

DA PALAVRA AO ACTO: INVESTIGAÇÃO EM SOCIOLOGIA DO TEATRO

From words to acting: doing research in Sociology of Theatre

DE ALMEIDA, Ricardo Ferreira¹

Resumo

Propõe-se neste artigo discutir o assunto da Sociologia do Teatro (disciplina inexistente em Portugal, embora apareça encoberta em alguns currículos escolares que propõem estabelecer uma conjugação entre o teatro e a sociedade) enquanto matéria devotada à observação dos fenómenos sociais desta particularidade, fornecendo algumas pistas sobre a maneira como as ciências sociais pensam esta dimensão, sugerir algumas vias de investigação e focar especificamente o conceito de «epistemologia de cena» como operador de análise.

Abstract

This article proposes a discussion of Sociology of the Theater (non-existent subject in Portugal, although it appears undercover in a few scholar curriculums, that propose to establish a conjugation between theater and society) meanwhile devoted the the observation of social phenomena of this kind, giving a few clues about the way how social science thing of this dimension, suggesting ways of investigation and focusin specifically the concept of »epistemology of scene» as na analysis operator.

Palavras-chave: *Sociologia; Teatro; Epistemologia de Cena.*

Key-words: *Sociology; Theater; Epistemology of Scene.*

Data de submissão: março de 2018 | **Data de aceitação:** junho de 2018

¹ RICARDO FERREIRA DE ALMEIDA - Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Lamego do Instituto Politécnico de Viseu. PORTUGAL E-mail: ricardomfa@hotmail.com.

1. INTRODUÇÃO

O universo do teatro presta-se a múltiplas e constantes disputas subsidiárias da multiplicidade de classificações que o habitam, com a sua história e conspeções particulares, mas que muitas vezes são contraditórias entre si quando pretendem circunscrever áreas supostamente impermeáveis. Enquanto pesquisadores, devemos colocar em pé de igualdade todos os processos criativos, combatendo os preconceitos, o senso comum e o etnocentrismo disciplinar que reprime a análise de objetos muitas vezes riquíssimos. Neste campo sociológico, que tem o desígnio de captar as formas de organização coletiva e desvendar onde elas radicam, ergue-se uma disciplina preocupada com um conjunto de dimensões norteadoras do processo de pesquisa que são, em primeiro lugar, o corpo, perguntando sobre que base se constrói a performance individual, em segundo, a cultura, inquirindo que modelos estéticos assistem à escolha e produção de obras artísticas e, por fim, a ação social, preocupada com os fundamentos que explicam a ação coletiva. Acreditamos que enquadramento teórico é um projecto que pode ser aplicado a qualquer realidade artística; por isso, para discutirmos os conceitos de «epistemologia de cena» ou «fisio-semântica», relativos aos modos de aprendizagem no campo do teatro, sua creditação e envolvente discursiva de suporte, vamos usar o caso do teatro amador em resultado de alguns anos de investigação neste domínio no distrito de Vila Real, em Portugal.

2. O TEATRO AMADOR

Em primeiro lugar, cabe dizer que o teatro amador, no contexto português, é um campo de análise fértil, embora se confronte com algum descrédito público por via, entre outros, da desvalorização dos processos de composição do produto artístico e da pouca documentação sobre o assunto, que motiva opiniões infundadas: em Portugal sabe-se muito sobre o teatro profissional e sobre o teatro popular de cariz etnográfico, mas comparativamente pouco sobre o elemento de intersecção que habita um território de ninguém por culpa do seu desenvolvimento histórico, das regulamentações oficiais estabelecidas ao longo do tempo, da perceção da sua função por parte das autoridades, entre outros.

O teatro amador que se faz em Portugal na atualidade vive numa topografia de articulação, o que o remete para o não-lugar: se, por um lado, procura emular o teatro profissional nas suas práticas e negociar a sua posição no contexto geral das artes, pois já aproveita indivíduos avisados e com formação que conhecem as dinâmicas institucionais e práticas artísticas, por outro, queda-se pela longa permanência resultante da relação dinâmica entre as estruturas socializadoras do Estado Novo que, numa gama de intervenções sobre o concreto, influenciaram a tipologia dos lazeres, munidas de perspectivas políticas e estéticas que ainda permanecem em muitos casos.

2.1 O salário contra a diversão

Entre outras fontes de financiamento, os grupos de teatro amador recebem regularmente auxílio monetário do Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (INATEL), mas este municiamento em nada se compara ao tributo estatal concedido às companhias profissionais (ou que desejam sê-lo), que requerem apoio sustentado. Com essas pequenas somas, obtidas de forma tortuosa, os grupos amadores fazem teatro e organizam digressões, colocando muitas vezes dinheiro do próprio bolso, suportando sucessivos regulamentos e novos impedimentos burocráticos por imposição da famigerada *troika*. Os que não possuem subsídios regulares, fazem teatro em alturas específicas do ano, captando recursos de outro jeito, como a venda de rifas, a realização de leilões, cobrando bilhetes de entrada ou assando e vendendo sanduiches no intervalo das peças para compensar os gastos ou, em simbiose com as organizações que os suportam, contribuir para o pagamento das despesas. Como tal, não podemos afirmar que estamos perante um sistema estável, mas devemos chamar a atenção para o facto que esta tipologia de ocupação dos tempos livres, congregada com fatores de diversão, emprego de talentos particulares, o gosto pela exibição pública, a emaranhada gestão entre a vida profissional e a pessoal, a resposta que se tem de dar às instituições que suportam a atividade associativa e a promovem, geram uma instabilidade que necessita continuamente de ser repostada, com discursos de manutenção da ordem e pressão social sobre os faltosos. Acima de tudo, é fundamental assumir que esta não é uma atividade lucrativa nem surge enquadrada sob um contrato de trabalho, pois quem a dirige são maioritariamente aposentados e quem a pratica não espera recompensas monetárias de vulto.

2.2 O valor do coletivo

Quando numa fase da investigação entregamos alguns inquéritos por questionário para que fossem preenchidos e remetidos de seguida, ficamos a perceber que os grupos gozam de uma enorme propensão para tratar coletivamente as tarefas que lhes dizem respeito. O preenchimento trazido por alguém estranho ao grupo, que encaminhava para o recato individual tal como a técnica exige, não aconteceu. Ao invés, as questões eram debatidas ao redor de uma mesa, em grupo, e só assim se prosseguia para as opções de escolha. Não conseguimos informar-nos de uma forma quantitativa sobre o grau de identificação com grupo, o grau que o indivíduo estima que os outros acham da sua identificação com o grupo, o grau de empenho no cumprimento dos objetivos traçados pelo grupo, a sua participação no grupo, a avaliação do seu grau de importância para que o grupo realize todas as tarefas propostas e o peso da opinião de cada um nas opções assumidas pelo grupo, questões que procuraram medir a relação que o indivíduo possui com o grupo de teatro onde se insere e que ficaram por responder. Porém, estas foram esclarecidas sob outra forma que buscou captar o enredo social, histórico e cultural que molda sedimentos objetivos, captáveis pelos sentidos e inquiríveis também por técnicas de pesquisa. O trabalho de campo, a observação participante, acompanhando os ensaios, as digressões e os espetáculos, inclusive, encenando uma peça a pedido de um grupo, veio conferir um manancial de informação sugestiva que nos capacitou para testar hipóteses do seguinte género: a organização é multifacetada e decorre da apresentação de um produto, pois os grupos que organizam a digressão estruturada possuem um género mais visível de divisão do trabalho e, pelo contrário, os que não têm digressão, a divisão do trabalho é mais vaga. Se os primeiros obedecem a um gestor do grupo, os segundos fazem-no com grande reserva, pois o poder encontra-se disperso. Como tal, podemos afirmar que os grupos de teatro amador possuem uma hierarquia, mas a sua solidez é fraca. Curiosamente, o mesmo se passa com os grupos de teatro profissional.

2.3 A fragilidade dos vínculos

Vera Borges (2007) acompanhou o movimento de profissionalização dos grupos de teatro e verificou subsistir uma enorme fragilidade relativa à obtenção de um vínculo profissional seguro. Os artistas mais novos esforçam-se por um contrato de trabalho mas raramente o encontram, circulando por várias atividades subsidiárias e alguns grupos de teatro ou “projetos” específicos. A mesma autora sugere uma tipologia de grupos onde se enquadra todo este paradigma assinalado por uma enorme liquidez. Eles são os grupos família, os grupos microempresa e os grupos-projeto, que procuram adaptar-se a uma economia de mercado e ao universo concorrencial do teatro. Entre os grupos, subsistem dois grandes modelos: um primeiro, com situações de trabalho rotinizadas, assinalados por uma hierarquia suficientemente sólida, apoiados na liderança carismática de um diretor; o segundo possui um corpo de atores flutuante e uma liderança bicéfala que gere o coletivo. A marca comum é a “fragilidade organizacional (...) que dificulta a profissionalização forte do mundo do teatro português” (BORGES, 2007, p. 331). Ou seja, existe uma enorme precariedade, o que leva a autora a concluir que o “modelo português de organização teatral é fluído, dinâmico e sem regras predefinidas” (BORGES, 2007, p. 331). Parece que as regras do teatro amador não diferem muito das do teatro profissional pois, ainda segundo a autora, “a construção da identidade teatral no nosso país está intimamente ligada às questões organizacionais” (BORGES, 2007, p. 336). Sem estatuto profissional, sofrendo grande instabilidade e incerteza na carreira, o teatro profissional distingue-se do amador em que aspetos? Os grupos que estudamos são organizações que de “institucional” possuem apenas as credenciais matriculadas no registo nacional de coletividades de recreio e no INATEL, assim como não detêm um vínculo institucional de trabalho com os atores que obriga à remuneração em troca da força de trabalho. A partir daqui o que significa a hierarquia de comando, quando os laços que sustentam a relação são aparentemente frágeis? Provavelmente estaremos perante uma forma de trabalho informal ou mesmo esta corresponda a um modelo de implementação de racionalidade particular que torna as tarefas racionais e as racionaliza de uma feição idêntica.

2.4 Os trilhos da epistemologia de cena

O que falamos atrás dá conta do modelo de organização social dos grupos de teatro existentes em Portugal, mas importa agora voltar ao assunto que nos motiva. A epistemologia de cena, ou seja, o enfoque que pretendemos manejar para dar conta da forma constituinte do movimento teatral, é subsidiária dos conceitos de «etno-cenologia» (DUBOIS, 2007) e «físio-semântica» (LE BRETON, 1992): aprende-se a atuar porque se ganha padrão cultural vinculado a sistemas de domesticação do corpo culturalmente circunstanciais, municiados por estruturas de aprendizagem formal ou informal.

Sendo assim, e procurando descodificar as lógicas sociais e sensuais (WACQUANT, 2006) que criam plataformas de ação, resolvemos algumas contradições ao questionar o universo do teatro amador: que modelo de racionalidade sustenta os grupos de teatro amador, em primeiro lugar, como se gere a transmissão e coordenação de órgãos, valores e hierarquias, em segundo, como se articula a convenção teatral com o movimento cénico, em terceiro, e por último, quais são os fundamentos da disposição coletiva e princípios de organização do grupo. Neste aspeto particular, e focando o assunto do papel social como elemento de articulação entre o micro e o macro, abrimos os nossos olhos para a prática estruturada orientada por valores.

Analisar o papel social remete para a observação comparada entre normalidade de conduta e padrão cultural, as regularidades comunicativas e adaptações, estabilidades, normatividade e integração social, a promoção das subjetividades no seio do coletivo, a construção do gosto e as despesas retóricas gastas na elaboração comparativa do juízo estético, desmistificadores da ideia que os grupos de teatro amador não classificam nem apreciam e, por fim, a análise dos processos de decisão atravessados por interesses contraditórios próprios da ausência de vínculo profissional à estrutura que remetem para uma discussão etno-política, que podem ser verificados da seguinte maneira: a primeira verificação, subjacente à proposta de articulação entre a forma como os atores atuam e gerem as suas vidas no seio do coletivo e os valores de organização que postulam, encontra-se no conjunto de regras, formato e exercício de autoridade no seio do grupo; a segunda situa-se na apreciação da formação do ator, suas condições de vida e trabalho, assim como as representações da atividade artística; e a terceira, a mais sugestiva para muitos, centra-se nos inúmeros contributos úteis para pensar a corporeidade e a intercorporalidade, as lógicas sociais de uso do corpo, a integração social do movimento e reprodução na arte dramática.

2.5 Agir e atuar

O movimento cénico também é ação social: oscila entre a norma e a escolha, entre o *ethos* cultural e a subjetividade, pelo que importa perceber os processos de tomada de consciência constituídos no enclave da relação do indivíduo com o grupo, determinantes para que o jogo lúdico ocorra. No seio dos grupos de teatro amador dá-se grande importância aos laços vicinais e familiares produzidos na ativação da memória social: é nos momentos-chave de vivência coletiva, com significância particular, que se ativa o teatro para reverenciar a passagem do tempo e a organização do cosmos, chamando o círculo à participação nos espetáculos, e é sobre o domínio da autoridade carismática, exercida por um indivíduo ou um pequeno conjunto deles, embora atravessada por centros de decisão multi-partilhada, que se gerem os ritmos de ensaio, de descanso e de trabalho. A pressão social exercida sobre os membros da comunidade para a integração e a participação estimula os laços de solidariedade através de práticas agregadoras: não se penaliza quem falta ao ensaio nem se censura abertamente quem coloca obstáculos à marcação de espetáculos, pois os laços internos são frágeis e é necessário manuseá-los com pinças, muito embora se lamente constantemente a falta de assistência na sala e pondere desistir. Aquele que chega atrasado ao ensaio não é punido com falta disciplinar nem lhe é levantado um processo: é censurado, mas não passa dali. Uma admoestação mais acintosa resultaria na quebra do laço de solidariedade, um protesto pela incompreensão da sua situação pessoal, que se encontra acima de tudo e é a resposta mais importante e considerada pelo grupo. Se o coletivo ou algum seu integrante colocar dúvidas sobre a vida individual de cada um, gera-se discussão de imediato. Contudo, esta é benéfica e fundamental para que o grupo entenda os motivos da falta, como se a vida pessoal entrasse naquele espaço, por mais que se a queira afastar. A prédica, a explicação, possui contornos de creditação perante o coletivo. Tal como o trabalho motiva a construção de valores, os grupos de teatro amador possuem um *ethos* centrado num leque de importâncias particulares, que produzem e reproduzem. E isso explica muita coisa.

3. CONCLUSÕES

Apesar de todos os obstáculos, reais ou fictícios, o teatro continua a fazer-se porque o reconhecimento artístico, em todos os níveis de produção, é um facto de maior relevância. No caso da realidade que observamos, os grupos de teatro amador supervalorizam a creditação do coletivo local e relativizam a creditação do coletivo mais vasto: importam os vizinhos e a família, base sob a qual se constrói um elenco, e a própria enunciação de Referências Bibliográficas locais presta-lhes tributo num espaço de valorização e celebração comum, de sedimentação da rede e comemoração da memória social. Mas não se pense que esta postura, quase autoritária, de cisão entre nós e os outros, de divisão e visão do mundo, impõe regras ao sujeito.

A fraca direção de cena, a liberdade que se concede à construção da “personagem”, conceito algo estranho para alguns atores amadores, a exemplificação da ação e a reprodução mimética do outro, o ensaiador, o colega ator ou uma referência real retirada de outros campos, a partida da “pessoa” para a “personagem”, elegendo primeiro o amigo pelas suas características físicas ou trejeitos de aproximação, são fatores que demonstram que a subjetividade é permitida e valorizada. Em outro plano comparativo, os grupos de teatro amador mais organizados, que geram e alimentam uma rede de partilha, procuram legitimação estética. A Sociologia do Teatro, dando conta das dinâmicas sociais, tem aqui a sua base de preocupação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKER, H. (1988). *Les Mondes de L'art*. Paris: Flammarion.

BIRDWHISTELL, R. (1970). *Kinesics and Context: Essays in Body Motion Communication*. Pennsylvania Press.

BOURDIEU, P. (2006) *A Distinção – crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Editora Zouk.

BORGES, V. (2007). *O Mundo do Teatro em Portugal: Profissão de Actor, organizações e mercado de trabalho*. Lisboa: ICS.

CROZIER, M., & FRIEDBERG, E. (1977). *L'acteur et le système*. Paris: Editions de Seuil.

DUBOIS, J. (2007). *La Mise en Scène du Corps Social*. Paris: L'Harmattan.

ELAM, K. (2002). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge.

LE BRETON, D. (1992). *La Sociologie du Corps*. Paris: Editions Metailié.

MELO, D. (2001). *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: ICS.

ROSAS, F. (2012). *Salazar e o Poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta-da-china.

RUSSEL BROWN, J. (1995). *The Oxford Illustrated History of The Theatre*. Oxford: Oxford University Press.

WACQUANT, L. (2006). *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.