

O INTERESSE DO ANTROPÓLOGO: NOTAS METODOLÓGICAS SOBRE PESQUISAS EM TEATRO¹

BERNARDO FONSECA MACHADO*

Resumo: Centrado em flagrantes etnográficos acumulados ao longo de dez anos de trabalho de campo em ambientes teatrais na cidade de São Paulo, este artigo explora como interlocutores me inseriam em suas classificações e como interpretavam meu interesse por suas práticas. Realizo um esforço para conferir um grau de dignidade que ultrapasse as anedotas do campo e promova um debate etnográfico explorando como as pessoas liam meu interesse e discutindo os desafios teórico-metodológicos para uma antropologia do teatro.

Palavras-chave: Discursos teatrais. Antropologia do teatro. Sistema de classificação. Etnografia.

The interest of the anthropologist: methodological notes on research in theater

Abstract: Focusing on ethnographic flagrant accumulated over ten years of fieldwork in theatre environments in the city of São Paulo, this article explores how interlocutors inserted the anthropologist into their classifications and how they interpreted his interest in their practices. The argument makes an effort to confer a degree of dignity that goes beyond the anecdotes of the field and promotes an ethnographic debate exploring how people read the anthropologist's interest and discussing the theoretical and methodological challenges for an anthropology of theatre.

Keywords: Theatre discourses. Anthropology of theatre. Classification system. Ethnography.

* Pós-doutorando no departamento de Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: bernardofmachado@gmail.com; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-8884-2357>>.

INTRODUÇÃO

Como estudar o teatro sem partir de uma definição que lhe daria prioridade epistemológica e sem considerá-lo como fenômeno secundário, situado em uma dimensão pouco pertinente da experiência social? Segundo a perspectiva aqui adotada, atividades teatrais são relevantes não meramente como um campo autoatribuído de investigação, mas como via de acesso à compreensão de práticas sociais e como forma de discutir repertórios simbólicos emaranhados.

Diversas pesquisas com abordagem antropológica realizadas no Brasil assumiram as práticas teatrais como porta de entrada para a compreensão de outras dimensões da vida social. Por exemplo, há quem tenha se dedicado às instituições de ensino teatral e à sua relação com o estilo de vida do público frequentador (COELHO, 1989; RIBEIRO, 2008; ARAÚJO, 2009; PERES, 2013). Alguns trabalhos tomaram processos cênicos como tema de análise da experiência situada de sujeitos (KRÜGER, 2017, 2021) e outros escrutinaram os condicionantes sociais estabelecidos entre os palcos e as cidades (PONTES, 2010; MACHADO, 2012). Houve ainda quem tenha tratado das formas pelas quais as relações de gênero e raça atravessaram trajetórias de profissionais do ramo (PONTES, 2010, 2013; SOBRAL, 2015; HIRANO, 2013; TERRA, 2018; MACHADO, 2018). Existem ainda investigações a respeito do itinerário de convenções estéticas e pessoas entre países (PONTES, 2006; MACHADO; SCHWARCZ, 2017; MACHADO, 2020). Os recortes, as perspectivas, os referenciais, as análises e os resultados de tais trabalhos são, certamente, muito diversos. Em comum, os textos propõem-se a analisar experiências cênicas particulares nos seus próprios termos, tentando compreendê-las como produto e produtoras de relações sociais.

Desde 2010, realizo pesquisas sobre discursos teatrais e neste artigo compartilho alguns dos desafios teórico-metodológicos enfrentados ao longo de minha trajetória. Assim, o texto não se propõe a realizar uma revisão bibliográfica a respeito dos estudos das ciências sociais dedicados ao tema e tampouco ambiciona dar conta da totalidade de dimensões envolvidas na multiplicidade de campos e abordagens possíveis².

Neste trabalho seleciono uma única característica desse universo cênico – dentre várias – para explorar: as formas como as pessoas me inseriam em suas classificações e interpretavam meu interesse por suas práticas. Considero tal dimensão significativa, primeiro por sua presença e capilaridade, segundo porque ela exige de quem pesquisa criatividade para tratar do assunto. Organizo o argumento em duas etapas. Primeiro, descrevo brevemente meus campos e minha posição nesse universo. Em seguida, exponho como o problema metodológico se desenvolveu em algumas circunstâncias.

OS CAMPOS, UM EIXO

Ao longo da última década – desde 2010 –, estudo o que denomino como *discursos teatrais*. O termo, criado como ferramenta analítica, procura conferir alguma inteligibilidade para as diversas formas de denominação presentes em campo. Isso porque pessoas, em variados contextos, mobilizam palavras como “teatro”, “drama”, “universo cênico” e afins para definir suas experiências. Por sinal, o ato de adotar o “teatro” como termo sem discussão revela-se um problema uma vez que sujeitos em campo costumam disputar o que seria a própria palavra, isto é, classificam e hierarquizam o trabalho de colegas e rivais – “mas aquilo que fulano faz não é teatro”. Com a categoria *discursos teatrais* ambiciono perseguir o que as pessoas classificam como teatro e o que incluem e excluem desse universo de significados – quais atos, profissões, pessoas e instituições fazem parte (ou não) a depender do contexto. Procuro, portanto, não predeterminar o que a prática seria em si, mas antes tensionar as minhas categorias com aquelas mobilizadas pelas pessoas para forçar a linguagem em direção a aspectos ainda inominados.

Entre 2010 e 2012, em meu mestrado, investiguei como, no final do século XX, o denominado “teatro de pesquisa” tornou-se teatralmente verossímil, culturalmente aceitável e economicamente possível na cidade de São Paulo (MACHADO, 2012). A dissertação discutiu quais condições possibilitaram a consolidação desse expediente teatral segundo o qual uma peça deve resultar da reflexão aprofundada sobre um determinado tema e/ou a respeito de certa estética. Para realizar a análise da cena paulistana na década de 90 do século XX, detive-me em dois grupos formados no período: o *Teatro da Vertigem* e a *Cia. de Teatro Os Satyros*. Analisei a trajetória de cada um deles e busquei evidenciar como contribuíram, cada um a seu modo, para a organização de

determinados discursos teatrais na capital paulistana. Através de pesquisa documental – nas sedes das companhias – e em entrevistas realizadas com membros de cada grupo, desenvolvi o trabalho. Ao final, argumentei que, ao longo dos anos 1990 e 2000, foi elaborada uma estrutura capaz de assegurar o “teatro da pesquisa” na metrópole: as políticas de financiamento público; a criação de universidades em artes cênicas; e a definição de uma agenda para pesquisa de linguagem. Uma geração específica de criadores – jovens formados no final dos anos 1980 – contribuiu para instaurar esse novo modo de produção cênica na cidade.

Já em meu doutorado, entre 2014 e 2018, tomei como objeto os musicais originais da Broadway produzidos em São Paulo (MACHADO, 2018). De um lado, examinei documentos – matérias de jornais, biografias de artistas, livros especializados, além de dados oficiais do governo e de sindicatos – com o objetivo de descrever os condicionantes sociais, econômicos e simbólicos que contribuíram para tornar os musicais socialmente desejados e viáveis em São Paulo. De outro, realizei pesquisa de campo em duas escolas que preparavam profissionais para esse gênero teatral – uma em Nova York e outra em São Paulo –, além de entrevistar dezenas de profissionais do setor. Percebi, aos poucos, como as técnicas aprendidas ensinavam mais do que habilidades: elas constituíam os próprios corpos de sujeitos. Nos trânsitos dessas peças entre as cidades, pessoas conferiram às suas experiências nomes e sentidos que ora aproximavam, ora distanciavam os países, as cidades e as suas referências. Discuti, portanto, como apareciam as qualificações do que era entendido como “universal” e o que era assumido como “local” ou como “diferente”.

Em 2019, comecei uma nova pesquisa, dessa vez em estágio pós-doutoral, interessado em investigar como o termo “verdade” informa intérpretes, constitui convenções e materializa expectativas. Nos palcos, cada gesto traz consigo uma avalanche de repertórios e imaginários: um mesmo gestual, dependendo da atriz/ator, do contexto social, da convenção estética em vigor, pode ser qualificado – por professores/as, diretores/as e pelo público – como “verdadeiro” ou “falso”. Esses procedimentos de classificação revelam repertórios sociais partilhados e historicamente posicionados a respeito de expectativas sobre as pessoas e as leituras de seus corpos. Afinal, quais procedimentos informam o que é “verdadeiro”, “real” ou “falso” nos diversos palcos? Como essas referências se relacionam com outras dimensões da vida social?

Para além de meu interesse acadêmico sobre o universo teatral, também possuo um envolvimento que remonta à infância. Entre 1991 e 2004, frequentei semanalmente um curso livre para crianças e adolescentes na cidade de São Paulo. Alguns anos depois, entre 2008 e 2011, me formei como ator profissional no Centro de Artes Célia Helena, também na capital paulista. Em seguida, com um grupo de amigas e amigos, fundei uma companhia de teatro que esteve ativa entre 2011 e 2015. Dessa forma, viajei para alguns festivais de artes, participei de experiências cinematográficas e acumulei horas no palco como ator e outras como diretor e dramaturgo.

As pessoas com quem dialoguei, os documentos analisados, as abordagens escolhidas, a leitura da literatura especializada e as vivências cênicas acumuladas constituem minhas experiências de campo e um *eixo* a partir do qual elaboro as reflexões a seguir. Defino este empreendimento como *eixo* por entendê-lo como uma linha imaginária a partir da qual obtenho um lastro para enquadrar alguns problemas, mas que, certamente, me situa e tensiona.

AS RUBRICAS DE INTELIGIBILIDADE

No universo cênico, as definições costumam proliferar. No caso do teatro paulistano da virada do milênio e nas primeiras décadas do século XXI, presenciei acaloradas disputas para definir o prestígio de determinada peça e grupo de teatro. Ouvi intrigas a respeito da legitimidade de o “teatro musical” ser qualificado como “teatro”. Notei comentários jocosos e elogiosos a respeito do uso do termo “teatro de vanguarda”. Os adjetivos para qualificar o trabalho – mas também a moral – de outras pessoas ganhavam os corredores, os camarins e as entrevistas. As classificações surgiam em salas de aula, em livros publicados, nos editais públicos de financiamento e eram professadas tanto por quem trabalha na área quanto por quem estuda os discursos teatrais – sobretudo nos departamentos de artes cênicas.

Certamente não há vida social sem classificações e as disputas pela distinção, por sinal, não são exclusivas do trabalho cênico (BOURDIEU, 1996; FERNANDES, 2017). Contudo, vale investigar o que esses sistemas em particular dizem sobre as pessoas, isto é, lidar não com a substância dessas categorias, mas com as relações nelas inscritas (GOLDMAN, 2014). Neste

artigo não pretendo realizar uma exegese detalhada de cada uma das categorias que emergem em campo – seu contexto, significado, universo semântico e afins. Interessa-me antes discutir as formas como sujeitos me incluíam no seu sistema de classificação e, por isso, endereçavam determinadas posturas diante de minha presença. Para isso, exploro alguns flagrantes etnográficos com os quais não soube trabalhar anteriormente, seja por minha pouca experiência, minha inabilidade analítica ou ainda alguns dilemas antropológicos clássicos que estavam nebulosos em minhas reflexões. Realizo, portanto, um esforço para conferir um grau de dignidade que ultrapasse as anedotas do campo e promova um debate etnográfico (GOLDMAN, 2006, 2014).

Ao longo do segundo semestre de 2014 fiz o esforço para entrevistar um importante ator do cenário do teatro musical em São Paulo³. Ele estava em cartaz num palco de destaque e ensaiava uma nova peça. A negociação ocorria com seu assistente pessoal e, após idas e vindas de e-mails, consegui marcar a entrevista para janeiro de 2015. Inicialmente, a conversa duraria 50 minutos: entretanto, no dia marcado, recebi uma mensagem informando que o tempo precisaria ser reduzido para 30 minutos e ocorreria mais cedo do que previsto. Conforme o novo combinado, cheguei antes e comecei a condução da conversa.

Na época, meu roteiro de questões começava com algumas perguntas sobre a trajetória de vida antes do trabalho cênico – a família, o processo de formação escolar, o primeiro contato com teatro e assim por diante⁴. O ator dava respostas difusas e a divergia para outros assuntos: “faço de propósito, porque assim vai te dar trabalho para limpar depois”. Quando comecei as perguntas sobre sua trajetória profissional, ele soltou, em tom baixo, “agora sim”. Com cerca de 20 minutos corridos, recebi a informação de que deveria acelerar as perguntas. O tempo total da entrevista somou 26 minutos e, ao final, o ator experiente decidiu oferecer uma instrução – “não faça perguntas tão pessoais” –, uma ressalva – “só fiquei mais tempo porque você é bonito” – e um contato – ele pegou em meu cabelo e disse para seu assessor “como não é peruca?”.

Na época, lamentei a duração e o conteúdo da entrevista e não consegui aproveitar o evento como fonte para análise. O escape das respostas evidenciava, de um lado, o incômodo gerado pelas perguntas e, de outro, a minha incapacidade de notar o que era importante – ou até uma recusa em tratar do que era central. Transcorridos os anos, ensaio reflexões a respeito desse encontro truncado: a experiência indica como as pessoas me classificavam segundo a rubrica de inteligibilidade mais próxima de seu universo⁵. Isto é, sujeitos constituem suas relações a partir de um campo semântico particular – formado por práticas, expectativas e projeções. Sob o universo de significados aos quais estão acostumados – ou para os quais possuem instrumentos de navegação –, as pessoas passam a estabelecer outras relações e traduções.

Nesse caso em particular, o exotismo de um antropólogo foi alocado no universo de significados próximo da imprensa. Afinal, eu seria um sujeito que escreveria a respeito das pessoas (e da peça) para terceiros e sobre quem a produção do espetáculo teria controle relativo (não poderiam definir exatamente o que eu faria com as informações coletadas). Portanto, destinaram a este antropólogo as etiquetas aplicadas a um jornalista. Por isso, o assistente previu um período rápido cujo objeto deveria tratar exclusivamente do espetáculo e do trabalho do artista.

A reticência às perguntas pessoais expõe como um questionário antropológico interessado na trajetória de vida era impropriedade naquele contexto. Conforme analisa Maria Claudia Coelho (1999), a vida pessoal da celebridade é uma espécie de troféu em disputa com fãs, a imprensa e o público em geral. Diante da voracidade em capturar os aspectos mais privados de suas vidas, artistas reagem para que sua intimidade, e sua própria singularidade, sejam protegidas. Naquele camarim, minhas perguntas dedicadas à experiência familiar, às expectativas infantis e juvenis não deveriam ser realizadas, ainda mais com o ator prestes a entrar em cena e se apresentar para centenas de pessoas que, ao final, pediriam autógrafos, fotos e abraços. O profissional, naquele instante, já se preparava para uma sequência de eventos na qual precisaria manter sua intimidade preservada de dezenas de contatos e eventuais assédios.

Fica igualmente patente a relevância de meu corpo na relação ali estabelecida. Minha aparência, segundo disse o artista, foi responsável por garantir a paciência extra apesar da conduta incongruente com as normas estabelecidas. Neste caso, nossa diferença de prestígio – uma celebridade no mundo teatral e um estudante desconhecido – e de idade – ele com cerca de 45 anos e eu somando 28 – permitiu que ele se sentisse autorizado para me dar instruções, fazer uma espécie de flerte e tocar em meu cabelo sem autorização. Ao presumir minha orientação sexual,

aquele ator também me incluía no rol de sujeitos interessados – e até encantados – pelo teatro musical, haja visto a percepção de que os números de canto e dança glamorosos nos espetáculos da Broadway atrairiam homens gays. Ele apostou que o toque em meu cabelo e sua inferência ao volume e à beleza confirmariam uma espécie de gentileza especial.

Além desse evento em particular, também recebi o enquadramento sob outra rubrica. Em três ocasiões tentei obter espaço na agenda de uma atriz razoavelmente conhecida do meio do teatro musical. Em janeiro de 2015 um produtor me enviou, pela primeira vez, o contato dela. Nas tratativas de data para marcar a conversa, a intérprete parou de me responder. Em outubro de 2016, a encontrei num evento de celebração dos musicais, apresentei-me e ela passou seu endereço eletrônico. No dia seguinte, enviei uma nova mensagem cuja resposta nunca veio. Passados alguns meses, em março de 2017, nos encontramos nos ensaios de um espetáculo. Dessa vez, fui apresentado como pesquisador pela equipe, mas ela pareceu não se lembrar de mim. Durante o intervalo dos ensaios, um ator me alertou que ela costumava considerar as pessoas que a abordavam como potenciais fãs e, por isso, não estaria muito disposta a conceder a entrevista.

A relação entre fãs e ídolos é intrincada, como descreve Coelho (1999). Um conjunto de expectativas das duas partes cria uma tensão assimétrica entre o anonimato e a fama. Aquela atriz, em particular, estava numa posição precária. No espetáculo, ela atuava como a *stand-in* da protagonista, isto é, em caso de a atriz principal não poder comparecer numa apresentação, ela estaria disponível para entrar em cena. Assim, a sua situação – entendida como menos prestigiosa no meio – pode ter levado aquela intérprete a criar um processo de distinção para reforçar sua distância em relação ao anonimato. Mas esta é apenas uma especulação, incapaz de ser confirmada.

Minha posição como ator também permitiu trânsito. Em certos ambientes, fui lido como alguém que participava do *métier* e, por isso, não gerava desconfiança. Em outubro de 2009, enquanto terminava os estudos para a prova de mestrado no PPGAS da USP (seria realizada em novembro), eu dividia meu tempo atuando na peça “Namorados da Catedral Bêbada”, escrita e dirigida por Francisco Carlos, em cartaz na Praça Roosevelt (em São Paulo)⁶. O projeto de pesquisa – uma investigação sobre a *Cia. Os Satyros* e o *Teatro da Vertigem* – já estava definido e fora encaminhado para a banca de seleção. Numa noite no final do mês, após o fim do espetáculo, eu me trocava num canto do camarim quando ouvi vozes entusiasmadas irromperem nos bastidores. Os fundadores do *Satyros*, Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez, haviam entrado para cumprimentar e elogiar a equipe. Naquela ocasião, com a pesquisa sequer iniciada, notei como eu não seria um absoluto desconhecido para meus (eventuais) interlocutores. Afinal, eles haviam acompanhado um espetáculo de mais de uma hora de duração em que eu estava em cena desde o começo até o fim.

Meses depois, já em 2010, após o início oficial do mestrado, quando solicitei autorização para a pesquisa, a *Cia Os Satyros* abriu generosamente as portas. Pude acessar os arquivos do grupo, participar de reuniões de produção e até mesmo de ensaios. Fui lido, desde o princípio, como alguém que participava do *métier* e, por isso, não gerava desconfiança. Por exemplo, em uma manhã de setembro de 2011, portanto, mais de um ano após o início da pesquisa, encontrei com Rodolfo na sede da companhia. Havia algumas semanas que não nos víamos e ele me saudou, alegre, dizendo estar com saudades. Aproveitou para perguntar novamente o teor de minha pesquisa, informação que lhe escorrera da memória. Quando respondi enfatizando estar no departamento de antropologia, ele soltou uma gargalhada. Logo em seguida, emendou o assunto a respeito do próximo projeto e trabalho do grupo.

Enquanto o título de antropólogo gerava comicidade – tamanha a extravagância da informação naquele contexto – a identidade de ator parecia eclipsar as demais. Talvez porque, nesse universo, o trabalho de um intérprete exigiria comprometimento absoluto, uma vocação dedicada. Coelho (1989) destaca como professores de uma escola de teatro no Rio de Janeiro incentivavam estudantes a participar profundamente da vida artística, sem distrações. Perante essa carreira ciumenta, minha identidade de antropólogo seria pouco relevante para a forma como me liam.

Houve, é certo, dezenas de ocasiões em que fui alocado como pesquisador. Por exemplo, quando entrevistei atrizes e atores vinculados ao Teatro da Vertigem. Nessas ocasiões, as pessoas reservavam, quase espontaneamente, ou sem qualquer constrangimento, cerca de uma hora para o desenvolvimento da conversa (MACHADO, 2012). Eram artistas que tinham algum contato

com o mundo acadêmico (por se formarem em universidades públicas e/ou realizarem pós-graduação) e, por isso, partilhavam das convenções de investigação das ciências sociais. Entretanto, muitos sujeitos que não possuíam essas mesmas referências perguntavam quanto tempo deveriam reservar para a conversa e se organizavam para atender, com muita gentileza, minhas inquietações.

Ora jornalista, ora fã, ora colega ator e ora pesquisador, as formas de classificar minha presença, minhas perguntas e meu interesse marcaram o processo de pesquisa. Com isso quero salientar como a imersão num sistema de classificação afeta a pesquisa e destacar como (mesmo num universo razoavelmente circunscrito) há muitas formas de ser enquadrado – e, assim, evitar uma simplificação. É possível alegar que tais dimensões não são características exclusivas do universo das práticas artísticas – ainda que a gramática específica na qual essas rubricas ocorrem seja particular a esse campo. Ao investigar as rubricas de inteligibilidade, consegue-se explorar tanto os referenciais semânticos de sujeitos quanto tratar de um aspecto mais sutil e singular: a forma como as pessoas interpretam o interesse do antropólogo.

Piero Leirner comenta, em sua pesquisa com militares, como ouviu repetidas vezes, por parte dos sujeitos com os quais fazia pesquisa, o questionamento a respeito de sua “lealdade” em relação ao exército. O antropólogo notou uma espécie de cisma de seus interlocutores em qualificar as pessoas: “fulano era amigo do exército” e beltrano “era amigo, mas depois se tornou inimigo do exército”. (LEIRNER, 2009). O interesse de Leirner, portanto, era lido sob uma chave de desconfiança e qualificado em termos de fidelidade.

Em meu caso, nos campos em que pesquisei, não fui entendido como inimigo em potencial, mas antes como alguém genuinamente envolvido, um curioso e até um aliado pela cultura e pelo teatro⁷. Sujeitos pareciam assumir, de partida, que a minha própria escolha pelo tema de trabalho (um grupo, uma estética) indicava minha sintonia com o que realizavam. Admitia-se que eu partilhava de suas escolhas estéticas, como se eu “concordasse” com o “teatro de pesquisa”, o “teatro musical”, ou o “teatro em geral”. Isto é, nos campos em que fiz pesquisa, havia o pressuposto de que meu interesse não precisava ser colocado sob suspeita: muito pelo contrário, ele era valorizado, seria um indício de que suas atividades teatrais eram, em si, relevantes.

Nesse sentido, as rubricas de inteligibilidade auxiliam a discussão. Um jornalista da área de cultura é alguém que, especializado no setor, fará uma matéria dedicada ao espetáculo, ao elenco. Mesmo que uma reportagem ou uma crítica sejam negativas, elas passam a compor o *clipping* – espécie de repositório das notas que saem nos meios de comunicação a respeito do grupo, espetáculo e/ou artista. Esse tipo de material é fundamental para a constituição de um “arquivo de si” que permite construir uma história da trajetória artística. O *clipping* costuma ser utilizado como moeda de troca para a negociação com patrocinadores e programadores culturais, pois, ao se valer dos materiais publicados em jornais e revistas (críticas, reportagens etc.), um produtor, grupo e/ou artista consegue evidenciar sua importância e comprovar sua relevância e qualidade (MACHADO, 2015).

Portanto, jornalistas e críticos são figuras bem-vindas (ainda que temidas) e entendidas como pessoas que valorizam e apreciam o “teatro”, mesmo porque fazem parte do caminho para obter o financiamento e a consagração. Ao ser lido como jornalista, meu interesse não se tornou foco de questão: ele era autoexplicativo e acolhido.

No caso de ser enquadrado como fã, minha curiosidade estava presumida e assumida como paixão, não pelo teatro, mas por uma pessoa em particular. Diante de um ídolo, o fã procura algum tipo de correspondência nos sentimentos que nutre pela estrela a fim de obter a quebra da assimetria constitutiva dessa relação e estabelecer uma certa reciprocidade (COELHO, 1999). Essa figura, assumida como apaixonada – mas também potencialmente louca, patética e ameaçadora (COELHO, 1999) – possui um empenho inquestionável em demonstrar sua predileção, em ser o “fã número um”.

Como ator, eu seria um colega comprometido com a arte. Isto é, por partilhar da profissão, teria ciência das dificuldades cotidianas, das dores emocionais típicas e, por isso, não deveria oferecer uma ameaça. Talvez por isso, as pessoas, como Rodolfo, não pareciam se importar exatamente com minha presença e poderiam esquecer minha filiação antropológica.

Por fim, uma vez lido como pesquisador, meu interesse parece ter sido alocado como alguém simpático ao tema. Parte dos interlocutores do campo produziu pesquisas na pós-

graduação sobre suas próprias companhias e processos de trabalho, como é o caso de Antônio Araújo (2002), diretor do *Teatro da Vertigem*, Miriam Rinaldi (2005), atriz do mesmo grupo, e Ivam Cabral (2005) e Rodolfo García Vázquez (2016), ambos do *Satyros*.

Ao ser imerso num sistema de classificação que o/a antecede, o/a antropólogo/a passa a experimentar diversas expectativas a respeito de si e de seu trabalho. Embora este não seja um fato novo para discussões etnográficas, na proposta de uma antropologia dedicada ao teatro – ou uma antropologia do teatro (KRÜGER, 2021) –, considero prudente contribuir para detalhar as características que compõem esse vasto universo de referenciais e ampliar o escopo das descrições etnográficas voltadas ao tema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando Angela Domingo Peres (2013) relatou a um colega de doutorado da antropologia seu objeto de estudo – atores e atrizes em um curso de interpretação para a televisão – ela ouviu a seguinte reação: “Como assim? Existe curso para fazer essa porcaria?”. O rapaz ainda teria lhe sugerido mudar de campo e, ao invés de estudar um curso de televisão, se dedicar a um de teatro.

Antes de encerrar este artigo, gostaria de deslocar o eixo de análise e enfocar como o interesse por um tema não é lido exclusivamente pelas pessoas com as quais realizamos a pesquisa, mas também por pares da academia. Este aspecto revela como determinados assuntos são enquadrados sob as rubricas de inteligibilidade disponíveis a respeito de certa discussão. Ao selecionar os discursos teatrais como objeto de pesquisa, enfrentei, grosso modo, problemáticas de duas ordens.

Em primeiro lugar, pairava a dúvida sobre a capacidade de realizar uma pesquisa a respeito do teatro. Por exemplo, antes da entrevista de ingresso no mestrado, uma colega muito mais experiente decidiu me oferecer conselhos. Segundo ela, na banca de seleção, eu deveria enfatizar que não pretendia “ser nativo” e que estaria empenhado em “construir uma alteridade” com o campo e enfatizar minha distância com as pessoas. Esse conselho, em tudo generoso, indica como parte de meus pares me entendiam, isto é, eu seria por demais “ator” e pouco “antropólogo”. A preocupação de minha amiga não se mostrou descabida: ao longo dos primeiros anos de mestrado, parte de colegas e de docentes com quem convivi pareciam mais interessados em minha vida cênica do que na pesquisa desenvolvida.

Estava sob escrutínio meu engajamento com a academia e pairava a dúvida a respeito de meu compromisso: seria teórico ou estético? Quiçá colegas entendiam que aquela incursão na disciplina seria uma espécie de hobby. Ainda em processo de formação nas duas áreas (no teatro e na antropologia), eu dava sinais ambíguos para a academia, mas não para meus colegas cênicos. No campo das artes, minha imersão antropológica era sinal de prestígio e reiteradamente valorizada. Tanto nos ensaios quanto nos cursos de interpretação, havia uma espécie de certeza a respeito de minha vocação artística: eu seria um ator com uma bagagem antropológica. O mesmo não podia ser dito do campo acadêmico, mais desconfiado de minhas intenções. Nesse caso, supunha-se, ainda que de maneira inaudita, que eu faria uma espécie de “auto-antropologia” tautológica e demasiadamente parcial.

Em segundo lugar, pairavam dúvidas a respeito da legitimidade do próprio objeto selecionado, sobretudo no doutorado. Chamou a minha atenção a forma como, no mestrado – quando trabalhei com os *Satyros* e o *Teatro da Vertigem* (prestigiosos nos meios acadêmicos e na seara cênica paulistana) –, encontrei de um lado, desconfiança a respeito de meu compromisso analítico, mas de outro, incentivo a respeito dos grupos selecionados – eles não causavam dúvida. Já no doutorado, quando meu objeto passou a ser o chamado teatro musical, as reações oscilaram entre o deboche, a incompreensão ou até mesmo o desprezo velado. Houve quem tenha perguntado, em tom de desaprovação: “mas você vai estudar musicais?”. Nesse caso, convertia-se meu interesse numa revelação de um gosto estético condenável. Becker (2007) alerta para a existência de uma hierarquia de credibilidade que procura impor uma agenda de temas para quem pesquisa, isto é, como o problema deve ser visto e qual problema merece ou não atenção por parte da academia. O autor explicita o prejuízo resultante de uma investigação acadêmica restrita a um pequeno número selecionado de assuntos.

O próprio descaso revela mais a respeito do contexto em que se insere aquela discussão do que o objeto em si. Tal atitude indica como parte de meus pares da antropologia, a partir das suas posições sociais, se sentiram autorizados/as a desqualificar a pesquisa de acordo com seu gosto e

a inferência dos meus apreços estéticos. Em última instância, os sujeitos do teatro musical não mereceriam atenção pois fariam parte da “indústria cultural” ou do “mainstream”. Sobre este assunto, Eduardo Dullo (2016) propõe a pergunta: quais nativos podem ser descritos levando a sério o que dizem e quais são aqueles que não podem ser levados a sério? Segundo o autor, muitos antropólogos privilegiam dialogar com “nativos” que guardam semelhança com a sua própria postura política e moral (e, por que não dizer, estética). Isto é, o que fazer com as pessoas que teriam uma postura diferente daquela defendida pelo antropólogo? A esses sujeitos caberia exclusivamente a lógica da suspeita ou da denúncia?

Quero grifar como, tanto da parte do campo teatral quanto de parcela de colegas da antropologia, havia o pressuposto – transformado em exigência – da concordância entre antropólogo e “nativo”. Este tipo de procedimento pode desaguar numa espécie de imperativo: como se uma pesquisa sobre teatro desde a antropologia devesse, necessariamente, ser lastreada pela concordância estética (mas também política e moral). Sob esse paradigma, o interesse pelo tema não seria fruto da relevância do fenômeno ou ainda dos possíveis rendimentos heurísticos que uma reflexão qualificada poderia gerar, mas sim resultado de uma simpatia primeira e de uma proximidade prévia com os discursos teatrais. Talvez este seja um dos motivos pelos quais os estudos a respeito do teatro ainda gerem alguma desconfiança de parte de colegas da antropologia: afinal, a justificativa da pesquisa estaria embasada não em problemáticas, mas num gosto socialmente instituído. Caso essa postura não seja alvo de elaboração teórico-metodológica, ela pode levar as pesquisas sobre discursos teatrais para um ciclo pouco proveitoso de reflexão.

O relevo político conferido a certos assuntos só foi possível, inclusive, após o espessamento de pesquisas capazes de ampliar horizontes de trabalho. Para isso a mobilização de um referencial teórico diverso é determinante para forjar categorias e conceitos competentes capazes de explorar as dimensões variadas do assunto.

As problemáticas levantadas neste trabalho decorrem, ao meu ver, da escassa tradição de pesquisas em teatro desde a antropologia. Como resultado, quem pesquisa o tema precisa qualificar sua posição enquanto analista – enfrentando as dificuldades iniciais de uma abordagem pouco explorada – e ainda deve defender seu objeto como legítimo – diante de uma ilegitimidade sempre a ameaçar. Este artigo procurou contribuir neste sentido. Ao examinar algumas das rubricas de inteligibilidade presentes no campo de quem estuda discursos teatrais salientei como elas conferem acesso para investigar alguns aspectos das relações presentes em campo e, igualmente, oferecem entradas para discutir aspectos que merecem ser detalhados numa antropologia do teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Carolina Pucu de. *Ensaio sobre o ator: a criação de si e o aprendizado da atuação*. 2009. 315 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- ARAÚJO, Antonio Carlos de. *A Gênese da Vertigem: O Processo de criação de O Paraíso Perdido*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2002.
- BECKER, Howard. *Segredos e Truques da pesquisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- CABRAL, Ivam. *O Teatro Veloz: técnicas e procedimentos para um intérprete contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. New York: Routledge, 1996.
- _____. O Entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Correntes Atuais em Antropologia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, 201, p. 164-188.
- CIPINIUK, Tatiana Arnaud. Etnografia em uma escola pública e seus desafios: um olhar sobre métodos aplicados no itinerário do trabalho de campo. *Educere et Educare*, Cascavel, v. 9, n. 17, p. 83-91, 2014.

- COELHO, Maria Claudia. *Teatro e contracultura: um estudo de antropologia social*. 1989. 151 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989.
- _____. *A experiência da fama: individualismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.
- DULLO, Eduardo. Seriously enough? Describing or analysing the native(s)'s point of view. In: CARRIER, James (Ed.). *After the Crisis*. New York: Routledge, 2016.
- FERNANDES, Dimitri Cerboncini. Sociologia da Cultura no Brasil: uma interpretação. In: MICELI, Sergio; MARTINS, Carlos Benedito (Org.). *Sociologia Brasileira Hoje*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017. p. 99-142.
- GOLDMAN, Marcio. Alteridade e experiência: antropologia e teoria etnográfica. *Etnográfica*, Lisboa, v. 10, n. 1, p. 161-173, 2006.
- _____. Da existência dos bruxos (ou como funciona a antropologia). *R@U*, São Carlos, v. 6, n. 1, p. 7-24, 2014.
- HIRANO, Luis Felipe Kojima. O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 48, p. 77-125, 2013.
- KRÜGER, Cauê. *A arte do encontro: uma etnografia da companhia brasileira de teatro e do PROJETO BRASIL*. 2017. 370 p. Tese (Doutorado em Antropologia e Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- _____. Antropologia da performance ou antropologia do teatro contemporâneo?: notas etnográficas a propósito da companhia brasileira de teatro e do PROJETO BRASIL. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 1-28, 2021.
- LEIRNER, Piero. A etnografia como extensão da guerra por outros meios: notas sobre a pesquisa com militares. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 59-89, 2009.
- LINS, Beatriz Accioly. *A lei nas entrelinhas: a lei Maria da Penha e o trabalho policial*. São Paulo: Ed. Unifesp, 2018.
- MACHADO, Bernardo Fonseca. *Iluminando a cena: um estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- _____. A pesquisa em teatro: uma convenção. *PROA – Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, v. 1, n. 4, 2012.
- _____. Histórias editadas: um estudo de caso sobre o uso do clipping como material documental. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 225-237, 2015.
- _____. *Atos da diferença: trânsitos teatrais entre São Paulo e Nova York no início do século XXI*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- _____. Social experience and US musical theatre on São Paulo's stages. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, p. 957-980, 2020.
- MACHADO, Bernardo Fonseca; SCHWARCZ, Lilia Katri. Sonhos que migram: atrizes e atores brasileiros em Nova York. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 20, n. 2, p. 74-94, 2017.
- PERES, Angela Domingos. *Entre o querer ser e o tornar-se: um estudo etnográfico sobre aspirantes à carreira de ator de televisão*. 2013. 106 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. [L]₁[SÉP]
- PONTES, Heloisa. Dois franceses na renovação da cena teatral brasileira: Louis Jovet e Henriette Morineau. *Pro-Posições*, Campinas, v. 17, n. 3, p. 95-114, set./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/download/8643608/11128>>.
- _____. *Intérpretes da Metrópole: História Social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: EDUSP, 2010.
- _____. Mariazinha e Verônica: classe e gênero nos palcos da metrópole. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 97, p. 149-166, nov. 2013.
- RIBEIRO, Andrea Rangel. *Criação de sujeitos e identidades em uma escola de teatro: um estudo antropológico*. 2008. 206 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

- RINALDI, Miriam. *O ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1,11*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- SOBRAL, Luís Felipe. *Bogart duplo de Bogart: pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart, 1941-1946*. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.
- TEIXEIRA, João Gabriel. Análise dramática e teoria sociológica. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 89-100, 1998.
- TERRA, Terra Johari Possa. *Cabelo armado, em 'legítima defesa': performance e diferença no teatro negro da Cia. Os Crespos*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- VÁZQUEZ, Rodolfo García. *As formas de escritura cênica e presença no teatro expandido dos Satyros*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

NOTAS EXPLICATIVAS

- ¹ Este trabalho é fruto da pesquisa iniciada em 2019 com financiamento da FAPESP (número do processo 2019/08713-2). Agradeço as sugestões generosas dos/as pareceristas: seus comentários contribuíram para o aprimoramento e desenvolvimento dessas ideias.
- ² Para uma revisão da bibliografia sobre antropologia e teatro, sugiro Carslon (2011) e Krüger (2021). Para balanços bibliográficos sobre a relação entre as ciências sociais e estudos dedicados à cultura e às artes, sugiro Fernandes (2017).
- ³ Em minha pesquisa de mestrado, abordei dois grupos conhecidos e, dessa forma, os nomes das pessoas envolvidas são públicos. Já no doutorado optei por manter as identidades sob sigilo. Por este motivo, alguns nomes aparecem neste texto, enquanto outros são ocultados.
- ⁴ Dentro de minhas escolhas metodológicas, a aposta nas entrevistas garantia o acesso aos bastidores e à linha tênue que “separa a vida dos intérpretes da interpretação que eles dão sobre suas vidas”, conforme discute Pontes (2010, p. 37).
- ⁵ Agradeço a Maria Cláudia Coelho por sugerir essa discussão.
- ⁶ Os significados da Praça Roosevelt no período foram explorados em outra ocasião (Machado 2012).
- ⁷ O mesmo não ocorre em outros universos de pesquisa. Em ambientes educacionais o interesse pode gerar suspeitas (CIPINIUK, 2014); já o trabalho com a polícia produz desconfianças consideráveis (ACCIOLY, 2018), para citar outros dois exemplos.

Recebido em maio de 2021
Aprovado em agosto de 2021