

O AMOR PELO TEATRO

Lucas Graeff¹
Robson da Silva Constante²
Arlete Caye³
Nielly da Silva Pastelletto⁴

Introdução

Il appartient à l'Université de faire connaître Racine, mais il appartient seulement à ceux qui jouent ses pièces de les faire aimer. Notre travail, c'est de faire aimer les génies de l'humanité et notamment ceux de la France, ce n'est pas de les faire connaître. La connaissance est à l'Université; l'amour, peut-être, à nous. (André Malraux).⁵

Dentre as memoráveis frases do célebre Ministro da Cultura francês André Malraux, escolhemos a epígrafe acima para sensibilizar você, leitor ou leitora, a respeito de algo que é muito caro aos autores e autoras deste artigo: podemos conhecer o mundo por ouvir dizer, por séries de televisão, por livros, por notícias impressas e de rádio; mas para nos apropriarmos dele, *torná-lo nosso*, é preciso praticá-lo, amá-lo, experimentá-lo existencialmente como se fosse parte de nós mesmos.

Essa adesão afetiva à existência é, como se sabe, uma das condições elementares do trabalho etnográfico (Damatta, 1978; Koury, 2009; Rocha; Eckert, 2008⁶). Ela é, também, uma das premissas de correntes filosóficas como a Fenomenologia (SCHUTZ, 1979) e o Pragmatismo (Dewey, 1987; James, 1978; Schusterman, 2000). E, é claro, participa de um dos famosos “*turns*” das Ciências Sociais nos últimos 40 anos: o “*emotional turn*” ou “*affective turn*” (Lemmings; Brooks, 2014). Para nós, por outro lado, aderir afetivamente à existência é uma característica marcante de toda atividade cultural ou artística capaz de

1 Universidade La Salle, Brasil.

2 Universidade La Salle, Brasil.

3 Universidade La Salle, Brasil.

4 Universidade La Salle, Brasil.

5 O conhecimento de Racine pertence à Universidade, mais o amor às suas peças pertence apenas a quem as atua. Nosso trabalho é promover o amor dos gênios da humanidade, em particular os gênios franceses. O conhecimento cabe à Universidade; o amor, creio, a nós. (Tradução nossa).

6 “A acuidade de observar as formas dos fenômenos sociais implica na disposição do(a) pesquisador(a) a permitir-se experimentar uma sensibilidade emocional para penetrar nas espessas camadas dos motivos e intenções que conformam as interações humanas” (Rocha; Eckert, 2008: 13).

transformar a experiência *blasé* de viver nas grandes e médias cidades brasileiras.

É disto que, em termos gerais, trataremos neste artigo: como uma atividade cultural ou artística - no caso, o teatro - transforma existencialmente a pessoa que a pratica? Quando e sob quais condições essa atividade assume uma posição decisiva na vida dessa pessoa, seja no sentido de fundar uma carreira profissional ou de orientar caminhos, escolhas e projetos de vida? Nós nos interessamos, assim, por descobrir que uma primeira ida a um espetáculo de teatro dá início à retomada de uma paixão pela música ou pela dança há muito tempo colocada de lado; que uma relação afetiva com uma pessoa apaixonada por museus é capaz de levar um jovem contador a se especializar em financiamento à cultura; que a descoberta da “paixão pela música” pode se dar tanto no âmbito de uma família tradicionalmente formada por músicos amadores ou profissionais ou, longe disso, despertar-se no âmbito de encontros de jovens em igrejas.

Retomando a epígrafe, entendemos que é o “amor”, no sentido evocado por André Malraux, que gera essas inflexões de trajetória social. Inflexões que, no caso das atividades artísticas e culturais que pesquisamos, tratamos como existenciais: não se trata apenas de redirecionamentos de uma carreira ou de um projeto de vida, mas de *refundação subjetiva*, de reinvenção de si e dos critérios e perspectivas a respeito de si mesmo, do mundo e dos outros.

No caso deste artigo, degustaremos provas dessas experiências transformadoras na esteira das artes cênicas. Para nós, as particularidades dessa arte da cena - episódica, passageira, escandalosa e artilosa - demarcam e compassam à sua maneira o “espaço do fantástico” (Eckert; Rocha, 2010) onde reinam as experiências interpretativas dos nossos sujeitos de pesquisa. Como veremos nas narrativas de Juçara Gaspar, criadora e protagonista da peça “Frida Kahlo, à revolução”, as “origens” da paixão pelo teatro e da própria peça desdobram-se e multiplicam-se em uma narrativa que dá sentido ao seu sentimento de autoreconhecimento que assegura a sua carreira profissional.

Além das narrativas de Juçara, nós abordamos o processo de pesquisa que nos levou ao encontro de Juçara: ele se inscreve na lógica “pluralista” proposta por Natalie Heinrich (2006) e contou com a aplicação de uma *survey* e de um questionário pós-espetáculo junto a alunos e alunas de graduação da Universidade La Salle, em Canoas/RS. Além disso, promovemos entrevistas com três alunas que assistiram à peça. Desde essa

abordagem, propomos a ideia de “divertimento útil” que aparentemente separa públicos, mas que acaba colaborando para a reunião de experiências de transformação existencial.

Ao final, ensaiamos uma reflexão sobre a duração das paixões. Ou, mais exatamente: por que ainda há teatro? Essa reflexão trará pistas e interpretações que desenvolvemos por meio de nossas próprias transformações existenciais em diálogo nossas informantes de pesquisa. O que as experiências que exploramos nos levaram a crer é que as artes cênicas não precisam “converter” alguém para durar. Em outras palavras: a persistência do teatro não se explica pelo mero - ainda que necessário - investimento em carreiras e peças de sucesso, mas pela sua maneira particular de tratar as experiências humanas.

1. Quando nasce uma artista?

Em 28 de setembro de 2018, encontramos Juçara Gaspar na Casa do Teatro, em Porto Alegre. Nós já a conhecíamos de nossas experiências prévias de pesquisa, particularmente de nosso encontro ao final da apresentação da peça “Frida Kahlo: à revolução” ocorrida no dia 12 de setembro de 2018, no SESC/Canoas. Antes de iniciarmos a entrevista, a Casa de Teatro chamou-nos a atenção: é um espaço de cerca de 150m² de área construída em uma área total de 300 m². Construída em dois pavimentos, os interiores da Casa servem à formação de profissional de novos artistas nas áreas do teatro, cinema e televisão, além de cursos e espetáculos para diferentes públicos interessados nas artes cênicas e oferece os serviços do “Café Bertoldo”, que funciona como um bar e café diariamente. A Casa apareceu-nos como o quadro ideal para a entrevista que estávamos projetando; uma entrevista versando sobre a pessoa de Juçara, sua trajetória social e sua formação como artista, e sobre a peça Frida Kahlo e as repercussões nas entrevistas que havíamos feito anteriormente. Um quadro ideal porque a casa era como um *alter ego* da Juçara que imaginávamos antes da entrevista e de sua personagem mais conhecida, Frida. A luz do dia, as cores do jardim, as esculturas e as pinturas murais levaram-nos a reimaginar a peça, a fazê-la presente.

Avistamos Juçara logo em seguida à nossa entrada na Casa. Ela convidou-nos para nos instalarmos em uma pequena mesa nos fundos. Como o café ainda não estava aberto para o público, tínhamos um momento inicial sem interrupções. Iniciamos a entrevista perguntando sobre a trajetória social de Juçara. Pedimos que nos dissesse seu nome e falasse onde havia nascido e um pouco sobre sua família. A narrativa dela inicia com seu

nome e uma reflexão sobre a história das mulheres - tema que pautaria toda a sua fala.

Eu na verdade me chamo Juçara Gaspar dos Santos. O Santos é do meu pai; Gaspar é da minha mãe. Como a gente tem uma dificuldade de buscar a história das mulheres, eu tive essa ideia de usar o nome da minha mãe. Então eu sigo com o nome da minha mãe - mas, claro, era o nome do pai dela. Para mim, é da minha mãe. E eu vou tentar seguir colocando no nome dos meus filhos o nome da minha mãe (risos). Essa é uma posição minha, pois vejo que é muito difícil de se encontrar linhagens femininas, né? Porque a gente só consegue documentar as masculinas. (Juçara Gaspar, entrevista concedida para o grupo de pesquisa em agosto de 2018).

Juçara segue narrando sua trajetória: nascida em Chopinzinho, pequena cidade de menos de 20 mil habitantes situada no Paraná, lembra-se dos pais trabalhando na lavoura e enfrentando “aquela velha história de êxodo rural”. Ela, os pais, cinco irmãs, dois irmãos e dois primos vieram para o Rio Grande do Sul, instalando-se no município de Portão, na região metropolitana de Porto Alegre. Era uma casa de dois quartos - “então, a minha infância foi bem movimentada”, “disputada entre os potes de sobremesa”.

Com a mudança, o pai passou a trabalhar como mestre de obras e pedreiro; a mãe, com costura. Como diz Juçara, “encontraram uma profissão de cidade urbana”. Os irmãos e irmãs também encontraram trabalho rápido, salvo Juçara, a filha caçula, e sua irmã mais próxima. Elas eram menores e aguardaram a sua vez. E todos os trabalhadores e trabalhadoras colaboravam para a casa:

As minhas irmãs foram trabalhar e eu ficava em casa. Elas tinham o dinheiro delas, mas elas chegavam em casa e davam o salário para a minha mãe, que devolvia o que achava que dava porque a situação era difícil mesmo... (Juçara Gaspar, entrevista concedida para o grupo de pesquisa em agosto de 2018).

É dessa “situação difícil” que, segundo Juçara, emerge a paixão pelas artes. Ela destaca que, com o dinheiro que a mãe repassava às irmãs, “elas tinham como conseguir comprar uma coisa ou outra. Já eu recebia tudo que era repassado por elas”. Essas coisas que ela recebia, ainda que chegassem para Juçara “meio sucateadas”, eram a sua maior diversão: “no contra-turno da escola eu pegava essas coisas - blusas, cintos - e ia fazer apresentações”.

Mas as blusas, cintos e outras coisas usadas que recebia não são a única lembrança das “origens” da paixão pelas artes. Juçara nos contou que, na escola pública onde estudou, teve a oportunidade de contar com professoras que, ainda que nunca tivesse feito teatro, eram atentas aos pedidos dos alunos e das alunas: “se vocês querem fazer teatro, é

teatro que a gente vai fazer...”. A família também colaborou, pois tinha “essa coisa dos antigos”, que é a “cultura da oralidade”:

Mesmo com a TV e o advento do celular e de tudo, um dos grandes prazeres e uma das grandes coisas comuns de casa é, de manhã e de noite, sentar, tomar chimarrão e prosear... Então, quando a gente está junto - e eu sou muito perguntadeira - eu começo a perguntar das histórias. E me contam ‘filmes’ absurdos: de quando eles moravam no meio do mato, numa casinha caindo, sem luz elétrica e com bebê aqui e um outro ali, quase congelando... Ou dela [a mãe] ter que deitar com a minha irmã porque senão iam morrer de frio... Ou ele lá [o pai] tentando segurar a casa (risos). Uma coisa assim muito loucas... Contar histórias já é uma coisa que vem, né? (Juçara Gaspar, entrevista concedida para o grupo de pesquisa em agosto de 2018).

Nas lembranças de Juçara, as “origens” de sua paixão desdobram-se, recobrem-se, multiplicam-se. Há as coisas sucateadas; há as professoras da escola; há a cultura da oralidade. Há, ainda, outras influências e presenças: as “místicas da juventude”, que são encontros fortuitos entre pessoas, via oficinas de teatro e encontros de juventude nas igrejas, no movimento sindical (o pai foi sindicalista) ou com uma família influente de Portão/RS, que promovia artes na cidade; uma das irmãs que era uma “super leitora” de romances; a emancipação aos 18 anos, quando começou a “pegar um ônibus até São Leopoldo” para assistir a peças de teatro nessa cidade; e finalmente o encontro amoroso com o músico Luciano Alves, aos vinte sete anos, que viria a ser seu parceiro atual de vida e da elaboração da peça *Frida Kahlo*.

Entre origens e influências, Juçara Gaspar reconstrói narrativamente a sua rede de relações sociais, que se apresenta “aberta” muito em virtude de como o pai, a mãe e as irmãs relacionam-se com outros grupos e pessoas (Bott, 1957). Como sugere Velho (2004), essa abertura reflete a introdução de variáveis inesperadas para uma análise centrada no conceito de classe social: filha de pequenos proprietários rurais, a probabilidade de Juçara tornar-se artista tenderia a zero. Pelas suas próprias palavras, não havia perspectivas de uma entrada no campo artístico - “não tinha políticas públicas para isso”; “não havia ido há nenhum teatro quando criança ou enquanto adolescente”. Porém, na medida em que o círculo familiar de Juçara abriu-se a outros círculos e grupos, sua visão de mundo ampliou-se - e, com ele, o seu campo de possibilidades. Com isso, o projeto de vida artística torna-se viável.

Mas essa abertura da família e dos círculos e grupos frequentados por Juçara não implica em ausência de obstáculos. Narrativamente, Juçara não os enfatiza: apenas em

algumas passagens percebemos como a experiência do primeiro casamento mobilizou suas emoções e suas preocupações em direção a outros projetos, o que implicou em uma pausa no projeto de tornar-se artista. Uma pausa que não constitui em ruptura por motivos que não são explicitados na narrativa, mas que podemos pressentir pela ligeireza em que Juçara passa do obstáculo à solução:

Na época do meu primeiro casamento, meu companheiro não gostava desta parte de teatro e não sei o quê... Era uma pessoa diferente, né? Eu não julgo ele. Então para eu tentar continuar a fazer teatro eu dizia que era uma oficina que tinha na quarta-feira com João Ubiratan Vieira na Unisinos. Eu dizia que estava fazendo três cadeiras (risos), mas na realidade fazia só duas. Mas fazia teatro [nas quartas]... Olha só isso, comecei adolescente, né? Então, se tu tem um relacionamento em que tu não pode falar para a pessoa - porque nos éramos umas crianças, tínhamos uns dezenove, vinte anos - enfim... Mas é... Também fazia e tentava fazer teatro... (Juçara Gaspar, entrevista concedida para o grupo de pesquisa em agosto de 2018).

Juçara narra heroica e rapidamente o tempo do primeiro casamento e da faculdade de Letras - que ela não chegou a finalizar. Foi um momento que o teatro seguia no horizonte de suas escolhas, mas ofuscado por outras exigências. Como ela diz, “ahhh é difícil para um proletariado acessar uma universidade e ter que pagar...”. Como “proletária”, Juçara trabalhou alguns anos como vendedora, um “trabalho bem estranho, porque eu trabalhava de segunda a sexta e ganhava bastante dinheiro e todo dinheiro que eu ganhava eu tinha que gastar com aquela bolsa, aquele sapato, aquelas blusas...”. Um trabalho de “representação”, portanto, onde “a aparência importa muito”.

Aqueles anos passam rapidamente na narrativa de Juçara. Poucas palavras sobre o primeiro marido e a continuidade da paixão pelo teatro para, logo em seguida, dizer: “Fiquei dez anos sem estudar e eu só voltei a estudar, e daí para eu fazer o que eu queria”, que era estudar Teatro. A escolha pela UFRGS é pragmática: era o único local oferecendo o curso de nível superior na área desejada e a um custo que ela poderia bancar. Mas ela não consegue ingressar rapidamente. Passam-se cinco anos de tentativas frustradas - “eu não tinha como pagar cursinho [pré-vestibular]”. Em 2012, quando a “Dilmãe juntou o ENEM com o vestibular”, ela ingressa na UFRGS.

Só que daí eu já estava trabalhando só com teatro desde 2009. [...] Eu digo só com teatro, mas não é só com o teatro... Eu ainda não consegui me formar, já fui mandada embora da UFRGS por causa da minha gravidez que eu não consegui trancar. Depois, fui para Argentina numa turnê durante um mês, sabe? Fiquei semestres fora. Fui para o México em 2015, fiquei um mês fora, então fiquei um semestre fora, porque era um mês também... Então, eu estendi um pouco mais a minha faculdade, mas eu me formo

finalmente em licenciatura em Teatro no ano que vem, no final do ano que vem. No ano de 2019, estarei com meu canudo. (Juçara Gaspar, entrevista concedida para o grupo de pesquisa em agosto de 2018).

A formatura de Juçara em Teatro aparenta-se ao cume de uma paixão: é como se todos os seus movimentos e o sentido de sua busca pela carreira concentrassem nessa conquista. Sua maneira de narrar enquadra o diploma em termos de reconhecimento e consagração de ordem pessoal, profissional e social. A formação acadêmica em Teatro não é, portanto, um fim si mesmo, mas uma instância a partir da qual ela pôde se reimaginar como artista, como mulher e como feminista.

Eu estendi um pouco mais a minha faculdade, mas eu me formo finalmente em licenciatura em Teatro no ano que vem. Em 2019, estarei com meu canudo. Eu tive que escrever uma carta para a UFRGS dizendo que não adiantava dizer que uma mulher, mãe podia fazer faculdade. Ela tem que dar condições para uma mãe fazer faculdade... Pois empedra teu leite, tu fica com febre, e tu tem que ir lá igual entendeu... Tu não tem com quem deixar o seu bebê. A UFRGS não permite tribo, não permite que tu vai lá com o seu filho e assista uma aula... Em alguns departamentos, como o de teatro, não tem cara feia, nunca... Mas alguns departamentos – eu sei de casos do Direito –, alguns cursos que não permitem que uma mãe leve uma criança para a faculdade. Então eu fiz essa carta e meu companheiro dizia: “não escreve isso., Porque você esta querendo voltar...” Mas eu escrevi tudo, escrevi tudo... Eu entrei com o vestibular da Dilmãe, como eu digo. Comecei a estudar, estou aqui. E comigo foi também primeira vez do Enem. Comigo entrou uma gama de proletariado... Então tu vê a diferença entre a barra anterior e agora....

Estar na Universidade, é claro, colocou-a em contato com pessoas João Ubiratan Vieira, André André Musskopf e Daniel Colin, cujas parcerias reverberam na criação, montagem e sucesso da peça “Frida Kahlo: à revolução”. Mas a vida narrada de Juçara é plena desses encontros fortuitos, dessas “coincidências” que revelam, para nós, a sequência de adesões afetivas que fazem durar a sua paixão pelo teatro e, sobretudo, pelo reconhecimento e afirmação das múltiplas dimensões do feminismo e dos papéis das mulheres na sociedade contemporânea.

Imagens 1 e 2: Juçara Gaspar e o grupo de pesquisa.



Fonte: acervo do grupo de pesquisa. Fotos de Robson da Silva Constante

2. Divertimento útil: o que une e separa os públicos

Antes de descobrirmos a paixão de Juçara Gaspar, buscávamos compreender as relações de atração e repulsão de públicos em relação a equipamentos culturais. Orientados por uma abordagem metodológica pluralista (HEINICH, 2006), promovemos um processo de pesquisa em parceria com o SESC de Canoas/RS⁷. De início, acordamos a realização de uma peça, escolhida pela instituição, que aberta a alunos e alunas de graduação da Universidade La Salle Brasil. O grupo de alunos e alunas passou por uma *survey* pré-espetáculo contemplando seus perfis sociodemográficos e suas práticas de lazer e de usos do tempo livre. Após o evento, solicitamos a participação voluntária na resposta a um questionário sobre a peça e o equipamento cultural. Por fim, realizamos entrevistas de profundidade com alguns alunos e alunas tematizando suas trajetórias sociais e seu ponto de vista sobre a peça.

Além da aplicação desses dois instrumentos de pesquisa, dois pesquisadores acompanharam e descreveram densamente o evento desde a saída da Universidade sob a responsabilidade de professores até o seu retorno - passando, bem entendido, pela experiência de teatro propriamente dita. O objetivo foi escutar, observar e discutir com

7 “Inaugurado em dezembro de 2015, o Sesc Canoas está em um prédio de aproximadamente 6mil m² e conta com projeto sustentável – reaproveitamento de água da chuva e aquecimento da piscina com placas solares. A estrutura contempla Teatro com 302 lugares, Biblioteca, Espaço Multimídia, Consultório Odontológico, Academia, Sala de Pilates, Piscina Térmica, Sala Multiuso, Cafeteria, Sala Sesc Games, Espaço Kids e Estacionamento.” (texto institucional do SESC Canoas, disponível em: <https://www.sesc-rs.com.br/canoas/>).

alunos e alunas ao longo do processo e descobrir pistas para a interpretação de seus motivos de adesão ou não à proposta de pesquisa, em geral, e à experiência de público de teatro, em particular.

Essa abordagem pluralista permitiu-nos uma visão geral sobre o grupo de alunos e alunas, bem como uma aproximação sensível de suas experiências subjetivas ao longo e após o evento. Ao longo do processo e considerando os dados obtidos por meio de cada um dos instrumentos e cada uma das abordagens, nós elaboramos uma hipótese de trabalho que dialoga diretamente com as preocupações e reflexões elaboradas por Juçara Gaspar durante a entrevista conosco; uma hipótese de trabalho que nos parece fundamental para compreendermos, de um lado, a “adesão situacional”(Graeff, 2016) de algumas alunas e alunos ao espetáculo e, de outro, as razões de evitação e afastamento em relação ao teatro e a práticas culturais tradicionais no contexto de nossa pesquisa. Em uma frase, a nossa hipótese é a de que os alunos e alunas que participaram da pesquisa tendem a investir seus tempos livres em repouso e em divertimentos úteis. Mas o que isso quer dizer? Em que consiste o critério de utilidade? E por que “investe-se” no tempo livre?

Essa hipótese de pesquisa emerge, em primeiro lugar, pelos dados quantitativos da *survey* pré-espetáculo e do questionário sobre a peça. Das cento e cinquenta e seis alunos e alunas responderam à *survey*, noventa e nove trabalhavam em tempo integral e oitenta e sete responderam que seu núcleo familiar ganhava entre um e cinco salários-mínimos à época da pesquisa (agosto de 2017). Na esteira dessa baixa disponibilidade de tempo livre e de dinheiro para consumo de cultura, noventa e três concordaram com a afirmação “Eu costumo passar o meu tempo livre na casa de parentes”; noventa concordaram com a afirmação “Eu costumo passar o meu tempo livre na casa de amigos”; e oitenta e dois concordaram com a afirmação “Eu costumo passar o meu tempo livre em Parques”. Em perguntas sobre passar o tempo em bares, em CTGs ou em lugares de culto, o número de respostas “concordo” ou “concordo totalmente” não passou de trinta e quatro em nenhum dos casos.

Essa visão geral da *survey* indicando pouca disponibilidade de tempo e dinheiro somado a escolhas de usos do tempo livre que não envolvam consumo cultural refletiu-se nas entrevistas de profundidade. Nossos entrevistados e entrevistadas mencionaram uma

experiência cotidiana fortemente marcada pelos “investimentos na carreira” (trabalho e estudos). É nesse sentido que falamos aqui de divertimento útil: é como se os escassos recursos de tempo e dinheiro precisassem ser canalizados em atividades anexas aos esforços de carreira.

É claro: nossa hipótese apenas conforma um ponto de vista sobre as condições pelas quais uma experiência de teatro pode ou não gerar a transformação existencial sobre a qual falamos na introdução deste artigo. Se é um ponto de vista, é porque há outros; e, além do mais, nossa hipótese não configura um obstáculo insuperável para que uma ida fortuita ao teatro gere uma refundação subjetiva ou uma guinada de trajetória. A razão maior pela qual avançamos e refletimos a partir dessa hipótese sobre o divertimento útil é que ela permite interpretar, no caso de nossa pesquisa, alguns juízos e opiniões sobre o teatro como opção de lazer, em geral, e sobre a experiência de uma peça de teatro em particular.

No caso de “Frida Kahlo: à revolução”, é interessante notar, por exemplo, que o tema do “divertimento útil” surgiu durante os momentos de ida ao teatro e de retorno à Universidade. A observação participante dos pesquisadores e algumas passagens das entrevistas de profundidade indicaram que as expectativas em torno do espetáculo pautavam-se pela utilidade. A esse respeito, tomemos como ilustração a fala desta aluna:

Eu acho que quando a gente vai ao teatro a gente tem que se entregar. Tu tem que ir aberto pra aquilo ali, porque tem muitas pessoas que disseram antes da gente entrar “Ai teatro, não sei o que, tem que fazer isso aqui...” Mas se tu entrar lá de coração fechado, de mente fechada, tu não vai mesmo aproveitar nada, então eu disse “não, eu vim até aqui e eu vou aproveitar”, então eu me abri e pra mim foi bom do início ao fim.

“Abertura” e “fechamento” são palavras-chave para nós. Elas remetem à disposição inicial, à *inclinação* dos alunos e das alunas em “aproveitar” a experiência que apareceu para eles no âmbito de sua formação universitária. Vale lembrar que, na Universidade La Salle, as atividades de extensão costumam ser ofertadas em horários noturnos, que também são os horários das aulas na grande maioria dos cursos. No caso dos alunos e alunas que participaram da pesquisa, todos eram oriundos de cursos noturnos das áreas de Negócios (Administração, Logística, Marketing, Engenharia da Produção, Ciências Contábeis) e de Educação (Letras, Pedagogia e História). Isso significa dizer que todos estão acostumados à concorrência entre as atividades de ensino e de extensão. Como isso,

gera-se uma expectativa - a disposição inicial - de que a alternativa à atividade de ensino deve ser “mais interessante” ou, ao menos, “servir” à formação profissional⁸.

O divertimento é mais ou menos útil, portanto, conforme a abertura e fechamento dos alunos e alunas. Mas, como dissemos anteriormente, o nosso ponto de vista não é exclusivo nem determinista. Isso significa dizer que identificamos situações em que a inclinação inicial de fechamento não impediu a percepção de que a experiência de teatro foi “interessante” ou que “serviu” para a carreira.

É neste ponto, aliás, que as características intrínsecas da experiência entram em jogo: a peça foi “boa” porque o Teatro do SESC é um espaço recentemente construído, com sonorização e iluminação excelentes e poltronas amplas e confortáveis; foi “boa” porque “como mulher, eu me identifiquei com a Frida”; foi boa, enfim, porque a “Frida [Juçara Gaspar] é uma ‘baita’ atriz⁹”. E, na medida em que a peça é “boa”, a experiência ganha tonalidades de diversão útil, que ajuda a “fazer conexões” e a aprender lições para a vida:

Fiz algumas conexões, assim, na parte do Diego [Rivera, companheiro de Frida Kahlo]. Eu lembrei de um relacionamento que eu tive que era bem a situação que ela viveu. Assim, no momento que ela começou a encenar, eu já comecei a me lembrar do que eu passei assim. Também na parte de não desistir das coisas: mesmo com as dificuldades que ela passou, dizer “não vamos lá, vamos tentar”. Essas conexões eu consegui fazer sim. Eu consegui trazer bastante elementos pro meu dia a dia, pra hoje. (Aluna da área de Negócios, 24 anos, entrevista de profundidade realizada em outubro de 2017).

Eu presenciei vários relacionamentos abusivos e várias mulheres que se retraem e não são quem são por causa de algum homem, ou por causa da sociedade, ou... E eu acho que de trazer essa peça pra um público, qualquer mulher que tá ali assistindo em algum momento ela vai se identificar tipo “poxa, eu não faço isso porque alguém vai me julgar, ou porque eu sou mulher e eu não posso fazer”. E a Frida joga tudo pro ar, “ah! Eu vou fazer porque eu quero, porque sim, porque eu ser mulher não é uma resposta pra eu não fazer algo”. A Frida representa isso pra mim. Eu acredito que, trazendo isso pra outro público, pode ajudar alguma mulher a sair de dentro de uma jaula ou de alguma regra que ela se impôs ou que alguém impôs a ela. (Aluna da área de Educação, 19 anos, entrevista de profundidade realizada em setembro de 2017).

Como pesquisadores e pesquisadoras, discutimos sobre as razões de “abertura” e “fechamento” de algumas pessoas em relação a outros. Uma ideia tradicional é a de buscar nas trajetórias sociais desses alunos e alunas as razões para uma inclinação

⁸ As palavras e expressões em aspas são de âmbito geral e recorrente, tendo sido obtidas durante a pesquisa.

⁹ Novamente, palavras e frases que obtivemos durante a experiência e após, com as entrevistas de profundidade.

favorável ou desfavorável à experiência de teatro. Ao revisar nossos dados, porém, não identificamos nenhum indicador decisivo nesse sentido. A análise tradicional do peso do capital cultural (Bourdieu, 1979), por exemplo, não é conclusiva. No limite, conseguimos reunir pequenos grupos de os “paucívoros” e “omnívoros” culturais (Chan, 2014¹⁰). Ainda assim, no que se refere à “abertura” ou “fechamento”, não percebemos nesses dados nenhuma diferença significativa em relação aos “inativos” (Chan, 2014).

Por outro lado, as entrevistas de profundidade nos permitiram aproximar as múltiplas “origens” da paixão de Juçara Gaspar pelo teatro e as narrativas de três alunas, duas delas mais “abertas” à proposta da peça e uma mais “fechada”. É como se, à imagem do que nos foi narrado por Juçara, a inclinação e o interesse pelo teatro pudesse emergir em diferentes momentos de suas trajetórias - e que, ao final, seria menos o acúmulo de momentos significativos a razão geradora da paixão ou da inclinação pelo teatro do que o quadro contextual no qual ele se inscreve.

3. Paixões duradouras: porque há teatro (ainda)

Um busca simples por trabalhos acadêmicos recentes sobre o teatro no Brasil desembocará em um grande número de produções questionando-se sobre a formação de espectadores e de públicos. Na introdução de seu livro “Teatro e formação de espectadores: uma proposta de programa educativo”, Martha Moraes pergunta-se:

Como formar espectadores a partir de um programa educativo em teatro que atue para além da facilitação de acesso físico (espetáculos em horários acessíveis, ingressos populares, transporte escorar, etc.) do espectador à obra? Como contribuir para que ocorra a experiência estética do espectador escolar na recepção teatral? [...] ‘a recepção pode ser mediada?’, ‘é possível formar espectadores?’ e ‘que ações podem ser realizadas por um programa educativo visando provocar esteticamente a recepção?’ (Moraes, 2014: 13-14).

A preocupação com espectadores e públicos não é apenas central nesses trabalhos. Ela é *interessada*. Isto é, quem busca soluções para a formação de públicos e de profissionais de teatro busca, sobretudo, *fazer durar o teatro*. Ainda que se possa argumentar que o juízo estético é universal, sendo função dos sentimentos de prazer e de

10 As pesquisas de Chan (2013) encaminham quatro grupos de consumidores culturais: os inativos, que não gastam nem consomem nenhum tipo de cultura; os unívoros, que consomem apenas um tipo de cultura; os paucívoros, que experimentam e consomem variados tipos de cultura, mas em pequenas quantidades; e os omnívoros, que consomem em grande quantidades diversos tipos de cultura. No site do Observatório Cultural Unilasalle, há um pequeno trabalho que realizamos a esse respeito: <https://observatoriocultural.unilasalle.edu.br/?p=1242>

desprazer que uma determinada coisa nos inspira, ou que expressões artísticas como dança, música e teatro acompanham os grupos humanos desde os seus primórdios, nós preferimos nos afiliar à ideia de que o que dura no percurso antropológico é aquilo que tem razões para recomeçar (Bachelard, 1994; Eckert; Rocha, 2010). Isso significa dizer que nós, autores e autoras deste texto, e pessoas como Juçara Gaspar e Martha Moraes, estamos cientes de que *desejamos* a continuidade do teatro e de suas expressões nas mais diferentes formas e modalidades.

E por que desejamos isso? Por que nossa paixão pelo teatro dura? Nas duas seções anteriores deste texto, nós procuramos localizar no tempo e no espaço os momentos significativos em que a adesão afetiva ao teatro se produziu. Em nossa busca, partimos da premissa de que esses momentos significativos são artefatos linguísticos, cujos sentidos se inscrevem no próprio ato de narrá-los e comunicá-los a uma pessoa, um grupo ou uma audiência em particular. Como artefatos linguísticos, as formas pelas quais esses momentos significativos são encadeados também colaboram para compreendermos os sentidos que as pessoas entrevistadas lhes atribuem. Assim, quando Juçara Gaspar menciona as histórias que seus pais contavam para a família na roda de chimarrão, as roupas e objetos que recebia de suas irmãs mais velha e que ela utilizava em peças na escola ou as professoras na escola e o professor na universidade que lhe proporcionavam situações de prática teatral, ela oferece para nós uma pista fundamental para respondermos à nossa questão sobre a paixão pelo teatro. Essa pista é a da reiteração, da soma/multiplicação das origens e dos recomeços, da repetição de adesões afetivas que carregam e recarregam a paixão pelo teatro ao longo da trajetória de vida.

No início deste texto, transcrevemos uma frase célebre de André Malraux para afirmar este ponto de vista: a apropriação do mundo que se dá pela adesão afetiva à existência está na origem da paixão pelo teatro - e, bem entendido, de outras paixões. Ao revisitarmos o “nascimento de uma artista” através das narrativas de Juçara Gaspar e em diálogo com experiências primeiras de teatro de alunos e alunas da Universidade La Salle, a perspectiva da apropriação do mundo pela adesão afetiva é matizada, ganhando cores e contornos de momentos únicos que não bastam em si mesmo. Em outras palavras: não é em razão de uma única “conexão”, de uma única experiência positiva ou emocionante que a paixão pelo teatro vai se instalar e durar. E isso vale tanto para

amadores quanto para profissionais do teatro.

É sob esse ponto de vista que transcrevemos um trecho longo da entrevista com Juçara Gaspar a respeito da peça “Frida Kahlo: à revolução”. Ao leitor e à leitora, indicamos que preste atenção às “coincidências” relatadas pela artista que levaram à criação e ao sucesso da peça:

Em 2005 que tinha saído o filme da Frida da Julie Termon e com a Salma Hayek. Eu assisti o filme, porque até então eu tinha ouvido falar da Frida, assim, como várias pessoas [...]. E não me importa dizer, porque nunca foi essa paixão, não foi uma paixão a primeira vista, minha e da Frida. Eu via algumas imagens dela e ficava chocada, sabe? ‘Nossa!’, eu ficava pensando, ‘nossa! Eu não quero isso, a vida já e tãooooo difícil...’ (risos) ‘e eu não quero essa aí...’ Para mim, aqui está bom onde eu estou... Confortável... Cômodo... E aí... Eu assisti o filme. Fiquei encantada! [...]. Bem nessa época, um amigo meu que eu super respeito também que é o André Musskopf [...] tava lançando um livro em conjunto com vários Fridólogos da América Latina [...], que se chama releitura de ‘Frida Kahlo, por uma ética da estética machucada’. [...] que é um livro incrível que foi o primeiro livro que veio para minhas mãos, que não foi nem a história dela... [...]. Fiquei loucaaaaah!!! E neste livro tem outro trecho lindo que é sobre a violência naturalizada que é da Edla [Eggert], também pesquisadora da Frida, Fridaloga incrível. Mas daí - veja só: é muita coincidência incrível! - peguei esse livro, peguei material da internet e montei um texto da própria Frida: a cena do bar. Sabe a cena do bar? A cena do bar, foi a primeira cena que montei... E a gente estreou, então. Festival de esquete. O Lu [Luciano Alves] ainda não fazia a trilha, apenas dirigia a parte musical. A Lara [Coletti] já dirigia a cenografia, já estava comigo deste do início. Ela pirou comigo na proposta e foi. Sem dinheiro, sem nada... E a gente ganhou um prêmio, não lembro se foi mil reais, mas foi em melhor esquete do júri popular. Imagina! Um esquete montado em dois meses, na estreia sem nunca ter sido apresentado para ninguém! E aí eu já estava morando em Porto e comecei fazer uma oficina aqui, com o depósito do teatro, e conheci o Daniel Colin... Eu me inscrevi num outro edital com um esquete, que passou.. Mas tinha que ter uma peça! Em seis meses, eu teria que ter uma peça pra estrear no Túlio Piva. Eu já tinha inscrito a Frida. Já estava lá o nome e não tinha como mudar. Eu pensei: ‘gente eu preciso de alguém daqui de Porto Alegre para dirigir, né? E eu não conhecia ninguém... [...]. Então peguei os livros que eu já tinha e fui com o Daniel Colin num bar na Cidade Baixa [bairro de Porto Alegre], onde marquei com ele. Daí eu disse para ele: “Professor”, ele era meu professor... “Professor, eu estou com esse projeto que passou no edital e tenho mil reais para montar...” - eu achando que era um super dinheiro! - “pra montar, criar figurino, o que a gente precisar...”. Ele disse “como é que você vai contar a vida de uma mulher furação desta em uma hora! Tu tá louca...” E aí a gente pirou várias coisas: de fazer um recorte do não sei o que... E nisso eu fui criando. E a gente foi se encontrando. E eu criando, mostrando para ele... E ele também criava coisas: a cena do aborto e a cena da dança são cenas que ele veio com a proposta. [...]. Então, foi uma comunhão muito legal nessa direção. Então foi assim que surgiu essa loucura. E a gente nunca imaginou que a peça pudesse chegar agora, nestes nove anos, ou que a gente ia montar com essa peça uma companhia e que essa companhia iria ter outros dois trabalhos como ela têm... E hoje vendo essa coisa toda: é a mesma equipe, ninguém saiu.. E isso é muito difícil, você manter... (Juçara Gaspar, entrevista concedida para o grupo de pesquisa em agosto de 2018).

Em nossa perspectiva, a sucessão de “coincidências” narradas por Juçara Gaspar

equivale à sequência de adesões afetivas que fazem durar a sua paixão pelo teatro. Tal sequência de adesões, por sua vez, não são interpretadas por nós como tendo ocorrido tal qual, mas como um projeto de transmissão da sua experiência de artista. Esse projeto consiste em selecionar, matizar e multiplicar eventos vividos por ela, ocasionais ou não, criando todo organizado ou inteligível que contribuirá a comunicar a sua paixão pelo teatro e a dar sentido a sua trajetória de artistas. Assim, como narradora, Juçara produz concordâncias, sintetiza elementos heterogêneos que orientam sua trajetória de artista e, face a uma plateia *interessada* pelo teatro, constrói uma “identidade narrativa” (Ricoeur, 1983) fundamentalmente articulada pelo teatro.

Mas o que dizer de nossos alunos e alunas? A experiência da peça “Frida Kahlo: à revolução” é capaz de produzir a transformação existencial de qual falamos na introdução deste artigo e que, no caso de Juçara Gaspar, é aparente ao longo de toda a narrativa?

A resposta à essa questão é não, mas com ressalvas. Não, porque em nenhuma das nossas entrevistas percebemos o nascimento de uma nova artista (mas como poderia ser diferente, considerando que as adesões afetivas precisam se multiplicar e se relacionar umas às outras para fazer durar a paixão pelo teatro?); não, porque nenhum dos alunos e nenhuma das alunas tornou-se um(a) *habitué* de teatro ou do SESC (mas, novamente, como esperar isso de um grupo de alunos e de alunas que dispõem de poucos recursos de tempo e dinheiro, ocasionando uma gestão do tempo livre nos termos do divertimento útil que sugerimos acima?). Porém - e aqui entram as ressalvas - as palavras abaixo de três alunas entrevistadas indicam que, mesmo se a experiência de teatro que propusemos aos alunos e alunas da Universidade não resultou em uma “conversão” no sentido de gerar novas idas ao teatro ou de iniciar práticas artísticas associadas, assistir à peça “Frida Kahlo: à revolução” não foi anódina.

Já tinha ido ao teatro, mas não me recordo porque já faz muito tempo. Acho que foi pela época dessa, quando eu era mais nova, nessa FUNDARTE [em Montenegro/RS]. Então não era uma coisa muito presente na minha vida. Mas eu gostei muito assim, de ir na peça [Frida Kahlo], da experiência... Gostei muito de ter ido. [...]. Tanto é que depois que eu saí da peça eu já fui, pesquisei um pouco mais sobre a vida da Frida. Fui ver o que tinha acontecido com ela, assim, de fato, as cirurgias que ela passou... Eu acho que vale a penas assistir, que foi muito bacana, eu gostei muito mesmo (Aluna da área de Educação, 19 anos, entrevista de profundidade realizada em setembro de 2017).

Pra mim, o que eu mais gostei foi quando ela [Frida] foi pra Paris fazer a exposição

dela. Ela dança naquela cena, ela encena os quadros que ela expôs lá. [...]. A parte da música é maravilhosa. É muito bom, dá vontade de tu ficar ali escutando ele tocar um tempão... E ali naquela parte que ela dançou fez como se fosse os quadros, ela mesmo representou os quadros que ela tava pintando... Aquela parte foi bem bacana, gostei bastante daquele momento ali. [...] E na hora que ela entra no palco assim, que ela vem - porque até então a gente sabe do que vai ser, que vai falar da Frida, mas a gente não sabe como que vai ser - então, quando ela vai entrando assim no palco, na primeira cena, já é bem marcante: ela vem com a cadeira bem devagarinho... E música! Aquelas duas cenas ficaram bem marcadas pra mim. (Aluna da área de Educação, 29 anos, entrevista de profundidade realizada em setembro de 2017).

Essas alunas apaixonaram-se subitamente pelo teatro? Pelo que temos notícia, uma delas colaborou em uma peça montada por alunos de História da Universidade. A outra, não sabemos se voltou a assistir “Frida Kahlo” ou se retornou ao Teatro do SESC. Nas entrevistas após o espetáculo, setenta e cinco alunos e alunas afirmaram que voltariam a assistir a mesma peça e oitenta e sete que assistiriam outros espetáculos no SESC Canoas. Ainda assim, trata-se de intenções.

Como enunciamos na introdução, nós nos interessamos sobre como uma atividade cultural ou artística - no caso, o teatro - transforma existencialmente a pessoa que a pratica. A intenção de retornar ao teatro para assistir uma mesma peça ou um novo espetáculo nos anima. Ao mesmo tempo, sabemos que as preferências e intenções esbarram em obstáculos que transformam os usos do tempo livre em investimento. Assim, nossa animação pela repercussão positiva da peça junto ao grupo de alunos e alunas deve ser vivido à imagem de como Juçara Gaspar narra a sua trajetória de vida artística: como um périplo concatenado entre tantos outros que podem redundar ou não em transformações existenciais.

O nosso interesse pelas transformações existenciais está, enfim, arraigado na paixão que nós, autores e autoras deste artigo, entretemos e reiteramos pela cultura e pelas artes; uma paixão que orienta nossas maneiras de apreender o mundo em que vivemos. Em virtude dessa orientação e desse ponto de vista, engajamo-nos como tantas outras pessoas em fazer perdurar o teatro e outras atividades culturais e artísticas. E fazemos isso nem sempre vivendo dessa atividades ou participando delas diretamente. Há, em nosso grupo de pesquisa, pessoas que vivem da dança, da música e do teatro. Há, ainda, outras que apreciam e prestigiam cada uma dessas artes e atividades. E é por isso que acreditamos que persistência das artes e da cultura é possível pela multitude de formas de aderir a elas.

André Malraux disse caber à Universidade o “conhecimento” de Racine, expoente maior da dramaturgia francesa ao lado de Molière, e aos/às artistas de comunicar o amor pelo teatro. Creditamos a Malraux uma verdade incompleta: à Universidade, cabe também a transmissão do amor. E é porque há paixão pelas artes e pela cultura na Universidade que surgem novas modalidades e possibilidade de adesão afetiva a elas. Afinal, para continuar existindo, talvez o teatro precise menos de indivíduos *blasés* convertidos em públicos fieis e artistas profissionais do que de boas razões para tocar sensivelmente e transformar a existência das pessoas.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1994
- BOTT, Elizabeth. *Family and Social Network*. Roles Norms and External Relationships in Ordinary Urban Families. Londres: Tavistock, 1957.
- BOURDIEU, Pierre. Les trois états du capital culturel. *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 30, n° 30, p. 3–6, 1979.
- CASA DE TEATRO DE PORTO ALEGRE. Disponível em: <<https://www.casadeteatropoa.com.br/>> Acesso em set. de 2018.
- CHAN, Tak Wing. Understanding Cultural Omnivores: Social and political attitudes. *Annual meeting of the American Sociological Association*. San Francisco, CA, agosto de 2014. Disponível em: <http://users.ox.ac.uk/~sfos0006/papers/att3.pdf>
- DAMATTA, Roberto. O Ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues. *Boletim do Museu Nacional*, n. 27, p. 1-12, maio de 1978.
- DEWEY, John. *Art as Experience*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1987.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Cidade narrada, tempo vivido: estudos de etnografias da duração. *Revista Rua*, n. 16, v. 1. Campinas, Junho 2010.
- HEINICH, Nathalie. 2006. “Objets, problématiques, terrains, méthodes: pour un pluralisme méthodique”. *Sociologie de l’art*, OPuS 9 & 10(2) :9-27.
- JAMES, William. *Pragmatism and The Meaning of Truth*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- KOURY, Mário Guilherme Pinheiro. *Emoções, cultura e sociedade*. Curitiba: RCV, 2009.
- LEMMINGS, David; BROOKS, Ann (Eds.). *Emotions and Social Change: historical and Sociological Perspectives*. New York/London: Routledge, 2014.
- MORAES, Martha. *Teatro e formação de espectadores: uma proposta de programa educativo*. Jundiaí/SP: Paco Editorial, 2014.
- RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*. Tome 1. Paris: Seuil, 1983.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. Etnografia: saberes e práticas. In: PINTO, Celi Regina; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos (Eds.). *Ciências Humanas:*

pesquisa e método. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008, pp. 9-24.

SHUSTERMAN, Richard. *Pragmatist Aesthetics*. 2 ed. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publisher, 2000.

SCHUTZ, Alfred. Ação no mundo da vida. IN: WAGNER, Helmut R. (Org. e Introdução). *Fenomenologia e relações sociais*. Textos escolhidos de Alfred Schutz. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*. Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 7 ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2004.

Recebido 22 de janeiro 2019

Aprovado 11 de fevereiro 2019