

Associação Brasileira de Antropologia

Prêmio Claude Lévi-Strauss – Modalidade B

Camila Horbatiuk Dutra

Universidade Federal de Santa Catarina

Departamento de Antropologia

Curso de Graduação em Antropologia

O “eu” sob holofotes:

Uma análise etnográfica sobre os efeitos do exercício de teatro na

Subjetividade juvenil

Prof. Dr. Rafael Victorino Devos

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K8166154Y4>

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4768021P6>

I.

Este artigo tem como base meu Trabalho de Conclusão de Curso em Antropologia, denominado “Teatro e Subjetividade: o exercício de teatro como fator de transformação do jovem” defendido em fevereiro de 2016, e busca relacionar alguns pontos-chave da pesquisa desenvolvida na graduação, que trata – como o título aponta – de um estudo sobre a subjetividade em jovens e os possíveis efeitos que o exercício de teatro pode ter sobre ela.

A partir de um interesse em questões relativas a subjetividade e processos de subjetivação, e uma experiência pessoal com aulas de teatro não-profissionalizantes, desenvolvi esta pesquisa a partir de um tema que abarca e reúne essas duas tendências de estudo: “A influência que aulas de teatro exercem na construção e alteração da subjetividade em jovens”. Somando-se o recorte teórico – que passa pelos rituais de Victor Turner, pelos “habitus” de Marcel Mauss e o “não-eu/não não-eu” de Richard Schechner –, ao etnográfico – com um grupo cênico formado por alunos e professores de aulas de teatro extracurriculares escolares –, a proposta deste trabalho é estudar se e como a realização de exercícios teatrais e a participação em um grupo cênico não-profissional interfere no processo de construção de subjetividade das pessoas envolvidas nessas atividades, e se possível contribuir para a intersecção de estudos sobre subjetividade e sobre performance dentro da Antropologia.

Para tanto, utilizei o método de pesquisa de campo em forma de acompanhamento e participação das atividades e encontros do Núcleo Cênico do Colégio Catarinense (NUCCA) durante o ano letivo de 2014, em paralelo a leituras teóricas de Antropologia, que me auxiliaram a compreender situações que o trabalho de campo me apresentou,

assim como direcionaram meu olhar no momento de observar e anotar as experiências etnográficas.

Apresentarei, portanto, neste artigo, o contexto onde se desenrolou o trabalho de campo – o grupo NUCCA e seus participantes –, alguns dos exercícios realizados neste cenário e uma possível interpretação de seus efeitos sobre os jovens que os praticam, e as consequências a longo prazo dessas atividades – conforme vistas pelos nativos, assim como por mim.

II.

O grupo escolhido para a realização do trabalho de campo desta pesquisa foi o Núcleo Cênico do Colégio Catarinense, mais conhecido como NUCCA. Esta escolha se deu por dois motivos: primeiramente, o fato de eu mesma já ter participado do grupo por um período de quatro anos, o que facilitou a possibilidade da pesquisa e acessibilidade ao grupo; segundo (e este gerando outras complicações), por já ter tido uma experiência pessoal com o Núcleo, eu já tinha algumas expectativas com relação a situações e questões que encontraria.

O NUCCA é formado por alunos, professores e estagiários (e, em certa medida, ex-alunos) de aulas de teatro extracurriculares oferecidas em uma escola de Florianópolis, o Colégio Catarinense. Os estudantes que integravam o grupo durante o período de realização deste trabalho de campo (março a novembro/2014) tinham idades entre 13 e 18 anos, e estavam entre o 8º ano do Ensino Fundamental e a 3ª série do Ensino Médio, todos estudantes regulares do colégio em questão. Naquele momento, portanto, o NUCCA era composto por 62 estudantes, 2 professores e 2 estagiários (estudantes de graduação em Artes Cênicas).

Para trabalhar com um grupo tão grande, no primeiro semestre as aulas eram divididas da seguinte forma: em um dia da semana, tinham aula os alunos antigos (conhecidos como “avançados”), quer dizer, aqueles que já haviam participado de pelo menos uma apresentação de peça com o grupo, ou tinham feito pelo menos um ano de aulas no NUCCA; em outro dia, encontravam-se os alunos novos (chamados de “iniciantes”); e um terceiro dia era revezado entre as turmas. Dessa forma, os alunos novos eram apresentados a conteúdos introdutórios às artes cênicas – no qual aprendiam

conceitos e competências como a noção de foco, improvisação, objeto imaginário e impostação de voz –, enquanto os alunos antigo faziam pesquisas e desenvolvimento de habilidades voltados à peça a ser realizada ao final do ano – o que inclui oficinas oferecidas por convidados e workshops, além de revisão de conteúdos básicos. No segundo semestre, os alunos foram reunidos e separados novamente, mas agora em quatro pequenos núcleos – que seria, cada um, responsável por duas cenas na peça de fim de ano –, sem a separação entre alunos novos ou antigos.

A presença de ex-alunos nas aulas (enquanto plateia) se fazia constante, e demarcava a importância do grupo mesmo para aqueles que já se formaram e saíram do Colégio. Assim como os “iniciantes” e os “avançados”, os ex-alunos também possuem uma nomenclatura particular dentro do grupo: eles são os “dinos” (diminutivo de “dinossauros”). A minha presença em campo rendeu certa confusão – tanto em mim quanto em meus interlocutores – com relação à minha posição dentro do grupo: enquanto ex-aluna, eu era “dino”, mas estava lá com o olhar “domesticado” pela Antropologia e com o propósito de realizar uma pesquisa, e por isso não me assemelhava aos outros “dinos” do grupo. Aos poucos, fui tomando o papel de “dino-pesquisadora” diante dos jovens estudantes – o que não facilitou o debate interno sobre até que ponto meu envolvimento e minha presença entre eles era entendida como uma coisa ou outra (ou como eu mesma me enxergava nesta posição), mas me permitiu certas liberdades nos relacionamentos que criei com eles.

Em sua renomada obra sobre os trobriandeses¹ - tomada por muitos como cânone do trabalho de campo da Antropologia Moderna –, Bronislaw Malinowski apresenta, na Introdução, a metáfora de um corpo humano para explicar as partes da pesquisa etnográfica: ela seria composta por um esqueleto (um esquema da organização social do grupo estudado, o abstrato), corpo e sangue (os fenômenos observados em pleno funcionamento, os imponderáveis), e o espírito (as visões e expressões dos nativos). Este artigo segue, de certa forma, este molde. Na primeira parte, apresento o grupo estudado – o NUCCA – em suas características organizacionais mais gerais e estáveis – o esqueleto. Na próxima parte, trago elementos (atividades e exercícios) da prática desenvolvida pelos integrantes – o corpo e o sangue –, para discutir possíveis consequências destas para as relações dos jovens consigo mesmos e com os colegas. Por fim, trago relatos dos

¹ “Argonautas do Pacífico Ocidental”, publicado em 1922.

estudantes sobre seu entendimento sobre aquilo que vivenciaram e uma reflexão sobre a experiência de participação em um grupo ou trupe de teatro como um rito de passagem². Dessa forma, as partes deste artigo podem ser lidas como partes anatomicamente e etnograficamente complementares de um ser-pesquisa.

III.

Em se tratando de aulas de teatro, o principal do aprendizado se realiza através de exercícios que focam em trabalhos corporais individuais, o desenvolvimento de personagens e as relações entre os jovens atores. É através dessas práticas – atividades de alongamento e improvisação, principalmente – que, conforme acredito, as transformações subjetivas ocorrem. Há que se considerar, entretanto, o contexto onde ocorrem esses exercícios e as subsequentes transformações: um espaço seguro onde jovens de determinada faixa etária podem ser reunir e construir – personagens, relações, universos – com certa liberdade. Este conjunto do que o teatro oferece, enquanto arte e exercício, com o ambiente em que isso se passa constrói uma fórmula de transformações sociais e individuais/subjetivas.

O primeiro semestre de aulas no NUCCA é, para os alunos iniciantes, o primeiro contato com a linguagem e o universo do teatro. Esta alfabetização teatral constitui no aprendizado de habilidades e conceitos formais, como dar e receber o foco em uma cena, e fazer triangulação³ entre personagens e plateia, assim como na capacitação do corpo para a realização dessas atividades enquanto atores. As aulas seguem o seguinte ritmo: começa com os exercícios de alongamento e aquecimento, que são responsáveis pela preparação do corpo e concentração dos jovens, e então se iniciam as atividades de aprendizado formal conforme explicado, através de exposição do conteúdo pelos professores ou estagiários e realização de exercícios.

As primeiras aulas em que exercícios de contato corporal foram realizados (bem no início do ano letivo) renderam muitas risadas de nervosismo, desconforto ou mesmo malícia entre os jovens, por exigirem uma proximidade com o corpo alheio com os quais

² Conforme apresentado por Victor Turner em “O processo ritual: Estrutura e Antiestrutura” (2013 [1969])

³ Triangulação, no teatro, se refere à prática de reagir à cena e levar essa reação ao público; por exemplo, uma atriz contracenando com um ator, e o que ele fala deixa a personagem da atriz irritada: ela demonstra sua irritação ao colega, vira para o público e demonstra sua irritação para o público (pode fazer comentários ou somente reagir), para então voltar sua atenção ao palco e continuar a cena.

normalmente mantinham certa distância. Um exemplo é o alongamento feito em duplas (de alturas similares), de costas, em que um aluno deveria erguer o outro (“A coluna de um encaixa embaixo da bunda do outro”, como explicou o professor). Outra situação em que esse contato causou certa agitação foi um exercício que pedia que os alunos formassem uma grande roda de mãos dadas e passassem, sem soltar as mãos, por debaixo dos braços dos colegas, resultando finalmente em um grande “nós humano”, em que ninguém mais conseguia se mexer sem quebrar a corrente (e num contato físico bastante próximo aos colegas). Em um terceiro momento, os alunos, novamente em duplas, tiveram que deixar-se cair de costas nos braços da dupla, confiando que o outro o seguraria. Com a repetição das atividades, entretanto, essas formas de contato – dentro do ambiente de teatro e no contexto de um exercício coordenado por profissionais – foram se normalizando entre os jovens e se tornando apenas aquilo que são: exercícios de alongamento e preparação para o trabalho teatral.

Esses são exemplos de exercícios bastante simples que, apesar de poderem parecer simples (ou mesmo superficiais), realizam indiretamente a tarefa de tornar os estudantes mais confortáveis com o toque corpo-a-corpo (sempre respeitoso aos limites de cada um) com os colegas, e estimulam mesmo relações de confiança e solidariedade entre os jovens. Essas relações mais próximas são muito importantes no teatro por ser esta uma atividade coletiva: o ator nunca está só no palco (mesmo em um monólogo há muitas outras pessoas envolvidas com quem o ator precisa estar em sintonia naquele momento). Desse modo, seja para que as cenas fluam ou para que improvisações funcionem, essa conexão entre os atores, formada às vezes através de simples exercícios de alongamento e concentração, é essencial.

Pouco a pouco o corpo se torna, no contexto de aulas e ensaios de teatro, um instrumento de trabalho cênico, e muitas de suas ações são ressignificadas. Outros exercícios que pude presenciar se voltavam à flexibilização do corpo – no sentido de permitir e estimular diferentes maneiras de expressão e utilização do corpo humano. Uma técnica central que é aprendida nesses exercícios é a construção de um “corpo neutro” (nomenclatura nativa), que consiste em postura reta, olhar no horizonte, concentração, braços ao longo do corpo e um caminhar intencional e uniforme. É a partir deste corporal que os alunos se preparam para fazer todas as outras atividades – de caminhar no espaço cênico a construir personagens; este é o corpo de trabalho do ator.

Mas pode um corpo ser de fato “neutro”? E com o que estaria este “corpo neutro” contrastando? Marcel Mauss traz, em “As técnicas do corpo” (1950), a noção de sujeito como ser uno com seu corpo, que é moldado através de técnicas relativas à pertença de um indivíduo a determinados grupos (culturais, de idade ou sexo, por exemplo). Essas técnicas serviriam para educar o corpo para todo tipo de ação – desde a forma como se come ou dorme, até atos mais específicos, como nadar ou cuspir – e seriam transmitidas ou ensinadas no desenvolvimento de cada pessoa enquanto ser social. Para Mauss (1950), o indivíduo é um todo – não se separa corpo e alma –, e, portanto, quando aprende algo novo, técnica ou teoricamente, isso reverbera no todo, e não somente em uma ou outra parte, criando o que o autor chama de “habitus”:

Observem que digo em bom latim, compreendido na França, "habitus". A palavra exprime, infinitamente melhor que "hábito", a "exis" [hexis], o "adquirido" e a "faculdade" de Aristóteles (que era um psicólogo). Ela não designa os hábitos metafísicos, a "memória" misteriosa, tema de volumosas ou curtas e famosas teses. Esses "hábitos" variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. *É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição.* (1950: 404) [grifo meu]

Os exercícios realizados em aulas de teatro trazem aos praticantes novas possibilidades de experimentação dos seus corpos enquanto instrumentos de trabalho cênico, estimulando o autoconhecimento e o desenvolvimento de usos e capacidades diversas – são técnicas do corpo. Isso causa uma ampliação das possibilidades de ser no mundo, para além do habitus, que se expande ainda mais quando são abertas as portas à construção e experimentação com personagens, ampliando então também as possibilidades de vivência de outras personalidades, ideias e sensações alheias às suas.

Além dos exercícios focados em corporal, portanto, aqueles que oferecem a oportunidade nos colocarmos no lugar do outro – seja este real ou imaginário, clássico ou inédito, humano ou não – são também centrais ao trabalho de ator. Criando e interpretando personagens – e no NUCCA, por serem as peças apresentadas quase sempre montagens inéditas criadas coletivamente pelo grupo, são os próprios alunos que passam por um processo de criação de seus personagens (desde o nome e ofício, até postura, imitação e tonalidade de voz e maneirismos peculiares) –, os estudantes têm a possibilidade de exercitar sua criatividade e imaginação ao máximo, para dar vida a seres

que eles próprios inventaram. Isso se faz, novamente, através de exercícios específicos e improvisações.

Uma das atividades que presenciei pedia que os alunos construíssem o corporal e desconstruíssem o corporal do personagem em escala evolutiva (o estagiário responsável pelo exercício comandava: “Agora vocês são 30% personagem e 70% é corpo neutro... Agora 50%...”, às vezes chegando a 200%). Este exercício foca bastante na aparência externa do personagem, seu corporal. Eu percebia as expressões faciais e trejeitos dos estudantes mudarem gradativamente, acompanhando o pedido do estagiário, passando do seu corpo neutro (sem expressão ou trejeitos demarcados) para aquele do outro ser a quem davam corpo, voz e vida. Assim, por exemplo, um menino que na marca de 30% personagem encurvou levemente os ombros e o pescoço para frente, aos 50% caminhava corcunda pelo palco, e aos 200% suas mãos já encostavam no chão. Por levar as características físicas propostas pelos alunos ao extremo, este exercício permite perceber o que é possível fazer a manter durante uma cena longa, por exemplo, e o que não funciona por ser imperceptível ou dolorido (como uma corcunda exagerada, ou uma perna manca).

Com essa atividade em mente, me coloquei a seguinte questão: em que momento o personagem deixa de ser somente corporal e torna-se um outro (diferente do ator) “completamente”?

Para me ajudar a responder a esta dúvida, trago a discussão de Richard Schechner sobre as “Transformações do Ser e/ou Consciência” no artigo “Pontos de Contato entre o Pensamento Antropológico e Teatral” (2011), em que ele se refere àquilo que vê como possíveis transformações sofridas por performers em razão do exercício de suas atividades. Para falar sobre a ambiguidade em que se coloca um ator no momento de interpretação de um personagem, o autor utiliza o exemplo de um dançarino yaqui que, com máscara de cervo, se torna um “não um homem” e “não um cervo”, mas algo entre essas duas possibilidades de existência.

Assim, para Schechner, o ator enquanto personagem existe em um espaço liminar entre o “não eu” e o “não não eu”, ou seja, não é a si mesmo enquanto atua, mas também não se transforma completamente em outro; a própria identidade do sujeito se torna dúbia e liminar. Se concordamos com Schechner, consideramos então que o ator sofre, de fato, uma transformação no momento de incorporação de um personagem, misturando o “eu”

e o “outro” (criação do “eu”) em um mesmo ser. Ao permitir-se ser “outros”, o jovem tem a oportunidade de conhecer mais a si mesmo, e fazer emergir aqueles “eus” internos até então desconhecidos ou não-explorados, e assim alcançar novas formas de enxergar, se relacionar e se posicionar no mundo diferentes do seu usual, sem deixar de ser o “eu original”. A ampliação de horizontes e perspectivas é uma consequência direta dessas atividades de construção e interpretação de personagens – e do exercício de teatro como um todo.

Acrescentando-se as ideias de Vânia Zikán Cardoso (2009) sobre subjetividades que podem emergir através de narrativas ao que Schechner apresenta como transformações temporárias do ser, podemos afirmar que existe um potencial para outros “eus” dentro de cada sujeito, e que a performance (seja ela narrativa ou cênica) é um meio efetivo de trazer à tona essa multiplicidade de identidades que cabe em um só corpo. E por não deixar de ser o seu “eu original” no momento de acolhida desses “outros” e suas formas de ser no mundo, o sujeito pode ter sua transformação temporária tornada permanente, ou seja, permitindo-se ser outros pode causar mudanças definitivas em sua vida pessoal.

IV.

Em ritos de passagem, se seguimos o que apresenta Victor Turner neste assunto, há três etapas: a separação do sujeito de seu estado/status ordinário, a transição, e a reintegração dele ao grupo, em outro estado ou status. Se procurarmos ler a experiência de um ano de aulas do NUCCA como um rito de passagem – e esta é, de fato, minha proposta aqui –, concluiremos que as aulas e ensaios, onde ocorrem as transformações subjetivas explicitadas até aqui, compõem o momento de transição (a liminaridade). O terceiro momento, o de reintegração do indivíduo transformado ao grupo, seria marcado pelo término das aulas e volta dos estudantes às suas tarefas, relações e atividades cotidianas.

As transformações que percebi nos jovens foram de diferentes níveis; algumas mais discretas - a mudança de postura da menina que andava sempre com os braços cruzados e olhar para baixo, e agora caminha de peito aberto e olha os outros nos olhos, ou o comportamento de um rapaz que não gostava de chamar atenção, e agora canta e dança sem timidez na frente dos colegas. Outras foram mais pessoais, como a efetivação

dos primeiros relacionamentos, ou mesmo primeiros relacionamentos homoafetivos, com colegas do grupo – o que denota não só que os estudantes se encontram em uma etapa marcada por experiências e descobertas, mas também que perceberam o ambiente do teatro como seguro e acolhedor de suas relações e orientações sexuais não-heterossexuais. Da mesma forma, a exploração de diferentes expressões de gênero – a fuga dos padrões heteronormativos no momento de dar vida a personagens – também foi algo presenciado, e que muito se deve ao cultivo e estímulo a criatividade e liberdade de expressão característicos das artes cênicas.

Para além das minhas observações a respeito de mudanças sofridas pelos jovens, os próprios estudantes perceberam e comentaram algumas de suas percepções sobre a importância e os efeitos da participação em um grupo de teatro – especificamente o NUCCA – em suas vidas pessoais. Os depoimentos a seguir recebi ao longo do período de pesquisa em diversos formatos: conversas diretas com estudantes, recados escritos no facebook (no grupo privado que o NUCCA possui na rede social), e mesmo comentários (orais e escritos) sobre trajetórias e observações pessoais sobre o estudo que eu estava realizando.

Vários desses depoimentos se voltavam à questão de como as aulas e os colegas (e professores) do grupo os estimularam a falar em frente a um público, a se “soltarem” e se imporem mais – não terem mais vergonha ou receio de expor opiniões e ideias dentro da sala de aula, por exemplo. Além disso, também foi recorrente a ideia do teatro – tanto o ambiente quanto o exercício – enquanto um refúgio do mundo exterior, um local de autoconhecimento e libertação de si mesmo.

Alguns estudantes foram mais amplos em seus comentários, explicando que, de forma mais geral, o tempo passado no teatro foi catalizador de novas formas de perceber e se expressar no mundo. É o caso de Beatriz⁴, que no último dia de apresentações da peça disse para o grupo:

Eu nunca pensei que eu fosse me encontrar do jeito que eu me encontrei aqui, porque eu acho que cada personagem que a gente faz aqui, cada peça, cada pessoa que a gente conhece nos mostra um pouco da gente e quando a gente representa outra pessoa lá [no palco], a gente tá na verdade se conhecendo um pouco mais.

⁴ Todos os nomes que aparecem neste artigo são pseudônimos, com o intuito de respeitar e proteger a intimidade dos interlocutores.

Curiosamente, ela não foi a única a sublinhar a importância da sobreposição de características e sensações suas nos personagens (e vice-versa), que se tornavam portadores de angústias e situações vividas em suas vidas pessoais, mas também expressavam aquilo que, fora do palco, talvez os jovens nem soubessem que sentiam ou gostariam de expressar. Esses estudantes consideram que foi o exercício de criar e ser outros que puderam se conhecer e expressar quem são; ou, como Schechner diria, se permitiram expor e explorar seus “eus” desconhecidos ou soterrados. Assim, a ampliação de horizontes anteriormente mencionada como consequência do exercício de teatro – e mais especificamente de exercícios de criação de personagens – se concretiza, destruindo barreiras e possibilitando aos jovens atores o contato com outras formas de se relacionar com o mundo ao seu redor.

Outra estudante, Amanda, com quem desenvolvi uma relação mais próxima, me contou que havia sido diagnosticada com depressão pouco antes de entrar no grupo NUCCA, naquele ano (2014). Ela disse que o teatro lhe dá “o poder de deixar de existir e que [eu] não seja eu e que não tenha os meus problemas. Eu posso ser qualquer pessoa, eu não preciso existir, e não tem ninguém pra me dizer como ou o que ser. Ali eu sou neutra”. Para ela, o que a seduzia no teatro era essa possibilidade de “deixar de ser a si mesma”, o que significa deixar seus problemas (inclusive a depressão) de lado e, por algumas horas, toda semana, se libertar deles, e ser qualquer outro ser.

O paralelo entre o que Amanda colocou como “se sentir neutra” e o “corpo neutro” aprendido no teatro não é gratuito: da mesma forma como a construção de um determinado corporal exigia dela concentração e desapego com seu corpo cotidiano, assim também a mente poderia, em seu olhar, ser “esvaziada” e preparada para receber outros pensamentos e sensações (mesmo que incongruentes ou conflituosos com os seus próprios). Para isso ser possível, entretanto, é necessário entender o sujeito enquanto um ser inacabado e mutável, como coloca Sônia Maluf em seu artigo “Por uma Antropologia do Sujeito” (2013):

Pessoa nas sociedades ameríndias não é um ser substantivo, acabado, mas um ser em movimento, em transformação permanente - a transformabilidade da pessoa sendo uma característica comum a vários grupos indígenas; [...]o corpo também seria um produto da posição e não uma substância fixa dada pela “natureza”, o corpo não é um dado, mas é “performado”; além disso, o corpo é fundamental para distinguir o ponto de vista: “o ponto de vista está no corpo; e a relação identidade-alteridade não é de exclusão, mas de complementaridade, interdependência e intercambialidade. (2013: 13)

É neste contexto que o sujeito transformado pela performance, de Schechner, é possível, pois não coeso e imutável, e sim um desenvolver intermitente que relaciona o eu, o corpo e o outro – e são esses os elementos centrais do exercício teatral. As habilidades e capacidades adquiridas através das artes cênicas permitem uma flexibilização não só do corpo, mas da identidade do sujeito – e é o que faz com que Amanda se sinta capaz de “deixar a si mesma” e ser alguns de seus outros “eus” possíveis, sem deixar de ser, de fato, Amanda. Considerando corpo e mente partes inseparáveis de um mesmo todo flexível, mudanças e aprendizados de uma das partes – como a técnica do “corpo neutro”, por exemplo – podem causar (e se serem conscientemente utilizados com este propósito) transformações na outra parte – como a sensação de estar ou ser “neutro” –, e conseqüentemente no todo – como Amanda, que através desse exercício permite-se não apenas deixar de ser a si mesma, como também outras formas de ser.

Alguns estudantes, portanto, disseram que o NUCCA é o espaço onde eles se descobrem e podem “ser eles mesmos”, outros afirmaram que é aonde vão para “deixarem de ser eles mesmos e ser outros”. Essa polarização nas percepções individuais denota o que acredito ser o efeito mais importante do exercício do teatro (não somente no NUCCA, e sim onde quer que se exerça esta arte): a abertura do horizonte de possibilidades de ser – inclusive para ser a si mesmo, ou para deixar de sê-lo.

Se voltarmos à leitura da experiência de participação em aulas ou uma trupe de teatro como um rito de passagem, veremos então uma diferença nesta última etapa, de reintegração ao grupo. Para Turner, esta etapa é marcada pela reintrodução do indivíduo transformado ao grupo em uma nova posição ou com um novo status. No caso aqui exposto, o sujeito que passa pelas transformações da etapa liminar (os exercícios e aprendizados do teatro) é sim reintegrado ao grupo, mas ao invés de um status determinado ou uma posição específica, as transformações abrem seu campo de possibilidades, e ele retorna ao meio social com maior instrumentalização para fazer escolhas a respeito do seu futuro – inclusive sobre as posições que gostaria de ocupar, ou mesmo a possibilidade de não ocupar nenhuma.

A noção de reflexividade de Turner também pode ser pensada em termos da experiência aqui exposta. E. Jean Langdon, em seu artigo “A fixação da narrativa: Do mito à poética de literatura oral” (1999), assim explica o termo:

Central à teoria de rito é o conceito de liminariedade (Turner, 1974). Os ritos iniciam com a separação da vida cotidiana, têm sua fase liminal, e terminam com uma volta à vida cotidiana. A fase liminal é central ao poder do rito, quando estão ausentes a estrutura social e regras que normalmente ordenam as interações sociais dos membros de uma sociedade. Na ação simbólica da fase liminal a estrutura normal é invertida, e o que é escondido na vida cotidiana, é revelado. *É um momento de reflexividade, quando os participantes refletem sobre si mesmos e sobre o grupo, permitindo-lhes repensar sua sociedade. A liminariedade possibilita a criatividade, a expressão e a transformação.* (1999: 22) [grifo meu]

É esta reflexividade que se apresenta nos discursos dos jovens quando se referem às mudanças percebidas em si mesmos em razão da atividade teatral; no momento liminar – o “entre”, nem cá nem lá, no qual estruturas e posições estão suspensas –, os participantes do NUCCA “refletem sobre si mesmos e sobre o grupo”, gerando transformações. A leitura da experiência de um ano (ou mais) em um grupo de teatro enquanto um rito de passagem se torna, assim, bastante plausível: os jovens entram no grupo com determinadas características e visões de mundo, passam por um longo processo de questionamentos, autoconhecimento, criação e exploração de universos e subjetividades diversos (inclusive aqueles que existiam dentro de si), e finalmente saem do processo transformados. Prática e teoria se encontram no reconhecimento dessas mudanças por parte dos jovens através da reflexividade. Também como os neófitos de Turner, os participantes deste rito passam por provações para entrarem na próxima etapa: o mundo para além do palco.

A única diferença entre o rito de passagem de Turner e a experiência de participar de um grupo de teatro, conforme a leitura aqui proposta, é a forma como os indivíduos retornam ao grupo: de um lado, os temos transformados em algo específico, com habilidades e “poderes” condizentes com a nova posição que ocupam no grupo de origem, de outro, os temos sem status fixo ou habilidades características para a realização de alguma tarefa, mas também transformados, com um horizonte farto de possibilidades para o futuro, e a instrumentalização subjetiva necessária para exercer e efetuar suas decisões. E não se pode deixar de lado o fato desta instrumentalização subjetiva e autoconhecimento virem intrinsecamente relacionados a conhecimentos técnicos e prática nas artes cênicas; afinal, antes de mais nada, o NUCCA – e qualquer grupo de teatro – é um ambiente de ensino, aprendizado e prática dessas artes, e quem dele participa está lá primeiramente com este propósito.

V.

A proposta deste artigo era retomar a análise – feita em meu Trabalho de Conclusão de Curso – de uma experiência de pesquisa com um grupo de teatro extracurricular de um colégio em Florianópolis sob a ótica dos efeitos do exercício de teatro na subjetividade juvenil, e apresentar algumas das conexões e possibilidades de desenvolvimento que explorei (com mais detalhes) no TCC, na esperança de poder colaborar, ainda que de maneira modesta, às discussões de interseccionalidades entre questões pertinentes às temáticas de performance e subjetividade dentro da Antropologia.

Apresentei, num primeiro momento, o esqueleto deste ser-pesquisa, ou seja, o contexto em que se desenvolveu o trabalho de campo: o Núcleo Cênico do Colégio Catarinense, seus integrantes, suas dinâmicas e minha relação com o grupo. Em seguida, trouxe à tona as questões do cotidiano nativo, carne e sangue da pesquisa: as atividades e exercícios feitos nos encontros do NUCCA. Problematizei, nesta segunda etapa, as noções de “habitus” (de Mauss) e “corpo neutro”, assim como as relações entre ator e personagem (através de Schechner). Por fim, completando o ser-pesquisa com seu espírito, escutei os jovens e destaquei seus discursos. Sugeri então uma leitura da experiência apresentada e analisada através da noção de ritos de passagem (de Turner), e conclui que o paralelo pode ser feito, ainda que com algumas ressalvas.

Se a questão inicial era se o exercício teatral exerce ou não alguma influência na transformação da subjetividade em jovens, acredito ser possível afirmar, face ao desenvolvimento deste trabalho, que a resposta é positiva. A experiência de participação em um grupo de artes cênicas – seja profissional ou amador – pode se mostrar rica em mudanças de diferentes níveis, desde comportamentos e posturas individuais, até a ampliação de horizontes e o reconhecimento de formas alternativas de ver o mundo e ser humano.

Bibliografia

CARDOSO, Vânia Zikán. “O espírito da performance”. Revista Ilha, Florianópolis, p.197-213, 2009

LANGDON, Esther Jean. “A fixação da narrativa: Do mito à poética da literatura oral”
Revista Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 13-36, dez. 1999

MALINOWSKI, Bronislaw. Os Argonautas do Pacífico Ocidental. 1922

MALUF, Sônia Weidner. “Por uma antropologia do Sujeito – Da pessoa aos modos de
subjetivação”. Revista Campos. 2013

MAUSS, Marcel. “As técnicas do corpo” In: Sociologia e Antropologia. 1950

SCHECHNER, Richard. “Pontos de Contato entre o Pensamento Antropológico e
Teatral”. Cadernos de Campo, São Paulo, n.20. 2011

TURNER, Victor. O processo ritual: Estrutura e Antiestrutura. 2013 (1969)