari passu* a carreira de cursante. Foi possível verificar que o *crescimento espiritual*, decorrente de uma *relação saudável* com a prática teatral, permitia, no exercício de *pôr para fora as emoções e sentimentos – algo que faz bem* para a *saúde mental e emocional* – criar um espaço onde comum “se descobrir a cada dia”, tal qual sugere um dos trechos da fala de Guilherme.

Por outro lado, o trecho da fala de Joana demonstra como que, nos níveis mais superficiais da vida cotidiana, um evento de interesse internacional fora interpretado à luz de sua familiarização. De uma maneira mais significativa, sua curta trajetória teatral parecia pouco a pouco partícipe dos aspectos mais “interiores” da constituição de sua pessoa. Em uma das questões da entrevista, Joana, mesmo que exitosa quanto aos saldos de sua experiência, sinaliza o seguinte:

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

**Joana:** Não sei se ainda é meio cedo para fazer essa análise, mas 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.*

Maria Claudia Coelho (1989), em pesquisa que mencionei anteriormente, já havia reparado que a identificação com o teatro ocorria, sobretudo, no plano subjetivo (p. 57). A mudança que ele propunha ao sujeito, através do seu contato, funcionava como uma janela para o seu interior (*inner-self*). Parte dessas mudanças eram acompanhadas pelo

---

<sup>12</sup> A situação em questão, narrada pela interlocutora, ocorreu na noite premiação do Oscar, ocorrida no dia 27 de março de 2022. Na ocasião, o ator Will Smith deu tapa no rosto do humorista Chris Rock, pois este havia feito uma piada com sua esposa.

paulatino embrenhar da vida particular e pessoal na vida artística e profissional, movimento fundamental para o pleno exercício do *ser ator* (p. 59). Do ponto de vista nativo de seus pesquisados, o “autoconhecimento” e outros saldos de natureza subjetiva decorrentes desse processo eram inevitáveis àqueles que haviam se posto a tarefa de estudar teatro.

Segundo essa perspectiva, tais ganhos pessoais não poderiam, no entanto, ser a justificativa ou a motivação da realização da formação teatral. Entre os cursantes de Coelho, havia uma crítica unânime àqueles que procuravam o teatro por outra razão que não o trabalho, entre os alvos críticos prediletos estavam o “teatro-terapia” e o “teatro-estilo de vida” (p. 66). Desse modo, ainda que houvesse uma suspeição quanta a certas modalidades de escolha, o teatro parecia ser detentor de propriedades ambivalentes: *terapêuticas*, pois proporcionava o “autoconhecimento”; e altamente significativas por fornecerem novos códigos orientativos para a vida de seus envolvidos.

Tais preocupações, suspensas de meu contexto etnográfico à época, não tornavam menos válido o redirecionamento das mesmas energias envolvidas no investimento à carreira artística. O exercício de engajamento da personalidade individual como modalidade de busca e canalização dos sentimentos pessoais à serviço da representação cênica (COELHO, 1989) era igualmente presente, com outros fins, entre aqueles que não buscavam no “fazer teatro” uma formação profissional, mas uma atividade lúdica.

Qual fossem esses fins, os desdobramentos práticos eram claros: o teatro aumentava a *disposição* para os *desafios* da vida; ele tornava, aquele que o tivesse experimentado, praticamente imune ao sentimento de “*passar vergonha*”, pois ele destravava seus sujeitos. Com *menos receio* de se *expressar* e de se *expor*, os envolvidos não sentiam o peso do projeto artístico profissional, porque, para eles, estava fora de questão *entregar algo muito fora do seu alcance*, pois, o importante, era ser *gentil* consigo mesmo e compreender as limitações pessoais. Na verdade, era fundamental, acima de tudo, *viver a experiência e não ter medo de sair da zona de conforto, de se arriscar*.

A inversão do quadro intencional operada por aqueles que enxergavam no teatro algo mais que uma possibilidade profissional, lhes davam a possibilidade de suplementarem o significado de suas existências. Assim, o pequeno grupo de pesquisados almejava complementaridades, inevitavelmente existenciais, imediatas e inesgotáveis, ao premeditado mundo da vida ordinária. Em um contexto socialmente marcado pela “busca da personalidade” romântica e da autorrealização pessoal (SENNET, 2021), tornar o

mundo um espetáculo em potencial significava encantá-lo novamente, olhar para ele sob novos ângulos e estar instado ao improviso terreno.

## V.

Os eixos que pretenderam nortear este ensaio foram a todo tempo vacilantes e imprecisos. Permita-me a tentativa de situá-los uma última vez. O primeiro deles, o “teatro” fora interceptado na forma de seus usos, daí a recorrência do “fazer teatro” como forma de apreender as particularidades específicas de cada apropriação e as continuidades inerentes ao contexto. De maneira muito sintética, a recente postagem de uma interlocutora, em uma de suas redes sociais, ilustra de que modo um certo “pós” se ergue depois ao contato com a realidade teatral. Ainda que o *post* tenha sido feito por alguém que cultivava pretensões profissionais com a formação artística, ele retém as impressões globais para com a arte.

“Teatro”, escrito em preto, posava no topo da imagem; logo abaixo, uma faixa amarela antecedia uma vermelha. Tal como a embalagem de uma medicação vendida nas farmácias Brasil afora, seu usuário era advertido: “seu uso pode provocar sensação de autoconhecimento, libertação, autoestima. Use sem moderação”<sup>13</sup>. As concepções da imagem e o seu conteúdo, são indícios do próprio estatuto do segundo assunto de interesse deste trabalho: as emoções. Ainda que eu tenha definido, em um primeiro momento, as emoções no contexto teatral como liquefeitas, a definição não é integralmente apropriada. Mesmo que seja correto situá-las sobre a mancha semântica da fluidez, o ponto de contato entre o “teatro”, verdadeiro “remédio” para os seus usuários, e a “emoção” remontam ao processo de cura ou melhora em potencial – “autoconhecimento”, “ser a melhor versão de si mesmo” ou mesmo “ter uma vida mais *light*” – pela saída, escape ou refugio. Nesses termos, a emoção só pode ser percebida em um dos pontos de sua trajetória cênica.

Ao perfazer analiticamente o circuito discursivo a que as emoções faziam parte, foi possível notar que o modo em que os sentimentos eram expressos, para além de criar uma região interior, uma *self-image* era produzida<sup>14</sup>. Sendo assim, interpelado pelo

---

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ChAZo4ouTHL/> (Acessado em: 09/08/2022).

<sup>14</sup> No interessante artigo *The Transit between actor/actress and character: body and emoticons, reality and fiction*, Bernardo Machado (2018) chega a conclusões similares a respeito da formação de atores. A partir de trabalho de campo etnográfico em duas escolas de teatro distintas, uma paulista e a outra novaiorquina, o antropólogo nota que as técnicas de atuação produzem e atualizam a divisão de um “ser natural”, essencial, e de um “ser social”, expressivo. Através dos exercícios realizados nas instituições, os alunos aprendiam a expressar seus “eu’s” verdadeiros, inatos e espontâneos, mas também o “outro”, seus personagens. A hipótese do autor é a seguinte: o ator e o seu corpo não deviam ser compreendidos enquanto

contexto e, por extensão, formado por ele, as emoções eram melhor apreendidas no estante de seu espargimento, mas de forma alguma deveriam ser aí limitadas. Na realidade, as emoções remontam à trajetória do cursante.

Antes de se matricular no curso, estava-se em uma situação *deprimida* ou desconfortável ao ponto de se desejar uma vida mais *light*; durante a realização, uma *relação saudável* se estabelecia, *terapêutica, algo que faz bem para a saúde mental, emocional e enriquecia a alma*. Depois, com o término do curso ou em uma ponderação de seus ganhos pessoais, era possível notar mudanças subjetivas, em um primeiro plano, a *perspectiva* sobre os assuntos do mundo se alteravam, se enxergava agora de *outra maneira*. Como um desdobramento direto de tal requalificação interna, o sujeito se via possibilitado de “se descobrir a cada dia”, de se *expor* e de se expressar, além de *fortalecido*, com *disposição para os desafios, sem medo de sair de sua zona de conforto*.

Como alerta Lutz (1988, p.10):

To understand the meaning of an emotion word is to be able to envisage (and perhaps to find oneself able to participate in) a complicated scene with actors, actions, interpersonal relationships in a particular state of repair, moral points of view, facial expressions, personal and social goals, and sequences of events.

Nesse complicado cenário, os significados de emoção e “indivíduo” se encontram parcialmente herméticos. É sustentável argumentar que, ao gerirem uma dialética reflexiva da interioridade *na* exterioridade, despargir em suas realidades práticas a virtualidade do universo teatral, os sujeitos pesquisados tornavam compatíveis as representações ao entorno de suas pessoas e das emoções que sentiam e expressavam. A porosidade do discurso emocional (*Ibid*) dava um contorno versátil à concepção de indivíduo, habilitando-o ao trânsito entre o físico (corpo)/mental (imaginação (MEDEIROS, 2022), ao real (mundo ordinário) /ideal (mundo ficcional) e, por fim, entre o interior (alma)/exterior.

Um caminho enorme se desenha sob essas brochuras, um que esboça sumariamente o sujeito vislumbrado pelo neófito em teatro. Contudo, prefiro deixar, teimosamente, mais uma observação do reflexivo Guilherme, uma em que ele apresentava de maneira sucinta e, não obstante profunda, as nuances emocionais e pessoais a que o

---

um canal de trânsito emocional, mas, mais especificamente, um elo performático entre as polaridades inerentes de sua existência.

noviço em teatro era apresentado: o paradoxo de ser “Um” em “vários”. A pergunta do antropólogo: “O que é teatro para você?” foi replicada da seguinte maneira:

**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 meu).*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABU-LUGHOD, Lila e LUTZ, Catherine. *Language and the politics of emotion*. New York: Cambridge University Press (1990).
- APPADURAI, Arjun. Topographies of the self. In: LUTZ, Catherine & ABU-LUGHOD, Lila (ed.) *Language and the politics of emotion*. Cambridge: Cambridge University Press (1990).
- AZEVEDO, Maria Teresa Madureira. "Teatro-Terapia: reflexões sobre a prática teatral com jovens com Asperger (estudo de caso)." *Dissertação (mestrado)* – Universidade do Porto/ FLUP/ Estudos de Teatro. (2015).
- COELHO, Maria Claudia. Teatro e contracultura: um estudo de antropologia social. *Dissertação (mestrado)* - UFRJ/Museu Nacional/PPGAS. (1989).
- COELHO, Maria Cláudia; REZENDE, Cláudia Barcellos. *Antropologia das emoções*. Rio de Janeiro: FGV, 2010. (Pg. 9-75).
- ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. *A busca da excitação*. Lisboa: Difusão Editorial, 1985.
- HOFFMAN, Maria B. “Algumas observações sobre espiritualidade, emoção e distanciamento entre os praticantes de ioga no Ocidente”. *RBSE, Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v.1, n.1, pp.119-132. (2002).
- LUTZ, Catherine. *Unnatural emotions*. Chicago: The University of Chicago Press. (1988).
- MACHADO, Bernardo. *The Transit between actor/actress and character: body and emoticons, reality and fiction*. Conference Proceedings 18Th Iuaes World Congress. ISBN: 978-85-62946-96-7. (2018).
- \_\_\_\_\_. 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).

- MEDEIROS, João. P. D'a seriedade humana de brincar à imaginação do ator em formação: considerações antropológicas sobre jogo e corpo em uma escola de teatro em Niterói (RJ). *PERSPECTIVAS SOCIAIS*, v. 8, p. 209-226, (2022).
- PIOT, Sophie. La pratique du sport em prison: entre controle institutionnel, moyen de resistance et preservation du sentiment d'etre-vivant. *Esporte e Sociedade* (www.esportesociedade.com), n° 7, jul/nov. (2007).
- 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.
- ROSALDO, Michele Zimbalist. Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro Koury. Em direção a uma antropologia do self e do sentimento. *RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 18, n. 54, pp. 31- 49, dezembro de 2019 [1984] ISSN 1676 8965.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Editora Record, (2021 [1972]).
- SIMMEL, Georg. "Subjective culture". In: Levine, D. (Ed.), Georg Simmel. In: *individuality and Social Forms*. Chicago and London: The University of Chicago Press. pp. 227-234. (1971 [1908]).