

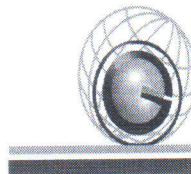
ANA HELENA CORRÊA DE FREITAS GIL

PALCOS DO COTIDIANO: O BAIRRO URBANO COMO ESPAÇO DE  
AÇÃO E DA EXPRESSÃO TEATRAL

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação  
em Geografia, Setor de Ciências da Terra da  
Universidade Federal do Paraná, como requisito  
para obtenção do título de Doutora em Geografia.  
Orientação: Prof. Dr. Wolf Dietrich Gustav  
Johanes Sahr.

CURITIBA

2011



PARECER

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Geografia reuniram-se para a arguição da Tese de Doutorado, apresentada pela candidata **ANA HELENA CORREA DE FREITAS GIL** intitulada "**PALCOS DO COTIDIANO: O BAIRRO URBANO COMO ESPAÇO DE AÇÃO E DA EXPRESSÃO TEATRAL**", para obtenção do grau de Doutora em Geografia, do Setor de Ciências da Terra, da Universidade Federal do Paraná Área de Concentração **Espaço, Sociedade e Ambiente**, Linha de Pesquisa **Território, Cultura e Representação**.

Após haver analisado o referido trabalho e argüida a candidata são de parecer pela aprovação da Tese.

Curitiba, 07 de junho de 2011.

Nome e Assinatura da Banca Examinadora:

\_\_\_\_\_

Dr. Wolf Dietrich Sahr – Orientador - UFPR

\_\_\_\_\_

Dr. Benhur Pinós da Costa (Depto. De Geografia, UFSM)

\_\_\_\_\_

Dra. Joseli Maria Silva (Depto de Geociências, UEPG)

\_\_\_\_\_

Dr. Agemir de Carvalho Dias (IPARDES)

\_\_\_\_\_

Dra. Gislene Aparecida dos Santos (UFPR)

**Dedico essa tese a memória de algumas pessoas que me ensinaram a viver com amor e alegria – meus pais – Antonio e Nilza, minha tia Rosarinha e ao meu irmão Girson.**

## AGRADECIMENTOS

Palcos do cotidiano é um nome sugestivo para refletirmos sobre os atores que fazem parte da nossa história de vida. São tantas as pessoas que participam do nosso cotidiano e, que de certa forma influenciam em nossas escolhas e decisões. Quem ao longo da vida não pensou nas palavras dos pais, dos irmãos ou amigos para tomar uma atitude.

São tantas pessoas que contribuem para o que somos e as opções que tomamos em nosso caminhar. Desse modo, agradecer é um ato de reconhecer e retribuir de forma simples o que os outros deixaram marcado em nossa existência.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pela vida que tenho iluminada, protegida e cercada por tanta gente querida.

A minha família, em especial, meus pais Antonio e Nilza, por seu amor e estímulo ao longo da vida, eles foram à base e a estrutura do que sou hoje. E, claro minha tia Rosarinha que sempre me deu conselhos e me incentivou. Pessoas que com seu modo de ser, sempre tiveram prazer em fazer novas amizades, receber bem os outros, demonstrando carinho e respeito ao próximo.

Ao meu amado irmão Girson Corrêa de Freitas, que nos deixou há três anos, para mim foi um choque muito grande após o falecimento de meus pais, perder tão rapidamente mais uma pessoa da família e de um modo tão triste. Ele era uma pessoa diferente, com suas convicções, era do tipo que não era de falar muito, mas de agir.

A minha irmã Vera Lúcia de Freitas Channe que apesar de todos os pesares que passamos nos últimos anos continuou sendo minha amiga, é com ela que posso rir, chorar, compartilhar sonhos, contar coisas da vida e também aprender.

Ao meu marido, Sylvio Gil que sempre se mostrou compreensivo e apoiou minhas decisões, com amor, paciência e, diria persistência. Principalmente ao longo dessa tese, onde me defrontei com alguns problemas familiares e existenciais. São vinte anos de um casamento onde conseguimos manter o respeito, o carinho, a atenção um com o outro, sempre com muito diálogo chegamos as nossas definições. Podemos dizer que já demos certo, foi uma trajetória de conquistas, de aventuras, de descobertas, meia vida juntos praticamente. As coisas duram o tempo que devem durar, nós somos responsáveis pela manutenção desse tempo, nesse espaço. O Sylvio é uma pessoa íntegra firme em seus princípios, leal as suas amizades, justo e extremamente profundo,

só desejo que ele seja sempre feliz da maneira que escolher, sempre terá uma grande amiga lhe apoiando como reconhecimento de todo carinho que a mim dispensou.

A pessoa que julgo ser a mais importante e preciosa da minha vida, parte de mim, meu filho Andrew Vinicius, razão de querer e aprender mais. Ser mãe é uma verdadeira troca entre o ensinar, aprender e rever conceitos. Espero ter deixado a ele marcas e princípios sólidos nesse lindo coração.

Aos meus queridos companheiros de caminhada, Blache, Layla e a doce Brendha Lize de Lucca, sempre recebendo a todos da casa com alegria, transmitindo uma energia positiva a cada amanhecer.

As minhas secretarias do lar, amigas e confidentes que “agüentaram” meu stress de tese, suportaram as brincadeiras: “tragam meus sais”, “vamos tomar o chá da tarde”, rimos, brincamos, choramos... Denise de Fátima Pinheiro e Sonia Faustino de Melo. Os longos papos, o incentivo, sempre estiveram presentes.

A família do meu marido, minha sogra, minhas cunhadas e cunhados, sobrinhos e sobrinhas, tias e primas. Quando casei com o Sylvio peguei uma parte desse amor que eles tem por ele também para mim, são pessoas maravilhosas, prestativas, amigas e unidas.

Aos colegas de trabalho da Escola Técnica da UFPR e, agora aos colegas do Instituto Federal do Paraná (IFPR), sempre perguntando como estava a pesquisa e torcendo pelo meu sucesso.

As professoras e professores de lanche, colegas de profissão, de inicio de carreira, a cada encontro novos assuntos, sem contar que descontraímos e fazemos uma boa terapia de grupo, voltando para casa com mais animo.

As mães do nosso grupo de mães do Colégio Positivo Ambiental, nos reunimos todos os meses para mantermos o contato, trocarmos idéias, falarmos dos filhos e assuntos em geral. Elas se tornaram ao longo desses anos amigas do coração.

Ao grupo de primas que também realizam lanches mensais, aos quais participei e tive que me ausentar nesse último ano por causa da tese.

Aos professores do Programa de Doutorado de Geografia da UFPR, em particular aos que tive a oportunidade de estar mais próxima, cursando as disciplinas que serviram de subsídios para a tese.

Ao secretário do programa de Pós graduação - Luiz Carlos Zem, sempre informando e atendendo as solicitações com atenção, competência e carinho.

A banca de qualificação composta pelas professoras Dra. Gislene Aparecida dos Santos e Dra. Joseli Maria Silva, a qual agradeço por terem me fornecido subsídios para fixar de forma mais concreta o norte da minha pesquisa.

Aos colegas de turma do programa de pós-graduação, onde tivemos a oportunidade de compartilharmos dúvidas, sugestões, críticas, balinhas (heheh!!!) As amizades que se solidificaram como a da Helena Midori Kashiwagi, Cristina Surek e Tânia Bloomfield.

A professora de yoga professora Daniela Vaz, ao meu acupulturista Dr. Eder Suemitsu, a professora de hidroginástica professora Josieli Regina Brey, a Dra. Neiva Beraldin, minha homeopata, Dra. Regina Maria Cibim. Fatuch minha ginecologista, e as massagistas do curso de Massoterapia do IFPR que sempre me atenderam com dedicação aliviando as tensões. Com todos esses serviços mantive o equilíbrio físico e mental.

Aos meus amigos da rede de relacionamentos orkut e facebbock, cada um adicionado por ser uma pessoa especial.

Aos colegas da Base Editora, companheiros de escrita de material didático, com eles creio que aprendi a ser mais crítica e compreensível na hora de expor de forma escrita minhas idéias. Em especial minha amiga Maria Cecília Romanel.

Aos amigos da Comunidade Bahá'í de Curitiba, mais que uma comunidade é uma família, em especial a Bijan e Maria Ardjamond e a Nora Taherzadeh-Yazdian.

Algumas pessoas que o destino colocou em minha vida e só acrescentaram coisas produtivas, com suas sugestões e conversas, palavras simples e estimulantes como as do professor Álvaro Luiz Heidrich, professor Josué da Costa Silva, as amigas, Monica Alves da Silva Lopez Diniz e Monica Strobino.

As pessoas que participaram da tese fornecendo informações, relatando um pouco de suas experiências, todos foram muito atenciosos.

Ao meu orientador prof. Dr. Wolf. D. Sahr por ter aceito ser meu orientador em uma pesquisa, como os colegas dizem: “tão diferente” no campo da geografia. A sua orientação que me fez ficar angustiada e cheia de expectativas, mas ao mesmo tempo me fez também refletir e enxergar um mundo com novo olhar e com outra perspectiva. Com ele exercitei as virtudes da paciência e perseverança. Enfim, como ele mesmo dizia no final da tese: “Estamos no mesmo barco”, desse modo, compartilhando as mesmas turbulências e calmarias.

Espero não ter esquecido ninguém, mas se isso ocorreu peço que me desculpem, não tive a intenção de esquecer, mas a mente humana é assim, às vezes nos prega a peça, do esquecimento...

Como se diz, “*valeu*” cada minuto desse tempo destinado às leituras, as entrevistas, ao conhecimento e aprofundamento da pesquisa. Grandes marcas ficaram gravadas em minha mente e em meu coração. Conheci mais gente, fiz novos amigos, e creio que o segredo de se viver bem é ter tantos amigos e uma família como, graças a Deus eu tenho.

Para mim, a tese não foi apenas mais um trabalho acadêmico que se encerra aqui, mas um trabalho que espero que sirva de modo a contribuir com novas reflexões a respeito desse amplo campo de análise que é o cotidiano e suas representações.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

### QUADROS:

QUADRO 01 – A dualidade da estrutura	109
QUADRO 02- Dimensões estruturais dos sistemas sociais	111
QUADRO 03- Dimensões do Bairro Alto	140

### MAPAS:

MAPA 01 – Bairro Alto	133
MAPA 02 - Localização do Bairro Alto em Curitiba	134

### FIGURAS:

FIGURA 01 – Palcos do Bairro	130
FIGURA 02 – Centro cultural “Vilinha”	138
FIGURA 03- Dimensões institucionais do Bairro Alto	143
FIGURA 04 – A igreja Santa Madalena Sofia Barat e Santo Expedito	147
FIGURA 05 – A espacialidade educacional do ITECNE- (antigo colégio Madalena Sofia)	151
FIGURA 06 – O lar Tarumã	155
FIGURA 07 – O Clube Thalia – Sede Tarumã	160
FIGURA 08- A academia Vit Fit	165
FIGURA 09- O cemitério Vertical	170
FIGURA 10- O Posto de Saúde Higienópolis	174
FIGURA 11- Transporte Escolar	177
FIGURA 12- Segurança do ITECNE	180
FIGURA 13- Correios do Bairro Alto	183
FIGURA 14- Cachorro Quente do Keko	186
FIGURA 15- Salão de Beleza do Edisvânio e Salão de Beleza do Zeca	189
FIGURA 16- Floricultura Gardênia.	198



# SUMÁRIO

<b>1 - INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>2 – AS TEORIAS SOCIOLÓGICAS DA AÇÃO E A TEATRALIDADE.....</b>	<b>15</b>
2.1 O COTIDIANO ENTRE SER E APARECER.....	15
2.2. PALCOS E MÁSCARAS.....	21
2.2.1. O cotidiano e a máscara social.....	22
2.2.2 O cotidiano no palco público.....	28
<b>3. ABORDAGENS SOCIOLÓGICAS E TEATRAIS QUE REFLETEM O PALCO NO COTIDIANO.....</b>	<b>37</b>
3.1 A PERSPECTIVA DA SOCIOLOGIA.....	38
3.1.1 A Escola de Chicago.....	40
3.1.2. Interacionismo simbólico.....	46
3.1.3. Erving Goffman e o sócio-interacionismo.....	49
3.1.4. A teatralidade e sua geografia na metodologia goffmaniana.....	54
3.1.5 A teoria crítica – A Etnometodologia.....	58
3.1.6. - A sociologia compreensiva de Michel Maffesoli e o espaço do cotidiano.....	63
3.2. A PERSPECTIVA DO TEATRO.....	70
3.2.1 O realismo espiritual de Constantin Stanislavski.....	71
3.2.2. O teatro épico e o método de Bertolt Brecht.....	83
3.3. O MÉTODO DE STANISLAVSKI E O MÉTODO DE BRECHT FRENTE DA REALIDADE SOCIAL.....	94
<b>4 – AÇÃO, ESPAÇOS-PALCO E ENCENAÇÕES NO AMBIENTE URBANO.....</b>	<b>96</b>
4.1. O ESPAÇO PÚBLICO E O ESPAÇO PRIVADO NO COTIDIANO DE UM BAIRRO.....	100
4.2. AS APARÊNCIAS E A TEATRALIDADE.....	104
4.3. CENÁRIOS DE INTERAÇÃO.....	108
4.4 A DUPLICIDADE ESTRATÉGICA DOS CENÁRIOS COTIDIANOS EM ESPAÇOS PÚBLICOS.....	113
4.5. A ESPACIALIZAÇÃO TEATRAL DO COTIDIANO.....	119
4.6 – O BAIRRO URBANO COMO PALCO DE ENCENAÇÕES SOCIAIS.....	122
<b>5. OS PALCOS E ENCENAÇÕES SOCIAIS NO BAIRRO ALTO DA CIDADE DE CURITIBA – UMA VISÃO EMPÍRICA.....</b>	<b>126</b>
5.1 A ESCOLHA DO MÉTODO QUALITATIVO PARA NOSSA PESQUISA EMPÍRICA.....	126
5.2. O BAIRRO ALTO DE CURITIBA – ESTRUTURAS E VIVÊNCIAS.....	132
5.3 PALCOS E ENCENAÇÕES NO BAIRRO ALTO DE CURITIBA – ALGUNS ESTUDOS DE CASO. ....	141

5.3.1. A espacialidade religiosa: A Igreja Santa Madalena Sofia Barat e Santo Expedito .....	147
5.3.2. A espacialidade educacional: O ITECNE (antigo Colégio Madalena Sofia) .....	151
5.3.3. A espacialidade social assistencial: O Lar Tarumã e o relato de uma funcionária. ....	155
5.3.4. A espacialidade social recreativa: O clube Thalia – Sede Tarumã. ....	160
5.3.5. A espacialidade social de lazer: A Academia VIT FIT. ....	165
5.3.6. A espacialidade social de serviços mortuários.....	170
5.3.7. A espacialidade de serviços na saúde: O Posto de Saúde Higienópolis .....	174
5.3.8. A espacialidade de serviços de transporte .....	177
5.3.9. A espacialidade de serviços de segurança, e relato de um segurança no ICTECNE. ....	180
5.3.10 A espacialidade de serviços comunicacionais, e relato de uma funcionária do Correio.	183
5.3.11. A espacialidade de serviços informais.....	186
5.3.12. A espacialidade de um salão de beleza, e relatos de proprietário e funcionários. ....	190
5.3.13. Espacialidade da floricultura Gardênia.....	199
5.4 O CONJUNTO DE PALCOS E ENCENAÇÕES NUM BAIRRO METROPOLITANO DE CURITIBA .....	203
<b>6 - CONCLUSÃO.....</b>	<b>210</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>216</b>

## RESUMO

A questão do cotidiano é uma das temáticas fundamentais estudadas por diferentes ciências sociais na atualidade. Nessa tese, procura-se – de ponto de vista geográfico – entender como indivíduos estruturam suas interações através de significados, ações e relações sociais. Em base de uma contextualização na Escola de Chicago, adotou-se a metodologia sócio-interacionista de Erving Goffman para interpretar um bairro da cidade de Curitiba (Paraná, Brasil) como um conjunto de palcos sociais. Nestes palcos, os moradores e outras pessoas exercem seus papéis através de suas ações, tornando os palcos assim tanto espaços de materialidade como de representações. Introduzimos – seguindo Goffman – desta maneira uma ótica teatral, na qual a individualidade e identidade do sujeito ganham a representação de sua pessoa através da apresentação do seu personagem, embutido no papel social, num espaço performático. A interpretação do *espaço performático* é tema das teorias teatrais de dois dramaturgos paradigmáticos do século XX, Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht. Stanislavski pensava o ator como uma pessoa que apresenta, em plena sintonia consigo, a vida humana mais completa possível, incorporando o personagem no papel. Brecht, por sua vez, via no ator uma pessoa que necessitava se afastar do seu papel, para compreender de forma crítica o personagem como membro da sociedade. Levando, assim, em consideração o processo dramático e as apresentações que ocorrem no dia-a-dia entre sintonia e dissonância pessoal, escolhemos os palcos de um bairro da cidade de Curitiba, o Bairro Alto, onde a pesquisa empírica demonstra, com a ajuda de 13 exemplos cotidianos, a complexidade das encenações entre a vida privada e o espaço público. Os moradores, e trabalhadores, como atores no bairro assumem – de acordo com suas fachadas – seus papéis dentro da sua infra-estrutura pré-existente, como casas, lojas, ruas e outros estabelecimentos. O indivíduo enquanto personagem pode aprender, neste contexto, seu papel social. Forma o seu “eu”, a partir da interação com outros indivíduos e se torna na vida cotidiana dramaturgo de sua própria história, assim que pode mudar o texto e o contexto em que se apresenta.

Palavras-chave: Cotidiano, representação, bairro, palco social, Goffman, Curitiba

## ABSTRACT

The question of everyday life has become one of the prime subjects in social sciences of today. From a geographical standpoint, our thesis focuses on the structuration of interactions between individuals through signification processes, actions and social relations. Referring to the context of the sociological Chicago School, the approach of social interactionism developed by Erving Goffman has been adopted to conceive a neighborhood in the city of Curitiba (Paraná State, Brazil) as a joint ensemble of stages for social action. On these stages, inhabitants and others are performing their social roles in action, making these stages spaces of materiality, but also of significations. Thus, we introduce – following Goffman – a theatrical perspective, where individuality and identity of the subject are acquired through the representation of a character, enclosed into a social role, in a space of performance. The interpretation of such a space of performance is the topic of two paradigmatic theatrical theories of the twentieth century proposed by Konstantin Stanislavski and Bertolt Brecht. Stanislavski's comprehension of the actor demonstrated a person in full congruence with himself, as the most complete form of human life, while Brecht interpreted the actor as a person who has to avoid any proximity with its performing role to reveal each person in a critical form as a member of society. Considering the dramaturgical process and its representations in everyday life as a hiatus between personal congruence and dissonance, the neighborhood of Bairro Alto in the city of Curitiba (Paraná State, Brazil) has been chosen to demonstrate in an empirical investigation, based on 13 cases, the complexity of performances that are torn between private life and public space. Inhabitants and employees are assuming, according to their façades, their social roles in a pre-existing infra-structure, like houses, shops, streets, and other establishments. Thus, the individual can act as a social character and acquire his social role in a presumed context. He can develop his “ego”, based on his interactions with other individuals, and become an everyday director of his own history, so that text and context can be changed according to the form in which he is presented.

Keywords: Everyday life, representation, neighborhood, social stage, Goffman, Curitiba

*“Bem aventurado é o Lugar, a casa e o coração, e bem –aventurada a cidade, a montanha, o refúgio, a caverna e o vale, a terra e o mar, o prado e a ilha, onde se haja feito menção de Deus e celebrado Seu louvor.”*

*Bahá'ú lláh.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Religião fundada por *Mirzá Husayn 'Ali Nurí* (1817-1892), conhecido como *Bahá'u'lláh* ("A Glória de Deus"), nascida na Pérsia (atual Irã) em 1844. Em 1844, *Síyyid 'Ali-Muhammad* (1819-1850), conhecido como o *Báb* ("O Portal"), proclamou ser uma nova revelação divina, dando origem à Fé Bábí. Em 1863, em Bagdá, no Iraque, Bahá'u'lláh proclamou ser o prometido pelo Báb e pelas religiões do passado. Afirmou ser o portador de uma mensagem divina destinada a estabelecer a unidade mundial, estabelecendo a Fé Bahá'í sofreu exílio da sua terra natal até ser aprisionado definitivamente em 'Akká, que atualmente localiza-se em Israel.

***Quem sou eu?***

*Quem Sou Eu?*

*Nesta altura da vida já não sei  
Mais quem sou... Vejam só que dilema!!!  
Na ficha do médico, CLIENTE  
No restaurante FREGUÊS  
Quando alugo uma casa, INQUILINO  
Na condução, PASSAGEIRO  
Nos correios, REMETENTE  
No supermercado, CONSUMIDOR  
Para a receita Federal, CONTRIBUINTE  
Se vendo algo importado, CONTRABANDISTA.  
Se revendo algo, MUAMBEIRO  
Carnê com o prazo vencido, INADIMPLENTE.  
Se não pago imposto, SONEGADOR  
Para votar, ELEITOR.  
Mas em comícios, MASSA.  
Em viagens, TURISTA.  
Na rua caminhando, PEDESTRE.  
Se sou atropelado, ACIDENTADO.  
No hospital, PACIENTE  
Nos jornais viro VÍTIMA.  
Se compro um livro, LEITOR  
Se ouço rádio, OUVINTE  
Para o Ibope, ESPECTADOR.  
Para apresentador de televisão, TELESPECTADOR  
No campo de futebol, TORCEDOR.  
Agora, já virei GALERA.  
E, quando morrer uns dirão... FINADO, outros... DEFUNTO, para outros...EXTINTO,  
para o povão... PRESUNTO, para os espiritualistas serei DESENCARNADO, e  
evangélicos dirão que fui ... ARREBATADO  
E o pior de tudo é que...PARA QUALQUER GOVERNANTE SOU SIMPLEMENTE  
UM... IMBECIL !!!  
E pensar que já fui mais EU!*

Érico Veríssimo<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Erico Veríssimo (1905-1975) foi um dos escritores brasileiros mais populares do século XX. Entre suas obras encontramos esta reflexão sobre como uma pessoa pode ser vista dentro de diferentes modelos dramaturgicos. O que aparece e se revela no cotidiano.

## 1- INTRODUÇÃO

Certamente, cada pessoa vivencia seu cotidiano de modo específico. Este cotidiano baseia-se num conjunto de visões previamente construídas que são ativadas e/ou elaboradas no “mundo banal”. Tal “mundo banal” é repleto de diferentes ações que se constroem como alternativas para as pessoas que neles vivem. Portanto, tanto as relações múltiplas do indivíduo com as situações externas, como os contextos múltiplos do mundo que prefiguram as alternativas de ação das pessoas, foram durante muito tempo, vistas como lembra Lefebvre (1991, p. 36), como uma “soma de *insignificâncias* na ciência e na filosofia.” Contudo, de forma alguma são *insignificantes* na vida das pessoas, e destarte ganham sua importância social.

O termo “mundo banal” tradicional expressou as cotidianidades como formas desprezadas pelas classes dirigentes e hegemônicas das sociedades (que apresentaram estas vivências cotidianas como “populares”, “proletariados”, “massificadas”), mas também na visão dos cientistas. Consequentemente foi apenas a partir da evolução de uma sociologia do cotidiano, a qual se iniciou nos anos 1950, que a questão do cotidiano ganhou maior relevância científica com autores como Lefebvre, Schutz, Garfinkel, Goffman, entre outros.

Lefebvre começa a escrever sobre o cotidiano no pós-guerra em 1947, lança seus escritos sobre *Crítica sobre a vida cotidiana*, onde parte da relação capital-trabalho para a relação do cotidiano, chegando assim ao espaço e ao urbano. Para o autor, o cotidiano é a própria essência da vida, com riquezas e misérias, onde a sociedade de consumo acaba absorvendo as pessoas que fazem parte dela como em um intenso sistema rotatório sem fim. O cotidiano de Lefebvre é marcado pelo racionalismo, ou seja, tudo que existe tem uma causa inteligível.

Em 1939, já na América, Schutz tentava definir o objeto da sociologia, o que lhe fez desenvolver estudos e projetos sobre o mundo da vida. Alguns creem que ele foi o responsável pela introdução da fenomenologia na ciência sociológica. Segundo o autor a perpetuação da sociedade acontece devido ao partilhamento de regras, concepções, receitas e informações, o estoque de conhecimentos acumulados por todos, sendo o face-a-face de suma importância.

Garfinkel.G, em 1949 toma o cotidiano como objeto de suas análises, estuda principalmente os homicídios inter e intra-raciais. Considerado um dos fundadores da corrente da etnometodologia, desenvolveu experiências informais no cotidiano,

juntamente com seus alunos, buscava a explicação da vida social por dentro, na veracidade atribuída a premissas, onde as informações são fornecidas pelos outros.

Entre outros estudiosos do cotidiano, Erving Goffman retoma esses estudos, a partir de 1959, utilizando o conceito da teoria do teatro para retratar a importância das relações sociais no dia-a-dia.

Com o tradicionalismo e o nacionalismo do século XIX, principalmente na área de antropologia, o cotidiano é percebido como um mundo vivido das áreas rurais, Para tal lembramos o geógrafo Paul Vidal de La Blache, onde ele cria um método para estudar a forma como cada grupo humano, por meio de suas atividades se adapta ao seu meio, o que constitui o seu modo de vida, e deixa sua marca em meio ao grupo. “A Geografia é a ciência dos lugares e não dos homens”. (LA BLACHE, 1913)<sup>1</sup>

O Brasil também se insere nesse processo do estudo do cotidiano. Depois do rápido crescimento urbano entre os anos 1950 e 1990, o país hoje conta com mais de 80% da população residente estatisticamente num ambiente urbano (IBGE, 2010). Por isso, na geografia social, muitos estudos do cotidiano urbano enfatizam a incidência espacial dos problemas sociais urbanos. Neles, a cidade se caracteriza socialmente por um espaço volátil e efêmero, no qual o indivíduo vivencia numa forma intensa o contraste e a rapidez de mudança entre os mais diversos contextos sociais (em casa, na família, na rua, no lugar de trabalho, nos espaços de lazer).

Aqui, o indivíduo se insere, em cada situação, numa outra estrutura espacial com diferentes relações sociais. Esta multiplicidade o força para desenvolver uma enorme competência de auto-apresentação, assim o sujeito social torna-se num duplo sentido da palavra um ator (ou, como se fala na sociologia urbana - um agente).

De acordo com Hans Joas (1999, p.139) “Em situações sociais, o agente é, ele próprio, uma fonte de estímulo para seu parceiro.” De um lado é a fonte de suas ações como apresentador, mas de outro participa na encenação de si mesmo em contextos compartilhados com outros atores. Desta maneira, o sujeito social troca muitas vezes os seus papéis, igual a um ator do teatro, metaforicamente falando.

Conseqüentemente, nossa proposição é avançar nesta discussão do cotidiano tomando como ponto de partida o sujeito, como protagonista da ação, e sua interação com as estruturas sociais, como contexto.

---

<sup>1</sup> Transcrito dos *Annales De Géographie*, 22 (124): 289-299, 1913. Título do original: “*Des caractères distinctifs de la Géographie*”. Tradução de Odete Sandrini Mayer.



Tal abordagem nos levou a aplicar não apenas teorias sociológicas, as quais muitas vezes ficam mais preocupadas com as coletividades do que com os papéis individuais, mas incorporar também a competência de práticos de teatro que avaliam as ideias de teorias teatrais que resultam de uma longa tradição de reflexão sobre as complexas relações entre indivíduo (ator), sociedade (elenco) e espaço (palco), de modo a compreender as representações dos atores sociais na estruturação espacial do cotidiano.

Desse modo, escolhemos para estes fins as teorias do teatro de Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht, os quais – a nosso ver – propõem significativas contribuições para explicar as realidades sociais através do teatro, pois ambos os dramaturgos vislumbram em suas metodologias o teatro como sendo uma imitação da vida.

Parece-nos interessante, que exista uma diferença entre os dois: enquanto Stanislavski se preocupa principalmente com uma abordagem empática do indivíduo e sua situação psicológica, Brecht propõe uma abordagem crítica com um distanciamento do ator.

No nosso entender, cada indivíduo é o protagonista de sua vida. Ele compõe a sua trajetória a partir de suas próprias decisões e ações. Neste sentido, ações simples como comer e trabalhar, sejam elas tradicionais ou rompendo com as tradições, são ações teatrais que expressam um ato de representação, muitas vezes na forma de rotinas. Por exemplo, comer um pão branco com manteiga ou um pão de milho com margarina revela, sem que o próprio ator se de conta disso, os contextos sociais de classe, da economia, de grupo social, até as intenções do indivíduo no seu conjunto social. Desse modo, o pão branco de farinha de trigo, introduzido por uma classe alta e média ao Brasil que copiou hábitos alimentares franceses representa uma conformação da sociedade brasileira, enquanto o pão de milho tem outra significação. Como o milho é um dos produtos agrários mais tradicionais dos indígenas latino-americanos, suas conotações e encenações se referem mais às classes populares.

Vemos então que dois simples tipos de pão trazem consigo contextos de classe e diferenciação social que se interligam com contextos econômicos (importação contra produção local), de classe (estrangeirismo social contra identidade local). Desenrola-se, neste exemplo, frente de nos uma “peça de teatro” social, na qual se define a relação particular-individual-social que resulta finalmente num senso comum, onde o modo de agir acontece de acordo com normas, hábitos, costumes, prática, regras de conduta que

orientam, sempre, o dia-a-dia das pessoas, seja em conformação com as regras gerais ou em protesto contra elas.

João Carlos Tedesco (2005), em seu livro *“Paradigmas do cotidiano”*, resgata com uma forma ampla as teorias sociais sobre o cotidiano. Ele procura instigar os leitores à reflexão sobre a problemática da mistura da ciência com o saber. Comenta que os indivíduos possuem uma vida cotidiana, na qual enfrentam uma série de rotinizações, conflitos, rupturas, etc. No entanto, a vida cotidiana de banalidades sempre terá significados e, assim, o “banal” revela, desta maneira, o lado mais sensível e prático de relações sociais, do vivido e do concebido, podendo até demonstrar as “riquezas sociais” dentro da “pobreza do cotidiano”. Assim, ganha um valor conotativo para o pesquisador, deixando claro para ele que “a vida cotidiana constitui-se numa das principais formas de manifestação e de transformação da realidade histórica e seu significado, enquanto o sujeito particular vive o seu caráter multivariado aparentemente na prática reiterativa.” (TEDESCO, 2005, p.31).

Agnes Heller (2008, p.31), em sua reflexão acerca do cotidiano, nos lembra de que o cotidiano é a vida de todo homem e que ninguém vive sem uma cotidianidade. Já nasce inserido nela e deve adquirir habilidades imprescindíveis para viver seu próprio cotidiano que deve dominar assimilar e aprender.

De acordo com as escolhas feitas, o indivíduo já se encontra na sociedade com papéis pré-estabelecidos para serem exercidos. Contudo, uma pesquisa crítica deixa claro que este cotidiano é embutido em uma sociedade que hoje é predominantemente capitalista que conforma o indivíduo, o que significa certa desvalorização deste cotidiano frente da sociedade.

Nesse contexto, Erving Goffman (1996) analisa os papéis e as representações que os indivíduos executam num determinado “lugar”. Ele propõe uma teoria intermediária onde os atores (indivíduos) irão desempenhar seus papéis num palco social. Comenta que “há uma grande quantidade de números diferentes (de ações) partindo de um pequeno grupo de fachadas” (GOFFMAN, 1996, p. 33). O indivíduo pode, neste caso, assumir diferentes papéis sociais e executar diferentes ações utilizando a mesma fachada numa encenação social. Separa-se, nesta situação, o comportamento social da ação individual introduzindo a possibilidade de um tipo de “mentira” social. Destarte, a fachada de comportamento pode ser a mesma e sempre sendo mantida, mas o papel que o indivíduo irá desempenhar pode ser alternado. Os indivíduos, podem se

ajustar aos papéis em cada estrutura social, alternando suas apresentações. Neste momento, a interligação entre desempenho social e aparência torna-se problemática.

O meu estudo procura entender a convivência social num bairro de uma cidade, fazendo assim uma microgeografia ao analisar pequenos grupos, os quais delimitei de dimensões institucionais dentro do Bairro Alto.

Nessa proposta, o bairro é visto como um palco e, conseqüentemente, os moradores como atores que assumem – de acordo com suas fachadas – seus papéis dentro da infraestrutura pré-existente. O bairro é visto não na sua forma funcional, mas um espaço performático, e também não concebido no sentido centro periferia e planejado, mas concebido através de relações pessoais, na espacialidade do trabalho.

Os elementos infraestruturais como casas, lojas, ruas etc., são inseridos nas ações dos atores como palcos. Devemos lembrar, nesta perspectiva que a fachada nada mais é do que a padronização intencional do que se quer representar. Muitos moradores de um bairro agem, conseqüentemente, de acordo com a fachada que assumiram perante outros. “Fachada, portanto, é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (GOFFMAN, 1996, p.29).

Esta coerência entre palco e agir social pode ser ilustrado pelo seguinte exemplo do Bairro Alto de Curitiba, um bairro que nessa pesquisa será posteriormente analisado como referencial empírico de análise. No bairro, um vereador irá participar na abertura de jogos internos de uma escola. A maioria das pessoas que estão presentes reconhece o vereador que desempenha seu papel cumprimentando a todos, dando “tapinhas” nas costas e agradando as crianças. Ele tem esse tipo de comportamento para manter a sua fachada de vereador do bairro e sua motivação, para fortalecer os laços sociais e ganhar possíveis votos nas próximas eleições dos pais das crianças. Quando o vereador assume, depois de uma eleição com êxito, o papel social estabelecido, precisa manter esta fachada, independentemente de sua própria personalidade, suas intenções (tristeza, alegria, etc.). A escola, neste momento, virou palco de uma encenação “vereador na escola”, na qual participam o vereador, as crianças, os pais e os professores, com destaque com alguns membros do elenco (vereador, motorista do vereador, diretora, representante das crianças etc.). Todo este cenário é teatral. Para compreender a interação teatral entre os indivíduos, é importante definir os momentos do cenário. Misturam-se, nesta forma, a realidade, a encenação, e os personagens. Assim, tanto no palco de teatro, como na vida real é necessário um conjunto de ações, movimentos e

esforços do indivíduo, que se configuram através de papéis desempenhados pelo dramaturgo.

Para Goffman, o termo “representação” é “utilizado para se referir a toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre este alguma influência” (GOFFMAN, 1996, p.29).

É a situação entre espectador e ator que define desta maneira o “mundo”, o tornando significante numa massa insignificante, como uma peça de teatro se destaca como “mundo” do mundo do cotidiano. Dentro desse contexto dramaturgico, os palcos são apresentados como simulações da vida, mas fazem parte da vida cotidiana. Por isso, “a vida apresenta coisas reais e, às vezes, bem ensaiadas” (GOFFMAN, 1996, p.9).

O indivíduo enquanto personagem pode aprender, neste contexto, seu papel social. Forma o seu “eu”, a partir da interação com outros indivíduos. Ele é na vida cotidiana dramaturgo de sua própria história e pode mudar o texto e o contexto em que se apresenta. Ao contrário do ator teatral, ele mesmo pode decidir se quer ser ator principal, coadjuvante, mudar o elenco, integrar ou reduzir o número de atores, fazer parte ou não de determinado enredo, etc.

E ao contrário do teatro, também, suas ações provocam reações sociais reais. Pois, não são apenas encenações de ilusão que normalmente têm começo, meio e fim, mas seu posicionamento se define num magma social em situações sociais reais, onde cada um se mostra de forma sensível ao outro, deixando aparecer apenas o que quer deixar ver. No sentido de Goffman, são “máscaras” de cada representação. Estas máscaras podem ser postas de forma sincera e natural, mas também podem ser dissimuladas, ensaiada para formar impressões, como no teatro em que a peça é ensaiada e representada por atores.

Estas pequenas reflexões preliminares mostram a necessidade de incorporar melhor uma reflexão sobre as representações no teatro, para compreender ações cotidianas. Para tal, buscamos uma aproximação com dois grandes dramaturgos paradigmáticos do século XX. Estes foram escolhidos entre o grande número de autores que refletiram nas suas escritas a ótica teatral.

Constatamos que Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht possuem visões profundas, mas bastante antagônicas, em relação ao modo de atuar do ator. Apesar de suas divergências acreditamos que uma combinação entre ambas as teorias permite, de

forma metodológica, uma compreensão profunda da nova configuração do papel social para o século XX e o início do século XXI.

Na opinião de Stanislavski, o ator representa sua personagem através da própria personalidade do ator. Esse deveria ser, antes de tudo, íntegro, simples e modesto – para formar sua personagem através da consciência de si mesmo. Funda-se, nesta atitude teatral, um conjunto onde cada ator não representa apenas um papel, mas sim, reproduz sua personalidade autenticamente numa peça. Dentro dessa concepção, o ator “ingressa no teatro de Stanislavski como se ingressasse numa religião, para dar a cada dia o melhor de si, para merecer um dia chegar ao palco” (ASLAN, 1994, p. 74).

O teatro é pensado, então, como “a verdade e realidade na arte”. Lá, o apresentado e o vivenciado se misturam. Nesta visão, o teatro não é fingir, mas resgatar a vida humana numa forma mais completa que possível. Consequentemente, Stanislavski desenvolve uma ótica social via o teatro, onde as personalidades são algo acessível a todos, expressando suas emoções e pensamentos (ASLAN, 1994, p.76) e trabalhando com honestidade para a evolução da sociedade em geral, em numa atitude de uma burguesia moderna.

Bertolt Brecht pensava de forma diferente, se preocupava principalmente com a dimensão social e política da arte como uma forma de crítica. Para acontecer isso, o ator necessita um afastamento do papel social assumido pelo do teatro, em relação ao papel do ator cotidiano. Apenas assim é possível criticar as relações sociais atrás das fachadas. Brecht via, nesta ótica, na sociedade (capitalista) uma organização propícia para gestos teatrais, no sentido de dissimulação e alienação. Por isso, surge no teatro a necessidade de um afastamento da ‘realidade’ social para conseguir fazer uma crítica dessa situação.

Consequentemente, o ator não deveria estar mergulhado nas emoções do personagem e muito menos em suas emoções particulares, mas numa atitude analítica (dialética). Brecht criticava, dessa maneira, o método de Stanislavski entendendo que o ator não precisava retirar-se para dentro de si mesmo nem cultivar a alma, nem reviver emoções passadas (ASLAN, 1994, p.167), mas desejava um ator mais “pensante” e menos “orgânico”. No palco, este ator deveria ser um “novo” ator que lembra sempre ao expectador que está apenas representando um papel.

A ideia social de Brecht é a de escrever para as massas e desse modo instruí-las. Os assuntos de suas peças não são lindas histórias de amor e romance, mas, temas sociais que levem a reflexão. Como cita Aslan sobre Brecht (1994) “O teatro é feito para que se aprenda algo com ele. Não convém mais mostrar nele os homens bons, mas

inverossímeis e evocar soluções inaplicáveis. É preciso ajudar o homem a construir a sociedade” ASLAM (1994, p.120). Não convém mais mostrar nele homens bons mais inverossímeis e evocar soluções inaplicáveis. “É preciso ajudar os homens a construir a sociedade de amanhã.” (ASLAN 2005, p. 160).

Goffman, Stanislavski e Brecht se encontram com suas teorias numa concepção de que o ator e seu papel são vividos, criados e refletidos. Mas, enquanto Goffman (1996) interpreta as apresentações, os quais ele denomina “representações”, como resultado da interação social que ocorre no mundo vivido, Stanislavski (2005) analisa as “representações” do ator através da empatia, o que permite para o ator viver várias ‘vidas’ no palco. Isto é possível no teatro e, assim, o teatro é um espelho que recria a condição de uma vivência real.

Bertolt Brecht, por sua vez, adiciona ainda o componente da reflexão do espelhamento da “representação”. No seu “*Pequeno Organon*”<sup>2</sup> (1948, versão brasileira), o dramaturgo resume sua concepção de teatro épico, mantendo o seu objetivo de divertir, mas deveria levar o público também a reflexão.

Brecht admite, sim, a emoção desde que elevada ao raciocínio e ao conhecimento. Sempre destaca a questão do distanciamento, assemelhando o teatro a uma ciência crítica do cotidiano. “Portanto, o ator deve ter não apenas uma visão da realidade, como essa visão deve saber ser crítica, e, mais ainda, tal crítica deve fazer-se presente no trabalho artístico do ator – e, é dentro deste contexto que surge o cultivo do distanciamento.” (BORNHEIM, 1992, p.261)

Conclusivamente, vimos no tripé de Goffman, Stanislavski e Brecht uma reflexão complexa sobre a “representação”, que mostram como encenações são comprometidas pela autenticidade e ‘honestidade’, e onde *não-alienação* e alienação se encontram no social.

Para tanto, iniciamos a nossa abordagem retomando o conceito do cotidiano. O indivíduo, ao participar da vida cotidiana com todos os seus aspectos de individualidade e personalidade, com os seus modos de pensar e de agir, aciona em todos os sentidos, sejam estes intelectuais, emocionais, idealistas, de forma ativo e receptivo a construção

---

<sup>2</sup> O Organon compreende seis livros: Categorias, Analíticos primeiros e segundos, Tópicos, Sobre a interpretação e Elencos sofisticos. A Idade Média trabalhou com a *Ars Vetus*, representada por Abelardo (1079-1142), e a *Ars Nova*, que possui como representantes máximos Alberto Magno (1193-1280) e Tomás de Aquino(1227-1274), estes integrantes da renovação escolástica sediada na Universidade de Paris. Fonte: EWEN, F. **Berthold Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo**, São Paulo, Globo, 1991.

da sociedade. A sociedade se representa dessa maneira com uma forma complexa da cotidianidade.

Algumas abordagens sociológicas revelam este cotidiano através da análise profunda como, por exemplo, *o interacionismo simbólico*, citado por Tedesco (2005, p.65), tentando analisar o indivíduo ou pequenos grupos nas suas inter-relações sociais a partir do viés de como os indivíduos, nas suas ações, interpretam o mundo e o manejam.

A *etnomedologia*, por sua vez, preocupa-se com os modos e os métodos com os quais os indivíduos tornam racionais e explicáveis suas experiências cotidianas, e os seguidores dessa teoria geralmente identificam o cotidiano através da alienação de seus atores sociais, também salientada por Tedesco (2005, p.87).

E a *fenomenologia compreensiva*, na qual o cotidiano e o local são espaços de socialidade que formam seu conjunto através de significantes ou insignificantes que constroem a força e a permanência da vida cotidiana, onde o homem “não pode considerar a teatralidade cotidiana uma simples frivolidade sem importância, mas um vetor de conhecimento.” (MAFESSOLI, 1999, p.129)

A nossa leitura se deve especificamente à proposta da metodologia sócio-interacionista de Erving Goffman, que conduz ao reconhecimento que a cidade possa ser vista como um conjunto de palcos, nos quais as pessoas desempenham vários papéis. O olhar sociológico desta abordagem é desta maneira, embutida na a geografia cultural que define o espaço não apenas como um todo físico, mas como um espaço de interação de pessoas que nele interagem.

Paul Claval comenta que “a vida de cada um aparece então como uma sucessão de participações sequencialmente assumidas” (CLAVAL, 1999, p.51). Esse espaço é marcado por rotinas de diferentes atores sociais através de seus comportamentos, sendo que cada relação define uma espacialidade, um campo de enraizamento das pessoas, um palco onde as relações se estabelecem.

Para demonstrar o valor dessa abordagem da teatralidade do cotidiano, escolhemos o palco de um bairro da cidade de Curitiba. Nele, ainda definimos pequenos grupos de pessoas e observamos as suas ações o cotidiano que parece insignificante. Trata-se de um bairro semiperiférico da metrópole, denominado Bairro Alto. Este bairro parece absolutamente normal e banal para muitos de fora, e até é desconhecido para muitos moradores da cidade.

Entretanto, observando seus espaços de perto, percebem-se contrastantes teatralidades, tanto a nível físico quanto ao nível de significações que os indivíduos têm

desse espaço vivido. Fugimos desta maneira, dos destacados espaços de palco da pós-modernidade, os quais geralmente chamam a atenção de pesquisadores, como avenidas principais (em Curitiba, por exemplo, a Rua XV, o calçadão), dos shoppings, dos grandes parques, das praças, entre outras encenações da vida cotidiana dominados pelos dominadores (prefeitura, planejadores, arquitetos, empresários etc.). O nosso palco é trivial, mas igualmente teatral. O desafio está em encontrar a convergência dos fenômenos teatrais e cotidianos neste espaço.

Nesse contexto, o bairro é o nosso ponto de partida, mas a pesquisa não sempre se restringe a este espaço, onde acontece a rotina diária dos sujeitos, mas precisa, às vezes, incluir espaços conectados, onde se realizam atividades como estudo, trabalho, atendimento médico, lazer e alimentação, geralmente outros bairros da cidade. Cria-se, assim, um circuito de espacialidades com seus itinerários, que é investigado por métodos qualitativos, no intuito de buscar resultados e compartilharmos reflexões voltadas não apenas a ilustrar, mas para aprofundar os enfoques teóricos baseados em Goffman e sua metáfora de “espaço” visto como um espaço performático.

A partir desta discussão e o exemplo de um bairro da classe média e média baixa de Curitiba, perguntamos como o cotidiano é construído enquanto “espaço performático da ação”, a partir dos papéis sociais desempenhados pelas pessoas no palco de um bairro. Procuramos desse modo, entender como indivíduos estruturam suas interações através de significados, ações e relações sociais.

Percebemos o bairro como um fragmento da cidade que tem sido interpretado hegemonicamente pela forma e funções, sendo isso consolidado pela própria história da produção da geografia brasileira. Mas, percebemos que o bairro pode ser analisado de outras maneiras, ultrapassando os aspectos materiais e funcionais que pouco explicam os sujeitos em sua vida cotidiana. Assim, há aspectos pouco explorados sobre o bairro urbano na geografia brasileira como as relações cotidianas que se desenvolvem sustentando os sentidos que justificam a existência dos bairros e do espaço urbano. Nessa perspectiva o bairro, o espaço de um bairro é mais que um espaço físico, é um espaço de relações.

Assim sendo, Goffman (1996) nos fornece o embasamento da representação teatral, de caráter dramaturgico em que os indivíduos desempenham papéis, muitas vezes constrangidos pelas já estabelecidas fachadas, cenários e equipes. “Presume-se que a vida apresenta coisas reais e, às vezes bem ensaiadas para o desempenho dos papéis.” (GOFFMAN, 1996, p.09)



Para melhor explicitar esta problemática levantamos as seguintes questões norteadoras.

Perguntamos primeiro como podemos captar cientificamente os vários elementos que fazem parte do cotidiano. Fazemos esta tentativa através de uma sólida reflexão acerca das práticas de atores sociais na estruturação espacial do cotidiano. Depois, perguntamos qual é a relação entre algumas teorias teatrais, as ciências sociais e a geografia em geral para a estruturação espacial do cotidiano, para depois destacar a teatralidade cotidiana na cidade. E finalmente, procuramos entender essas reflexões através das interações no Bairro Alto de Curitiba, destacando diferentes cenários que formam a complexidade do bairro.

A metodologia utilizada para explicar tais realidades sociais será como falamos anteriormente a de Erving Goffman, que parte da análise pequenos grupos utilizando a metáfora teatral como estrutura de sua exposição. A cidade assim é vista como uma teia de palcos onde as pessoas desenvolvem seus papéis formando as várias espacialidades do cotidiano. Nesta perspectiva, o espaço não é visto apenas como um espaço físico, mas como um espaço de relações.

Desse modo, para estruturarmos melhor a nossa tese, priorizamos a seguinte sequência:

No primeiro capítulo resgatamos algumas teorias sociológicas da ação que incluem tanto aspectos espaciais como questões teatrais. Refletimos sobre as questões do cotidiano tomando Michel de Certeau (1997), como referência inicial, pois ele capta em seus estudos a simplicidade e amplitude desse amplo campo de análise. O cotidiano é “aquilo que assumimos ao despertar, é o peso da vida.” (CERTEAU, 1997, p.31), relembramos conceitos de geógrafos e outros estudiosos a respeito do que vem a ser o mundo vivido e percebemos que as circunstâncias das realidades geográficas do mundo vivido compreendem uma análise do estudo do cotidiano igualmente como na análise das artes.

Ainda nesse capítulo os papéis sociais e o uso de máscaras são integrados, nesse acordo de ver e enxergar o espaço como um espaço performático da ação, onde atores desenvolvem seus papéis em interações face-a-face. Todos podem assumir papéis e representá-los da melhor forma possível, imergindo no papel que será desenvolvido. Em um bairro, podemos encontrar diferentes palcos. O paralelo entre o palco de teatro e o palco do cotidiano, se faz enquanto representação. O teatro é um espetáculo cultural, na

vida cotidiana os papéis são constrangidos pelas fachadas, cenários e equipes as quais o personagem tem que conviver, de se adaptar nesse espaço geográfico.

Dardel referencia o termo espaço geográfico como “o mundo da existência, das paisagens do homem onde ocorrem as ações no mundo vivido.” (DARDEL, 1952, p.1,-2). Goffman com seu olhar sociológico percebe esse espaço como um espaço performático, como um espaço de possibilidades de sócio-interações das pessoas.

Dentro dessa perspectiva ressaltamos os estudos realizados na Escola de Chicago, o confronto com o real, a partir da imersão do cientista social no meio urbano e na vida das comunidades. E, por fim tecemos algumas considerações em relação às teorias da ação que problematizam o cotidiano, de modo a partir para a análise do espaço cotidiano.

No capítulo 2, discutimos os aspectos espaciais e sociais de algumas teorias teatrais para criarmos um elo entre as reflexões de artistas e cientistas sociais. Escolhemos entre diversos dramaturgos, dois que desenvolveram metodologias teatrais preocupados com os fatos que ocorriam no cotidiano das pessoas. São eles: Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht.

Constantin Stanislavski observava o comportamento das pessoas em seu cotidiano e procurava dar vida aos personagens interpretados por seus atores partindo do princípio de que eles deveriam sentir o mesmo tipo de emoção das pessoas na hora de interpretar. Por isso a observação das pessoas, era sempre muito importante.

No método de Stanislavski os atores devem tentar ser verdadeiro em relação aos sentimentos, buscar dentro do cérebro lembranças que lhes façam sentir e lhes proporcione representá-las, como alegria, remorso, medo, consternação... O dramaturgo faz um paralelo à vida cotidiana

De família de classe alta, Stanislavski começou desde pequeno a pensar sobre a importância do teatro para as pessoas. Para ele o teatro não era visto apenas entretenimento, mas uma fonte de informações e de reflexões.

Bertolt Brecht por sua vez, considerava que o ator deveria sentir emoção ao interpretar, mas nunca se esquecer que estava representando e que isso deveria ser deixado bem claro para a plateia.

De família simples, o pai de Brecht que era diretor de uma fábrica achava que o filho seguiria seu caminho nos negócios. No entanto, ele optou pela poesia e mais tarde pelo teatro. Suas reflexões são realizadas sobre uma geração saída das trincheiras e dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial. Brecht era da chamada primeira das

três gerações perdidas, denominada deste modo porque os jovens achavam que seriam incapazes de terem vidas normais depois de vivenciado tanto horror na guerra e no pós-guerra, como o desemprego em massa, a inflação, falta de alimentos, enfim a instabilidade de tudo que acontecia na Europa. Destacava sempre a questão da justiça e da moral, suas peças eram altamente críticas, com caráter didático, ressaltando a bondade do ser humano. Segundo o dramaturgo o teatro servia para tirar o povo da alienação da vida cotidiana em que estavam envolvidos.

As metodologias dos dramaturgos dialogam com a metodologia de Goffman que influenciou os estudos de psiquiatria e revolucionou as reflexões sobre a sociedade. Em sua análise o homem busca o conhecimento de si e do modo como aparece aos outros em diferentes situações sociais.

No capítulo 3, apresentamos a cidade de Curitiba, sua teatralidade em geral e o bairro “insignificante” nestas encenações. Palco do cotidiano de vários povos, as cidades sempre foram objeto de curiosidade e pesquisa dos mais diferentes estudiosos. Pechman (1994, p.4) comenta que a cidade é o “palco de ensaio do surgimento de novos personagens sociais, da gestação de uma nova sensibilidade, da elaboração de novas formas de sociabilidade, da construção de novos sistemas de saber e técnicas de poder, a cidade se apresenta como um enigma a ser decifrado”. Com variados palcos, elencamos para nossa pesquisa o Bairro Alto em Curitiba – PR, sendo um bairro de classe média e média baixa. Tratamos da temática público e privado voltando-nos ao tempo do Império Romano para uma melhor contextualização com a metodologia *goffmaniana*.

Ressaltamos a questão da estética vista por Michel Maffesoli, é preciso “captar a estética em ação em todo o dado mundano.” (MAFFESOLI, 1999). O autor procura analisar como as pessoas se apresentam as outras, “o corpo pavoneia-se” (MAFFESOLI, 1999). Dentro disso, a metodologia *goffmaniana* afirma que o homem é como um ator que pode manipular seu comportamento em diferentes palcos de acordo com normas e regras que a sociedade impõe. Dentro disso, as pessoas utilizam “escudos de envolvimento” para se salvaguardar, ou seja, se afastar ou se isolar em relação a alguma situação. Nesse capítulo, consideramos importante ressaltar também a questão da regionalização tempo-espço no cotidiano e o morar no bairro.

No capítulo 4, pesquisamos algumas situações cotidianas, em floriculturas, salões de beleza, cemitério, igreja, correio, etc., onde moradores do bairro se destacam como “atores” no seu cotidiano.

Procuramos reiterar a semelhança entre o teor do teatro e o cotidiano das pessoas, fazendo desse modo que as relações determinem o espaço de representação. Adotamos a metodologia de Goffman, ou seja, a observação de pequenos grupos.

Para tal, elencamos dentro do bairro escolhido algumas dimensões (comercial, mortuária, esportiva...) com o objetivo de interpretar por meio da pesquisa qualitativa as práticas realizadas dentro de algumas dessas territorialidades do cotidiano, bem como a estrutura dos encontros sociais que surgem sempre que as pessoas entram em contato uma com as outras.

Realizamos por meio desse trabalho um resgate de apreciação de situações triviais, banais, até despercebidas do cotidiano. Refletimos nele sobre de que forma – num tipo de estética sócio-geográfica – a sociedade brasileira se estrutura, uma sociedade que devido a sua forte influência do barroco até hoje preserva muitos elementos a- e re-presentativos na construção social dos seus espaços. Pois, acreditamos que a geografia do conhecimento banal pode enriquecer o campo científico com base conceitual e analítica de uma geografia do cotidiano imposta pela dialética do mundo banal e do mundo reificado da ciência.

O cotidiano demonstra, aqui, como os atores sociais e coletivos marcam a existência de determinada realidade espacial (GIL FILHO, 2005, p.57). Neste âmbito, a geografia do cotidiano revela a reprodução do universo banal a partir de representações que cada grupo social faz de si mesmo. Essa geografia do cotidiano, da cultura cotidiana, está submetida ao mundo reificado da ciência com recursos teóricos metodológicos por ela reproduzidos.

## 2 – As teorias sociológicas da ação e a teatralidade

As ideias aqui apresentadas se referem, em grande parte, a influência da Escola de Chicago, onde vários estudiosos problematizavam o cotidiano através do interacionismo simbólico, na forma da teoria sócio-interacionista de Erving Goffman que avançou em suas análises sobre a interação social no dia-a-dia das pessoas, especialmente em lugares públicos, como podemos constatar em seu livro: *A representação do Eu na vida cotidiana*, publicado em 1959 e, traduzido no Brasil em 1985.

Também, buscamos interligações com a etnometodologia de Cicourel (1979) que trabalha a questão do devendamento das máscaras sociais e dos chamados *procedimentos interpretativos*, o autor fornece pistas da vida cotidiana que servem para explicar e compreender o que ocorre. “O sociólogo penetra no interior dos códigos e linguagem do senso comum utilizados na vida cotidiana” (TEDESCO, 2003), para entendê-la.

E, contribuindo em nossa análise, Garfinkel (1949) que destaca a questão do cotidiano, afirmando que na realidade todos somos sociólogos práticos e, que o real é apresentado pelas pessoas por meio das descrições que fazem de suas ações cotidianas, e a sociologia compreensiva de Michel Maffesoli (1999) destacando situações do mundo vivido coletivo.

A partir das reflexões sócio espaciais neste capítulo, analisaremos no segundo capítulo – como contraponto – as teorias teatrais de dois importantes dramaturgos: Bertolt Brecht e Constantin Stanislavski, na tentativa em desenvolver uma compreensão melhor da intersubjetividade entre grupos sociais em diferentes cenários de atuação.

### 2.1 O cotidiano entre ser e aparecer

O sociólogo espacial Michel de Certeau, com seu espírito curioso e não conformista, escreve que “o cotidiano é aquilo que nos é dado a cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente. Todo dia pela manhã aquilo que assumimos ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo” (CERTEAU, 1997, p.31).

Neste comentário, aparecem os vários elementos do cotidiano como um ambiente que espelha e define o comportamento das identidades psicológicas. Nesta

perspectiva, as identidades são submetidas a uma forte transformação de disposições psicológicas, ecológicas, econômicas, e culturais.

Antigamente as personalidades eram muitas vezes moldadas em tradições, mas hoje, emoções e atitudes tradicionais do dia-a-dia se veem em grande parte ‘perturbadas’ por um intenso processo de globalização. Isso tem uma consequência geográfica: enquanto antigamente grande parte do mundo vivido era restrito ao “quase local”, principalmente nas faixas populares das sociedades, hoje este mundo vivido se amplia cada vez mais, através dos meios de comunicações, abarcando o encontro de diferenças culturais, econômicas, políticas. Assim, o processo de globalização fez as populações interagirem e aproximarem-se mais às pessoas de padrões culturais diferentes e mais distantes, ou seja, interligando o mundo através das novas tecnologias.

Esse processo se observa em parte na evolução dos meios de transporte: enquanto, no passado, os instrumentos da integração foram em grandes partes baseados em deslocamentos a pé, a cavalo, ou com barcos à vela, eles depois foram feitos por trens, telégrafos e telefone, e em seguida pelo avião. Hoje, a globalização se faz ainda sentir por mudanças no sistema de comunicações por satélite e computadores (internet), permitindo uma troca rápida de informações entre pessoas de todas as partes do planeta.

Com essas mudanças nas condições comunicativas mudam também as estruturas do mundo vivido. Surgem desta maneira, novas formas de agir e comunicar-se entre as pessoas em seu dia-a-dia. Neste sentido, o que formou o mundo braçal do século XIX e XX, é gradativamente modificado pelo mundo cerebral do século XXI. Utiliza-se, atualmente, para estes fins o satélite, o robô e a informática, abandonando a antiga dependência do trabalho de braço, tentando elevar o padrão e a qualidade de vida.

Vemos então, que desde a Segunda Guerra Mundial a globalização modificou não apenas o espaço mais abstrato ao nível mundial, na sua macro-dimensão, mas também ao nível da microescala modificando o espaço vivido e social. Criaram-se diferentes estilos de vida com novas espacialidades, novas formas de espacialização. Em termos geográficos podemos falar de “novos lugares”, lembrando-se de Tuan (1983) e Buttimer (1982).

Segundo Tuan (1983) o mundo é um campo de relações estruturado a partir da polaridade entre o eu e o outro, ele é o reino onde a história ocorre, onde encontramos as coisas, os outros e a nós mesmos, e desse ponto de vista deve ser apropriado pela Geografia.

Buttimer (1982) nos forneceu uma ponte entre a Geografia e a fenomenologia. Segundo a autora, a fenomenologia vê cada pessoa como tendo um "lugar natural" considerado como o ponto inicial de seu sistema de referências pessoais. Este "lugar natural" é definido pela "associação de espaços circundantes (*surrounding*)", uma série de lugares que se fundem em "regiões significativas", cada qual com uma estrutura apropriada e orientada em relação a outras regiões.

O conceito do "lugar" surgiu, a partir dos anos 1970, na corrente epistemológica da geografia humanista-cultural, a qual iniciou um debate sobre a intencionalidade e experiência do indivíduo na construção do espaço, introduzindo termos como "lugar" e "mundo vivido". A mudança brusca exatamente dessas formas espaciais individualizadas a partir da crescente globalização foi interpretada pela influência do "espaço" no "lugar", sendo os lugares tradicionais submetidos a novas e influentes espacialidades, espacialidades mais abstratas, mais funcionais, mais objetivadas. Isso cria um conflito entre o mundo individual e o mundo espacial.

Como afirma Tuan (1983, p.4): "os espaços são demarcados e defendidos contra invasores. Os lugares são centros aos quais atribuímos valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação." Vemos então que o espaço é o meio que possibilita a conexão entre as coisas no mundo vivido. Sua compreensão já está submetida a um entendimento imediato do mundo vivido, que definimos como a soma das ações e intervenções junto ao meio, mas recebe influências maiores. Nele, o indivíduo vive na experiência de vida, cada um na sua forma, executando suas práticas sociais, mas sente também sua inserção mundo global.

"O lugar não é só um fato a ser explicado na ampla estrutura do espaço, ele é a realidade a ser esclarecida e compreendida sob a perspectiva das pessoas que lhe dão significado." (TUAN, 1983: 387).

Como Tuan e Buttimer, também Betanini (1982) sistematizou as categorias do espaço antropológico. Ele, entretanto, utiliza o termo "espaço vivido" como um espaço que deve ser sentido em "primeira pessoa", onde o indivíduo cria seu "espaço da vida cotidiana". Esta transformação do "mundo vivido" para o "espaço vivido" inclui uma mudança de perspectiva epistemológica.

Como salienta Almeida (2003), o espaço, além de ser produto das atividades humanas, apresenta um jogo social entre os mundos vividos com múltiplas valorizações e caracteriza-se por atributos estruturais, funcionais e afetivos.

Pode ser dessa forma, considerado como “lugar” onde homens e mulheres, ideologicamente diferentes, procuram impor suas representações, suas práticas e seus interesses. Esta afirmação de Almeida mostra alguma influência das ideias de A. Fremont (1980) quando comenta que a geografia social abraça uma diversidade conforme todas as ciências sociais: empirismo e indução, hipótese e dedução (Frémont A, 1980) e de Bonnemaison (2002), os quais utilizavam o termo do “espaço vivido” como um espaço de movimento que é formado por uma soma de lugares e trajetos, usuais a um grupo ou indivíduo. Trata-se de um espaço de familiaridade ligado ao cotidiano de cada um, mas onde interagem as concepções diferentes da vida.

Essa visão vai ao encontro da abordagem socioantropológica de George Balandier (1983), que reflete sobre o fato de que a vida cotidiana é o lugar de realização de prática de normas instituídas e de relações sociais de dominação/submissão.

Um bairro, neste sentido, não seria apenas um lugar onde pessoas fixam suas residências, ou realizam atividades diárias de trabalho, mas também um lugar onde existem diferentes tipos de relações, e ocorrem diferentes tipos de espacialidades e temporalidades, percebidas de formas distintas entre os grupos sociais, se compõem pela diversidade de visões previamente elaboradas, os quais se apresentam através de ações no mundo banal. Trata-se de cenários de interação no espaço público.

Neste sentido, o sociólogo espacial norte-americano, Erving Goffman, trata o mundo vivido como um mundo cotidiano, onde o aqui e agora se mostram num espaço concebido como espaço performático, onde as pessoas estão constantemente assumindo e representando papéis. “A representação de um indivíduo acentua certos aspectos e dissimula outros.” (GOFFMAN, 1996, p.67). Nesse mundo vivido cotidiano as pessoas realizam, conforme Goffman, suas representações.

Outro sociólogo espacial de grande reconhecimento, Anthony Giddens, utiliza o conceito da localidade, da presença e da acessibilidade para captar este fenômeno, referindo-se a “locais como o uso de espaço a fim de fornecer cenários da interação” (GIDDENS, 2003, p.138). Estes locais podem ser um quarto, uma sala, uma aldeia, um bairro.

Conhecendo hoje em dia o espaço de um bairro, à medida que começamos a caminhar por ele, começamos a perceber que se desenrola nele um drama entre um espaço objetivante e um lugar afetivo e subjetivo. Este drama é negociado através da interação dos moradores e outros agentes sociais. Percebemos que este espaço-lugar se



configura por meio de experiências que, em partes, conduzem a uma nova forma da construção da “realidade” do mundo vivido.

Isso ocorre por meio dos sentidos e de emoções: por meio dos sentidos experimentamos a nossa realidade estruturando o conjunto dos mundos vividos, e através de escolhas emocionais aprofundamos a experiência até o subconsciente e o superconsciente alcançando dessa maneira uma atmosfera social, onde o coletivo começa invadir o individual.

A ligação entre o coletivo e o individual se revela com muito mais clareza no teatro. Assim, o dramaturgo russo Stanislavski explica que quanto mais próximo estiver o ator do sentimento, mais ele se aproximará do subconsciente e do superconsciente (leia-se: a parte coletiva de uma personalidade). “Para estabelecer algum tipo de comunhão com o seu superconsciente, o ator precisa saber como pegar um punhado de pensamentos e jogá-los na sacola de seu subconsciente” (STANISLAVSKI, 2005, p.105). Assim, a criatividade faz uso de conhecimentos, informações, experiências coletivas que ficam guardados na memória de cada um. A via natural do inconsciente é desta maneira, através do consciente e o acesso ao irreal (quer dizer ao social) se dá através do real individual.

Abastecer a criatividade individual é, tanto no teatro como no cotidiano, uma interação com outras pessoas e, desta maneira social. Lá, se trocam informações, se fazem leituras, se assistem programas de televisão, se interligam ao mundo pela internet. Todos estes elementos são gradativamente enviados ao subconsciente da pessoa e lá calmamente armazenados, para depois reaparecer em imagens e apresentações.

No cotidiano, Erving Goffman observa tais comportamentos, faz uma leitura de pequenos grupos que manifestam suas apresentações frente a outros, sempre dando a impressão de que estão empenhados em um papel de modo a não contradizer a impressão do papel que estão desempenhando. Eles escondem os seus sub- e superconscientes e agem como se fossem atores plenamente conscientes e individualizados. Nesse processo escondem também as suas emoções mais profundas, e suas aparências não necessariamente coincidem com os seus termos emocionais.

Existe uma diferença entre a maneira como a pessoa se comporta e o que ela sente simultaneamente. O comportamento pode até descolar plenamente da personalidade profunda do sujeito, tornando-se uma apresentação, uma imagem estratégica, induzindo formas dissimuladas como papéis sociais. Normalmente, pessoas

pensam que sabem o que está acontecendo com a outra pessoa, quando apenas observam seu comportamento. Achem que este se revela na expressão e nos comportamentos. Todavia, isso não significa que uma destas dimensões esteja refletindo a realidade vivida. Vivemos, assim, em duas realidades: uma do palco, onde as ações se desenrolam no visível, e outra no atmosférico e empático, onde se encontra os elementos de se sentir uma pessoa. Desse modo cada relação define uma espacialidade, seja o cotidiano vivenciado no palco (espaço) e no coração (lugar).

Michel Maffesoli aponta a função social das imagens e sua alimentação dos sentimentos profundos, quando analisa a questão da “aparência” e da “essência” nas relações sociais em seu cotidiano. Segundo o autor “o mundo imaginal seria, de certo modo, a condição de possibilidades das imagens sociais” Assim, “vemos numa realidade o que nos é dado a ver.” (MAFFESOLI, 1999, p.130)

Desta maneira, as imagens estão onipresentes no social e, é difícil encontrar uma realidade além do que se vê. Conseqüentemente, uma sociedade com relações menos íntimas organiza-se mais a partir de imagens. Ela partilha as imagens para modelar uma nova intimidade, formando micro agrupamentos. Este mundo imaginal é, portanto, o mundo de possibilidades e imagens sociais, onde um reconhecimento social da imagem funda a sociedade em formas teatrais. Existe, desse modo, uma inteligência imaginativa societal, uma inteligência das formas encenadas.

A função social deste tipo de “aparência” introduz um jogo simbólico muito mais forte do que em sociedades de co-presença corporal. Portanto, o cuidado com o corpo, com o vestuário, que estão na origem do comércio pós-moderno dos grifes, onde a moda marca uma participação mágica de um grupo, faz valer a teatralidade global. Assim, o indivíduo fortalece sua máscara e faz parte do conjunto da sociedade.

Com estas reflexões percebemos que as circunstâncias das realidades geográficas, no limite entre o mundo vivido, o lugar e o espaço vivido compreendem uma análise do estudo do cotidiano, a qual se assemelha a análise das artes. É o que veremos na unidade seguinte onde procuramos refletir sobre o cotidiano, suas rotinas e os papéis sociais desenvolvidos pelas pessoas, bem como a utilização das máscaras escolhidas para o desempenho das atividades sociais.

## 2.2. Palcos e máscaras

*Palco da vida  
Abrem-se as cortinas de um palco iluminado,  
é o palco da vida  
sendo apresentado.*

*Palco da vida,  
onde todos fingem  
um personagem,  
fazendo-se de fortes  
quando são todos frágeis.*

*No palco da vida todos  
representamos, mascaramos  
nossos medos  
ocultamos nossos segredos.*

*Representar é preciso  
no palco da vida,  
sorrir quando se deseja chorar,  
temos que ser artistas, camuflar...*

*No palco da vida  
cada qual com sua máscara,  
carregando sua casca  
representando uma farsa.*

*Palco iluminado...  
o palco da vida é um teatro, representado  
por humanos simulados,  
somos todos artistas  
encenando os atos.*

*Ao fecharmos as cortinas de luzes  
apagadas...  
retiramos nossas máscaras,  
somos nós mesmos de  
cortinas fechadas.*

Leni Martins<sup>3</sup>

Essa poesia de Leni Martins reforça a ideia de que as pessoas estão constantemente se representando e apresentando numa sociedade. Para isso, utilizam máscaras de determinados papéis sociais no cotidiano, como se fossem num palco. O espaço da representação é, assim, teatral e marcado pelo subir e descer de uma cortina, a

---

<sup>3</sup> MARTINS, Leni. **Palco da Vida**. Disponível em: <[www.lenipoesias.com.br/](http://www.lenipoesias.com.br/)>. Acesso em: 26/11/2009

qual encerra ou leva cada agente social do real ao imaginário e vice-versa. Nesta situação, cada pessoa é um ator e espectador simultaneamente, e seu imaginário contribui para a construção da vida real da sociedade.

Para melhor compreendermos tal função teatral, discutimos a representação dos papéis sociais no cotidiano, diferenciando entre a função da própria máscara no cotidiano, e depois a função do cotidiano como seu palco.

### **2.2.1. O cotidiano e a máscara social**

A análise do cotidiano toca geralmente nas vivências sociais. Este é raramente questionado, tão evidente e rotinizado. Desse modo, estabelece-se uma dialética entre o mais conhecido, pela vivência de cada um, e o menos conhecido, pela análise do cotidiano. Tal observação faz as pesquisas sobre o cotidiano uma das mais complexas de todas as análises sociais e geográficas. Portanto, para entendermos melhor o efeito do cotidiano para os indivíduos e suas ações, precisamos de um parâmetro, o qual define como a “individualidade pessoal” (com seu subconsciente, consciente e superconsciente) se exprime dentro da comunidade social e até na sociedade.

Em princípio, vale a observação que vivemos mergulhados numa cotidianidade, essa vivência não é consciente para o indivíduo, mas comum a um grupo inteiro. Desta maneira, apenas as ações em se (muitas vezes rotinizadas) ficam conscientes aos indivíduos, sem se questionarem as motivações deles.

Podemos dizer que sob essa perspectiva, o cotidiano é uma mediação entre uma individualidade corporal (de ação), enquanto a parte mental é interligada com a sociedade, e também que a parte individual é mais inconsciente ou supra consciente, enquanto a parte social faz parte da consciência.

Mas como a sociedade é individualizada por diferentes modos de vida, os indivíduos se encontram uns com outros e, essa diferença de modos de vida faz cada indivíduo refletir sobre seu próprio modo cotidiano e costumeiro de viver, principalmente sobre os seus conceitos e as maneiras que se adotam neste viver comunitário. Criam-se, em consequência disso tudo, entre os indivíduos relações de estreiteza, rupturas e continuidades, todos baseados no palco de ações da sociedade.

A participação das pessoas nessa peça teatral (na vida cotidiana) acontece através da personalidade de cada um, revelando-se pela representação seu modo de pensar e agir. Contudo, como numa peça, cada um recebe diferentes atenções pelos espectadores. Devemos dizer que neste teatro tal forma de vivência não envolve apenas

as capacidades intelectuais e as habilidades de cada um, mas também os sentimentos e as atmosferas. A vivência no cotidiano é ativa e receptiva ao mesmo tempo, e incorpora todas as esferas da vida. Define-se aqui a cotidianidade como um evento temporal com uma trajetória de vida acompanhando-nos desde o nascimento até a morte.

Nessa cotidianidade, cada homem já nasce inserido, mas adquirem ao longo dos anos ainda habilidades e formas de pensar (língua, leis, regras) para conviver nela. No final, cada um ganha certo espaço de autonomia no palco, o que é o mundo das integrações sociais dos grupos dos quais faz parte. A evolução do papel social na vida resulta no aprendizado dos elementos da cotidianidade (comer em determinados horários, tomar banho, cumprimentar as pessoas, etc.), e a vida do cotidiano torna-se grandes partes rotinizadas; assim perde de certa forma sua temporalidade.

Criam-se imagens de costumes e tradições permanentes. As rotinas conciliam aqui a vida do indivíduo entre o seu aspecto individual e o aspecto genérico. Enquanto o indivíduo identifica suas necessidades pessoais, toma consciência do genérico, quando se relaciona com os outros. Um exemplo: um jovem casal levanta às seis horas, toma banho, toma seu café e parte para o trabalho. Faz isso praticamente todos os dias, voltando para casa apenas no final do período de trabalho de oito horas diárias.

Provavelmente, se forem ao trabalho de ônibus irão encontrar as mesmas pessoas no ponto, todos os dias, pois pegam o ônibus sempre no mesmo horário matinal. Se comprarem pão pela manhã, espera a panificadora abrir, para pegar o pão quentinho, com aquele cheirinho de saindo do forno, lembrando-se do pão que era feito em casa, encontraram o padeiro de anos, os funcionários do estabelecimento. Percebe-se, então, que o cotidiano deste casal é de um presente permanente; se repete em rotinas que são imagens constantes preenchidas de vida. Trata-se, no seu conjunto, de uma ampla rede de ações rotinizadas e, assim coordenadas pelas quais o casal passa durante a trajetória de um dia.

Mas o cotidiano remete também à memória, e adquire nesta forma seu tempo. Porque nos elementos que vem acompanhando as pessoas – desde a infância, passando pela juventude, as fases do aprendizado até às experiências dos adultos, se desenvolvem memórias que sustentam a individualidade, não apenas na memória intelectual, mas também numa memória emocional constituída de um acervo de experiências de cheiros, sensações, sentidos e prazeres. Dessa maneira, o cotidiano incorpora antigas representações de práticas do passado. Muitas vezes, lembram-se neste momento coisas que os familiares faziam, como um bolo de banana para tomar o café da tarde, ir à missa

às 10 horas antes do almoço do domingo, ou tirar uma “sesta”. Na cotidianidade atual, eventualmente estes elementos se fazem menos perceptível, mas cada vez quando aparecem, surgem estas imagens de papéis sociais passados que foram aprendidos e divulgados na formação do indivíduo em sua história.

Cada individualidade dispõe no seu cotidiano de diferentes papéis sociais, com diferentes temporalidades ou atemporalidades, além de elementos que não fazem parte dos papéis, mas que se juntam no próprio jeito de ser essa individualidade. Podemos dizer que a individualidade surge no meio de uma rede de papéis sociais.

Mas, o que são estes papéis sociais? Papéis sociais permitem-nos em diminuir a complexidade social, sem sempre questionar as nossas ações. Podemos dizer que eles *destemporalizam*, porque *desconscientizam*. São referências para a nossa percepção do outro, e ao mesmo tempo para o nosso próprio comportamento. Tais comportamentos estabelecidos por um conjunto social entre os ocupantes de diferentes posições sociais permitem uma vivência relativamente tranquila, organizada e sem angústias. Nesta convivência social acontece uma mecanização que se faz necessária até para poupar tempo, e na questão da moral e das virtudes para poupar discussões sobre as regras. Quando o indivíduo adota um papel assim, participa de um mundo social que é o “real” para ele através da rotina. “Os papéis envolvem códigos de crença – o quanto e em que termos as pessoas levam a sério o seu próprio comportamento, o comportamento dos outros e as situações nas quais estão envolvidas” (SENNETT, 2005, p. 51)

Por causa da função da inconsciência, e da familiaridade com tais comportamentos, estudar os papéis sociais nem sempre é fácil. Muitas vezes são analisados em comparação com velhos padrões de comportamentos, deixando surgir sua historicidade também como um fator coletivo. Por exemplo: enquanto hoje uma tribo de jovens se reúne para tomar um *chopp*, inclusive das moças, em um barzinho, tal comportamento será visto como intolerável por alguém da geração velha.

Os papéis sociais são instituídos e obedecem a uma ordem institucional de conduta do passado, e aparecem problemáticos (viram conscientes) quando esta ordem se modifica. Quando o indivíduo assume um papel, ele já sabe particularmente o que os outros esperam dele, pelo passado, mas não necessariamente executa essa ordem plenamente no seu cotidiano. A individualidade faz parte das modificações.

Mas existem também papéis que são mais formalizados, onde os padrões de comportamentos são mais consolidados, confirmando sistemas de complexidade. Assim, é preciso um grande preparo cognitivo e afetivo-psicológica para exercer

determinadas profissões, que necessitam muitas rotinas, como a função de um médico. Goffman (2004, p. 29) diz: “O papel de médico, envolve um conjunto de comportamentos que devem ser seguidos por todo e qualquer médico, independentemente das suas opiniões pessoais ou maneiras de ver.” Aqui, o sistema de formação social organiza o comportamento, e não tanto o conflito atual. Trata-se de um papel mais socializado.

Entretanto, a rotina não necessariamente coincide com uma máscara. A máscara (uma palavra grega para pessoa no teatro) desliga o mundo das ações do apresentador (do fundo do seu coração) do mundo das ações representadas, cria duas arenas de ação. Portanto, o estudo dos papéis sociais nos remete a história do teatro. Na antiguidade, o filósofo Platão concebia o teatro como um modelo didático para o povo. Por meio dele, as pessoas poderiam começar a refletir sobre a vida. Em um de seus últimos escritos *As Leis*, Platão afirma que toda lei tem um papel transcendente que é a própria divindade – Deus, e que ela deve envolver a alma do cidadão como verdadeiro *ethos*. Os cidadãos deveriam desempenhar seus papéis com respeito, não em função do temor das punições porque não cumprirem as leis, mas por estarem envolvidos com o bem estar social, em consonância consigo mesmo – uma visão idealista de um mundo, onde as motivações coincidem com as ações.

Mas Platão também fez uma crítica à arte em relação a sua verdade. Diz que os poetas falam mentiras tanto sobre os homens quanto dos deuses e que incentivam as paixões. Assim, existe uma dialética de um mundo daqui (sensível), e um mundo do além (inteligível). “A base da realidade, segundo Platão, é o reino das ideias, refletidas no mundo material.” (CARLSON, 1995, p.15). Desta maneira, o filósofo desenvolveu a noção de que o homem está em contato permanente com estes dois tipos de realidade: o inteligível e o sensível. A primeira realidade, a sensível, é constituída pelos objetos que vemos, coisas que ouvimos, cheiramos, etc., a outra, que não se pode atingir através dos sentidos, mas apenas através da inteligência, será a realidade inteligível.

As ideias refletidas no mundo material são copiadas pela arte, como uma máscara, copia um papel social, o ideal trona-se sensível. Desta maneira, a arte é a imitação de uma imitação. Mas artistas autênticos, segundo Platão, deveriam estar interessados na realidade ideal e não em imitações (CARLSON, 1995, p.15-26). Só neste caso, as máscaras não mentiriam, e o teatro do mundo seria em consonância consigo mesmo.

Mas sabemos que a realidade vivida é diferente.

De acordo com Richard Sennett:

A imagem da sociedade como um teatro não possui um significado único ao passar por tantas mãos e por tanto tempo, as vem servindo a três propósitos morais constantes: o primeiro foi o de introduzir a ilusão e a desilusão como questões fundamentais da vida social e o segundo foi o de separar a natureza humana da ação social. O homem enquanto ator suscita crença; fora das condições e do momento do desempenho, essa crença poderia, de outro modo, não ser acessível: crença e ilusão estão, portanto unidas nesta imagem da sociedade. (SENNETT, 2005, p.53)

Para desempenhar os papéis sociais é necessária a utilização de “máscaras sociais” ou “fachadas”. A máscara de uma pessoa considerada fechada não necessariamente mostra a sua forma de ‘ser’ autêntica, mas pode ser um ato de autodefesa para afastar interações e intervenções não desejadas de outras pessoas para não precisar negociar estas relações, para se fazer ‘ver’. A máscara é neste sentido estratégica. E a vida em sociedade quase sempre requer “máscaras” para diferenciar a vida interior do nosso comportamento e assim garantir a individualidade contra as forças sociais. Nesse sentido, a “máscara” é a expressão da diferença individual entre a alma e o complexo das regras da sociedade.

Observamos nesta análise, um forte hiato da máscara entre o interior e o exterior. Por isso, os julgamentos de comportamentos por outros membros da sociedade não necessariamente refletem a realidade da pessoa julgada. Sabemos que existem várias maneiras de expressar as emoções e até podemos aprender novas maneiras de expressar o que sentimos. A expressão é uma das formas de comunicação, mas não se caracteriza por fidelidade ou equidade entre o interior e o exterior.

A variabilidade deste hiato cria espaços diferenciados. Apenas quando estamos completamente sozinhos ou num pequeno grupo muito familiar podemos deixar de lado a máscara que usamos em público, e as emoções podem ser colocadas para fora. Com a máscara temos um elemento que garante um distanciamento entre as pessoas, fazendo o espaço público menos emocional, mas mais racionalizado. Dependendo da *geograficidade*, explica-se o uso de máscaras ou não.

Os grandes espaços de distância, na vida pública e na sociedade em geral, são completamente diferentes dos momentos íntimos, onde poderíamos nos libertar das máscaras quando sentimos prazer em viver, de estar livre. Viver sem máscaras significa, desta maneira, viver em liberdade individual, com menos regras. Por isso, ‘representar’ um papel no palco não significa mentir, nem significa que estamos sendo menos



sinceros em relação às outras pessoas, mas simplesmente mostra que conseguimos nos adequarmos a uma situação de distanciamento, agindo de forma coerente, e assim nos integrando a sociedade como um todo.

“O eu de cada pessoa tornou-se o seu próprio fardo; conhecer-se a si mesmo tornou-se antes uma finalidade do que um meio através do qual se conhece o mundo.” (SENNETT, 2005, p.16). Se a pessoa se conhece pode participar mais completa e racionalmente da vida externa, exteriorizando diferentes papéis e sentimentos. Vemos assim o homem como um ator em seu cotidiano. O homem como ele é e como gostaria de ser e se “mostrar” aos outros.

Nas condições da pós-modernidade, entretanto, este espaço público integra cada vez mais também as emoções. Sennett (2005, p.138) ressalta que “o ator público é o homem que apresenta emoções” perante seus pares. Então, há uma correlação entre a emoção do ator do teatro e o agente social no público. No entanto, no teatro o ator produz conscienciosamente a emoção na sua apresentação, enquanto na vida cotidiana, a emoção é imediata, direta e real, representando sua individualidade no espaço público. Desta maneira, aprendemos na relação face-a-face melhor o outro e somos por ele apreendido. Existe uma estreita ligação entre o que faço e o que o outro faz, fixando uma nova forma da realidade, onde o sensível e o inteligível se misturam. Portanto, o outro se torna real no encontro pessoal, e a cena do teatro vira realidade.

Nesta complexidade, relações públicas, como as econômicas e sociais, aparecem com essas novas características dando um novo valor à função das máscaras. Portanto, por meio da observação dessas a/representações dos papéis sociais que reúnem o lado sensível com o lado inteligível, esperamos, seguindo Goffman, analisar o comportamento de pessoas que vivem num bairro “banal” em determinadas situações tipificadas da vida cotidiana. Estas interações fazem parte tanto da individualidade das pessoas, como das regras sociais. São negociados num espaço público por tipificações (imagens) que cada um trás dentro de si. Berger & Luckmann (1999) lembram: “Na vida diária esta “negociação” provavelmente estará predeterminada de uma maneira típica, como no característico processo de barganha entre compradores e vendedores” (BERGER & LUCKMANN (1999, p.50)).

Surge desta maneira, através de tais negociações, em algumas situações um palco espontâneo, enquanto em outras situações, este palco já é prefigurado, por tradição, por costume, ou simplesmente através de uma construção material.

### 2.2.2 O cotidiano no palco público

Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra “pessoa”, em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel... É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos (PARK, E. apud GOFFMAN, 1996, p.27).

As palavras de Ezra Park, o qual é um destacado membro da “Escola de Chicago” (uma corrente da Sociologia urbana que estaremos abordando na unidade subsequente), foi citada por Erving Goffman na sua obra “*A Representação do eu na vida cotidiana*” (1996) para demonstrar de que maneira a vida do teatro e a vida cotidiana apresentam inúmeros paralelos, principalmente quando estabelecem palcos.

Podemos ver no palco um lugar extremamente geográfico, contudo, com uma geografia que muitos geógrafos acadêmicos ainda não descobriram na sua geograficidade. Pelo contrário, neste sentido dramaturgos são “geógrafos” experientes. Para eles, um palco é um lugar onde se apresentam as peças de teatro numa configuração chamado ‘cenário’, o qual condiciona os atores quando estes exercem os seus referidos papéis.

Desde a antiguidade, a forma de palcos no teatro se modificou. Na Antiguidade, foram construídos anfiteatros, como na Grécia e Roma, na Idade Média os palcos muitas vezes eram carros para o teatro popular dos monges, na época de Shakespeare se encontraram em construções de madeira ao lado das hospedagens perto dos portões das cidades, e a partir do séc. XVI, os palcos se desenvolveram nos castelos em teatros e óperas da nobreza. Finalmente, desde o século XIX, a burguesia, quando chegou ao poder, abriu os palcos em teatros públicos. Em todas essas situações, todavia, os teatros eram instituições sociais, construídas com funções específicas na sociedade.

Quando o dramaturgo brasileiro Augusto Boal<sup>4</sup> (2005), desenvolveu a sua ideia do “Teatro Invisível”, demonstrou que a criação de um palco também pode ser informal e embutida em situações do cotidiano. Assim, cenários teatrais se estabelecem em qualquer lugar, sem diferença profunda em relação a encenações entre o teatral e o cotidiano. O teatro e sua teoria teatral perdem seu lugar privilegiado de um palco montado especialmente para apresentação da peça, e alcança agora o papel de uma ação social, cujas técnicas e práticas permitem uma inserção na sociedade, como Boal propôs com sua ideia do “Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas”.<sup>5</sup> Segundo o dramaturgo todos vivemos na teatralidade, podemos ser personagens de nossas vidas. E, se refletirmos sobre isso com certeza concordaremos com Boal.

O oprimido para Boal (1971, p.77) “é o indivíduo despossuído, desprovido do direito de falar, do direito de ter sua personalidade, do direito do ser.”.

Boal (1971) trabalha essencialmente três noções teatrais que estruturam a ação simultânea entre o individual e o coletivo: a pessoa, a personalidade e o personagem. A pessoa vive suas ações cotidianas, a personalidade se forma através da moral e da emocionalidade, como uma figura, definindo pelas avaliações das ações que se permitem ou não. O personagem, contudo, se cria a partir de uma imersão no indivíduo, mergulhando fundo no seu posicionamento social.

O Teatro do Oprimido vai por um caminho que reflete como sendo o teatro do oprimido não como um teatro para o oprimido, mas um o teatro dele mesmo. ”O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel *protagônico*, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real.” (BOAL, 1991, p.138).

Boal é o autor da polêmica e instigante frase: “Qualquer pessoa pode fazer teatro - até mesmo os atores; O teatro pode ser feito em todos os lugares, até mesmo dentro

---

4Augusto Pinto Boal (1931-2009) era um reconhecido diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro, uma das grandes figuras do teatro contemporâneo internacional. É fundador do Teatro do Oprimido que alia o teatro à ação social. BOAL, A. **Teatro do Oprimido**, 2005 in MICHALSKI, Y. **Pequena enciclopédia brasileira do teatro contemporâneo**. Material do CNPq. Rio de Janeiro, 1989.

5 Teatro do Oprimido (TO) é um método teatral que reúne Exercícios, Jogos e Técnicas Teatrais. BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1980.

dos teatros”.<sup>6</sup> Em seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* Boal, pretende levar o leitor a análise sobre a função da arte em geral “educar, informar, organizar, influenciar, incitar, atuar ou deve ser simplesmente objeto de prazer e gozo”? (BOAL, 1991, p.17)

O teatro exerce uma função social direta, tenta fazer os cidadãos se conscientizarem sobre suas habilidades, regras sociais e pela formação da personalidade.

A proximidade da ação social e da encenação permite, para Boal, neste sentido uma análise crítica e profunda de situações na sociedade, os quais tanto envolvem o indivíduo como a comunidade. As emoções podem e devem ser sentidas para serem representadas, mas também devem ser refletidas enquanto ideias, porque estão por trás de cada emoção. Cria-se, desta maneira, uma consciência de verdade.

Esta concepção teórica combina muito com as ideias da construção social do espaço, a qual nos propõe o sociólogo Edward T. Hall no seu livro *A dimensão oculta* ([1966]. 2005,) ou outro sociólogo, Anthony Giddens, no seu livro *A constituição da Sociedade* ([1984]. 2003) na sua ideia da “regionalização social”.

Em todas estas teorias, os ‘palcos’ (que são denominados diferentemente pelos referidos autores) são frutos de uma ação social espontânea que configura os contextos da própria ação. Inverte-se, aqui, a relação clássica do teatro que já encontra sua estruturação pronta na cena e até, como mostra o caso do teatro grego, apresenta uma duração extremamente longa. Nas encenações das ações cotidianas, o cenário se desenvolve na hora, e surge através da ação. Portanto, em um bairro de uma cidade, podemos encontrar palcos das mais variadas atuações.

Mas, como é atuar em um palco social? Na *Preparação do Ator*, livro amplamente conhecido do dramaturgo russo Constantin Stanislavski (2008), alguns jovens aparecem fazendo aulas de teatro. Eles são convidados, na primeira aula, a interpretar o que quiserem em um palco. O jovem Kostia Nazvanov em sua primeira atuação, ao adentrar no palco, mal reconhece o plano de cenário e nem consegue se concentrar. O nervosismo toma conta dele, pois estando no palco ele está em exibição e ao mesmo tempo fica com um pleno sentimento de solidão. Segundo seu relato, Kostia

---

6 Augusto Boal 1991, p.19. Essa frase, que, segundo Boal, lhe deu muitos dissabores, encontra-se, com pequena variação, na entrevista que abre o livro *200 Exercícios e Jogos...* (1983). Boal explica suas intenções e as incompreensões geradas por sua afirmativa na autobiografia *Hamlet e o Filho do Padeiro* (2000, p.314-315). Para quem não é ator profissional, esta frase funciona como um grande estímulo e é muito bem-recebida.

diz: “Uma parte de mim queria divertir os expectadores, para que não se entediasse, outra parte dizia-me que não lhes prestasse atenção” (STANISLAVSKI, 2008, p.66).

Mostra-se neste momento que quando o inconsciente espacial de uma pessoa é levado ao consciente (e geralmente o ator transforma a vida cotidiana em uma apresentação consciente), as reações sociais se distorcem, porque normalmente ficam embutidas inconscientemente nas ações. Por isso, subir ao palco e representar não é uma tarefa fácil de ser executada. Mesmo atores experientes sentem seu sangue “ferver nas veias” por causa desta nova emoção, na qual o público nunca é o mesmo e onde o privado torna-se público, assim que as reações das pessoas são as mais variadas possíveis.

Isso cria um palco definido no teatro, enquanto o laço da vida cotidiana não é definido. Como relata Kostia (STANISLAVSKI, 2008, p.33), ao subir ao palco “o cenário encerra o ator. Isola-o do fundo do palco. Acima dele há grandes espaços escuros; de cada lado os bastidores, delineando a sala”. Assim, cria-se grande incerteza no palco da vida social. Shchepkin, colega de Kostia (STANISLAVSKI, 2008, p.43), comenta que “representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel”. Atrás do nervosismo dos atores teatrais aparece, assim, um problema social. A incerteza da interação social nos leva a processos de conformação de hábitos, costumes, rotinas que evitam um estresse psicológico na vida cotidiana, esta por si só é bastante complexa. Por isso, o ator é um protótipo de um ser social consciente, no qual deve por causa da consciência pensar em cada passo que irá tomar no propósito de sua atuação.

Na vida comum do cotidiano, às pessoas também observam as ações de outros para se situar em interações, mas aqui por causa de incertezas. Assim, nos palcos da vida procuram-se também palcos menos estressantes, através de imaginários conhecidos que já se caracterizam por rotinizações.

Esses imaginários (que são cenários imaginados pelos demais) normalmente já se encontram prontos, o ator social, na realidade vai neles desempenhar o seu papel, encontrando sua coerência entre o que se espera e o que ele quer apresentar, tenta desenvolver um papel convincente através da negociação dos dois aspectos.

Segundo Goffman, todo o homem em qualquer situação social apresenta-se diante de seus semelhantes tentando dirigir e dominar as impressões que o outro tem dele. Isso acontece principalmente quando aparecem situações de comunicação preenchidas por incertezas de diferentes fontes do seu cotidiano.

Nestas situações surge uma necessidade social para levar do inconsciente ao consciente a negociação da situação. Isso acontece através da expressão que o ator social transmite e emite por meio de símbolos verbais e/ou corporais. Portanto, o indivíduo que se apresenta desta forma pode regular sua conduta e a dos outros. Sua ação pode ser intencional ou ocasional, ou ainda deliberada pela tradição, mas quando um ator assume tal papel social estabelecido, geralmente recorre a uma determinada fachada, a qual já foi estabelecida para esse papel (GOFFMAN, 1996, p.34).

No teatro, os papéis já estão estipulados na peça. O ator deve interpretá-los conforme a sua própria vida, a qual relaciona com sua personagem: “Na prática, o que terão de fazer é mais ou menos isto: primeiro terão de imaginar, a seu próprio modo, as ‘circunstâncias dadas’ fornecidas pela peça, pela encenação do diretor e pela sua concepção artística própria.” (STANISLAVSKI, 2008, p.81). Assim, o ator não dispõe de uma possibilidade de manipulação do contexto, mas apenas da sua própria personagem. Nos palcos do cotidiano, entretanto, os indivíduos se veem nessas circunstâncias podendo dentro de certos limites manipularem os cenários existentes. Assim a vida cotidiana é o teatro mais aberto.

A mistura entre uma abordagem da sociologia e a do teatro nos leva a uma reflexão aprofundada da “apresentação”. A isolada personagem, o papel, tem aspectos isolados de personalidade, de representatividade e de expressão em ambos os casos. A diferença entre teatro e cotidiano, contudo, é que no teatro se reproduz uma cotidianidade imaginada (memorial, generalizante, e *tipologizante*), onde os papéis são relativamente fixos, enquanto na cotidianidade real, referimo-nos a uma situação de papéis flexíveis que mudam sua posição quando o ator os aplica, adequando-se a novas situações. Na vida real, os atores, eles mesmos, escolhem as tarefas e papéis diferentes nas suas ações, enquanto no teatro isto é fixado pela peça.

Podemos deduzir que a manutenção ou não de um papel inclui tanto uma temporalidade (duração) como uma espacialidade (cenário), num determinado contexto. Isso nos remete de novo à questão fundamentalmente geográfica, e à construção de espaços, agora no público, na ágora da vida social.

Como exemplo da vida verdadeiramente “real”, na qual se mudam os cenários através de regras sociais, imaginamos uma prostituta. Ela casa-se com um homem de boa reputação na sociedade burguesa. Neste momento, ela muda de atitudes e de papel, mas certamente não mudará sua essência como pessoa emocional e refletiva. Mas, os seus comportamentos se cristalizariam apenas através de suas situações encontradas

com seus referentes papéis sociais. Estes papéis, muitas vezes, seguem estereótipos (até morais) baseados em regras sociais hegemônicas. No caso da prostituta: quando uma noiva prostituta se casa num casamento da ‘sociedade’, ela vive uma mudança brusca deste contexto.

Na peça “*Der gute Mensch von Sezuan*”, o autor e dramaturgo Bertolt Brecht tematiza exatamente esta problemática. Ele mostra que a mulher *Shen Te*, por sua vez prostituta, mas com um espírito comunitário, sempre procura fazer o “bem” numa sociedade que é caracterizada por regras de segregação social, de egoísmo e de exploração, embutido no sistema capitalista. Ela dispõe de um papel do “mal” como prostituta, mas sempre procura fazer o “bem” como pessoa indefesa do comunismo. Quando outras pessoas que faziam parte do seu convívio percebem a sua intenção de bondade, elas começam explorá-la. Assim, *Shen-Te* acaba cedendo cada vez mais, fazendo compromissos, perdendo espaço, dinheiro, e até sua vida pela integração com os outros. Para conter essa evasão da sua personalidade, ela resolve criar um “tio”, *Shui Ta*, para cuidar de seus negócios. Conforme a situação ela troca o papel, *de Shen-Te para Shui Ta*, com vestimenta (aparência) e comportamento apropriados ao que estará desempenhando, deixando todas as situações de defesa e goles à pessoa de *Shui Ta*.

Estas ações são necessárias quando se segue as regras brutais do sistema capitalista, na visão de Bertolt Brecht. Inventando esta parábola, o autor quer provocar com uma forma didática e clara, o funcionamento de um papel social através de um papel teatral, levando os espectadores a refletirem sobre a sua própria vida e modo de ser e agir.

O elemento mais importante das reflexões de Bertolt Brecht aqui é a questão da alienação. Trata do mistério de ser ou não ser, sendo em consonância consigo mesmo. Pois, uma pessoa alienada carece de si mesmo. Ela vive em inúmeros papéis que se tornam elementos da sua própria negação. O indivíduo não consegue pensar e agir por si próprio, sendo invadido pelo seu subconsciente e superconsciente. A duplicidade dos papéis de *Shen Te/Shui Ta* mostra que, além de um suposto núcleo essencial da personalidade, existem outros papéis que formam uma pessoa.

A questão de alienar-se numa determinada situação e aceitar um papel já pré-estabelecido é comum na sociedade. Entretanto, isto pode ocasionar uma traição à própria essência humana. Normalmente, na vida cotidiana a alienação não acontece conscientemente, mas pode acontecer no intuito de não causar conflitos e rebelião. Portanto, a alienação pode construir laços sociais de obrigações mútuas ‘falsas’ que só

se tornam perceptíveis quando ficam disfuncionais. Esta adaptação aos papéis aceitos acontece em grande escala numa sociedade de rotina, e impede a construção de uma vida em consonância com os próprios anseios. “O homem devorado por e em seus ‘papéis’ pode orientar-se na cotidianidade através do simples cumprimento adequado desses ‘papéis’” (HELLER, 2008, p.57).

Devemos salientar, entretanto, que a experiência da *não-alienação* é numa sociedade moderna restrita ao íntimo e ao espaço onde a pessoa vive. Lá, a rotina das pessoas não é pública e cada pessoa tem algo “reservado”. Contudo, quando as rotinas se tornam públicas, outras pessoas podem perceber a rotina e se rompem os parâmetros da *não-alienação*. Assim, fora de alguns trabalhos caseiros e algumas profissões liberais, o trabalho da sociedade moderna é em grande parte público, e assim abre espaço para a teatralização com papéis preenchidos.

Paradigmaticamente, isto se observa no caso de pessoas que trabalham na rua e na cidade. Vejamos o gari, os palhaços nos semáforos, as vendedoras nas lojas. Todos eles exercem uma rotina, para executar sua aparência que garante seu sustento sob o ponto de vista público. A sua privacidade, como no caso de um ator, torna-se visível no seu trabalho e, destarte, acontece uma alienação. Mas a teatralidade destas profissões impressiona. O gari dança em frente das pessoas, conduzindo sua lixeira no meio do maior trânsito, mostrando (com orgulho ou não) sua vassoura, igual à dança de Fred Astaire no filme “*Dançando na chuva*”.

Os palhaços nos semáforos criam um circo espontâneo na faixa de pedestres. E as vendedoras nas lojas pós-modernas de hoje apresentam-se numa vitrine de logos e promoções como se fossem partes integrais destas paisagens de consumo. O “público”, como espaço espontâneo da aglomeração de pessoas, transforma-se dessa maneira a uma encenação “para um público” que são os outros.

Diferenciamos, assim, dois elementos teatrais do “público” no cotidiano. Primeiro, o termo remete à esfera da coletividade, onde se socializa qualquer comportamento. Segundo, o termo mostra que se trata de um campo de poder, onde as regras sociais fogem da determinação do indivíduo integrando o público a composição de um campo de poder. Este campo de poder é o verdadeiro diretor teatral da cena. Em contrapartida, o privado se relaciona com as esferas particulares, onde tanto a coletividade/individualidade como o poder se constituem em formas diferentes, mais negociáveis. Por isso, em seguida, referimo-nos basicamente a questão pública como um cenário de coletividade e de poder, negligenciando o aspecto da privacidade.



Os termos “público” e “privado” são antigos. Eles surgem no contexto da cultura dos Impérios Grego e Romano e são relacionados à questão dos direitos públicos e privados dos cidadãos. Isso quer dizer que se trata de uma organização do espaço controlado pelo Estado com uma hegemonia do “público”. Em Atenas, a vida pública se desenrolava geralmente na arena aberta, nos mercados, teatros e campos de batalha, normalmente pautadas pela competição e desejo de ser melhor do que o outro. Já o espaço privado era onde se davam as relações entre os que não eram cidadãos, como os comerciantes, as mulheres, os escravos (ARENDDT, 1983, p.4). Assim, na sociedade grega, o espaço público funcionava como referência para o sujeito para a construção da sua identidade, para sua política.

Enquanto isso, os romanos viram no “público” uma instância social. De acordo com Arendt, o termo público aqui permite duas conotações. De um lado, o “público” significava “tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos, e tem a maior divulgação possível. Para nós, a aparência - aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos - constitui a realidade” (ARENDDT, 1983, p.59).

Refere-se do lado da apresentação do visível para todos. De outro lado, o “público” significava para os romanos o próprio mundo que é comum a todos e diferente dos lugares que cabe a cada um. Este mundo geral, contudo, não é idêntica a terra ou à natureza como espaço geral da vida orgânica, mas constitui-se como um artefato humano, produzido pelas mãos humanas, onde se realizam os negócios entre os que vivem juntos e habitam este espaço. Aqui, a esfera pública, enquanto mundo comum era um espaço de acessibilidade que reúne a sociedade por regras e evita que colisões de uns com os outros (ARENDDT, 1983, p.62). Trata-se da representação política e social dos próprios interesses.

Goffman afirma que tradicionalmente, “lugares públicos” se referem a quaisquer regiões numa comunidade de livre acesso aos membros dessa comunidade; “lugares privados” referem-se a regiões à prova de som onde apenas membros ou convidados se juntam. (GOFFMAN, 2010, p. 19)

Em contraste a essas ideias do “público”, o “privado” é gerado um círculo de intimidade, cujos primórdios surgem nos primeiros períodos da civilização romana. Nessas circunstâncias, a maioria das pessoas se referia aos laços familiares e às conexões com os amigos mais íntimos (ARENDDT 1983, p. 48). Assim, a divisão dos espaços, a geograficidade da teatralidade social, coincide com a nossa proposta em mesclar teorias do teatro com teorias sociológicas.

Tanto no espaço público como no espaço privado o homem pode manifestar sua personalidade. Ele representa suas ideias, seus anseios através da apresentação em seus papéis no seu cotidiano.

Neste cotidiano, o comportamento humano dá seu espetáculo frente dos outros. Os outros podem captar, na interface entre atores e público, aspectos isolados da apresentação e interpretá-los conforme os seus conhecimentos sobre os papéis sociais, ou deixar se levar por emoções, simpatias e antipatias. Mas sempre, suas interpretações são interpretações parciais, e isto poderá dificultar o conhecimento sobre o indivíduo privado atuando neste espaço.

Assim, a questão do público como espaço comum, com sua acessibilidade, como representação do eu, vira-se para a questão do espaço público como espaço de aparências, como apresentação do papel. Desta maneira, as aparências tornam-se, mais do que as representações, elementos da negociação política.

Vários dos exemplos e reflexões neste subcapítulo já demonstram suficientemente como é intensa a interligação entre artes cênicas e vida cotidiana. Sendo a aparência um dos elementos fundamentais na construção do espaço cotidiano, principalmente em espaços mais *anonimizados*, como as cidades, supostamente lugares teatrais de grande relevância. Por isso, pesquisamos aqui o exercício dos papéis sociais num espaço cotidiano urbano, num bairro, onde procuramos a construção formal e/ou informal, regrada e/ou espontânea, na convivência. Para isso, propusemos elementos de várias teorias sociológicas e dramáticas, que detalhamos no próximo capítulo.

### **3. Abordagens sociológicas e teatrais que refletem o palco no cotidiano**

O primeiro capítulo já nos introduziu a questão do cotidiano como um conjunto de palcos e cenários. Neste conjunto se exercem ações espontâneas e rotinas espaciais. A situação mais comum para compreender a convivência num espaço convencional deste tipo é a situação de vivência num bairro de uma cidade. Aqui, conforme Berger e Luckmann (1999 p. 47) ocorre “a mais importante experiência dos outros.... na situação de estar face a face com o outro, que é o caso prototípico da interação social.”

Tal relação face-a-face acontece com a representação de papéis sociais que assumem uma apresentação para os demais. O que se vê, e o que o indivíduo gostaria que o outro pensasse sobre ele, passa por meio de esquemas tipificadores, encenados em diferentes palcos. Muitas vezes, é através de imagens que se considera o outro, por exemplo, como “marginal”, “comerciante”, “professor”. Como falamos anteriormente, apreendemos as pessoas conforme elas se mostram. Vivemos, assim, em espaços formados por imagens e é através do conhecimento destes espaços que elaboramos e reelaboramos nossas vidas (por sinal, trata-se de atitudes muito teatrais).

Esta “teatralização” da vida cotidiana inclui uma dimensão fundamentalmente geográfica. O geógrafo Eric Dardel introduzia, já nos meados dos anos 1940, o conceito da geograficidade. Este foi entendido como uma cumplicidade entre o “homem e a terra”. Para Dardel, relações deste tipo apareceram no plano da geografia com a noção de ‘situação’, encenações que aparecem nos domínios mais variados da experiência do mundo. A ‘situação’ de um homem supõe um espaço onde ele se move um conjunto de relações e de trocas, de direções e distâncias que o fixam de algum modo no lugar de sua existência (HOLZER, 1992, p.112).

Dessa forma, a geograficidade define a relação do “ser-no-mundo”, e o corpo faz a ligação do “eu” com o “mundo” através da experiência, em plena consonância existencial. Este mundo, na perspectiva de Dardel, não geométrico, mas sim um “reino” onde as coisas se encontram e ocorrem, onde se estrutura a polaridade entre o “eu” e o “outro”.

Como Dardel, Goffman pensa o corpo como um elo no mundo através das representações face-a-face, mas ressalta uma diferença fundamental entre o mundo individual e o mundo social. “Primeiro, há o que podemos chamar de reconhecimento cognitivo, processo através do qual o indivíduo ‘localiza’ ou identifica o outro.” Trata-

se de um processo pelo qual “identificamos social ou pessoalmente o outro” (GOFFMAN, 2004, p.126-127).

Outro tipo de reconhecimento é o social, que acontece geralmente após o reconhecimento cognitivo, por exemplo, quando duas pessoas se encontram e se reconhecem cumprimentando-se ou não. Goffman, com seu olhar sociológico-espacial, percebe aqui que o espaço social representa um espaço de possibilidades para proferir interações sociais entre pessoas, sendo este espaço um espaço de representação, o qual é ao mesmo tempo um espaço de apresentação.

As ideias de Goffman têm suas raízes em discussões que surgiram durante os anos 1940, com um conjunto de pesquisadores da chamada “Escola de Chicago”, a qual pesquisou, com um fundamento no empirismo, o meio urbano e a vida de comunidades urbanas na cidade, tendo a pesquisa de campo como método privilegiado, principalmente a observação e a entrevista.

Os pesquisadores tinham como objeto a pesquisa sobre a cidade de Chicago, por isso o nome, Escola de Chicago do início do século XX, sendo os estudos interessados principalmente na sua estruturação social através de processos industrialização, migração, segregação social, inclusive da marginalização e proliferação de crimes e violência.

A partir dos estudos da Escola de Chicago revelou-se a relação do "outro" como um elemento fundamental da vida urbana, principalmente em situações quando o “marginal” torna-se o "próximo", um tema que muitas pesquisas dessa escola procuraram entender, quando investigaram diferentes camadas da população buscando suas consciências comunitárias e tratando problemas que afetavam a esfera social.

Em consonância com essas ideias, iremos apresentar, em seguida, três elementos teóricos deste ambiente intelectual, sendo estes a sociologia interacionista, de Erving Goffman, a Etnometodologia e a sociologia de Michel Maffesoli. Mas primeiramente introduzimos, para melhor compreender o contexto dessas ideias, o ambiente da escola de Chicago que contribuiu tanto para compreender as modificações da cidade moderna.

### **3.1 A perspectiva da Sociologia**

A sociologia se preocupa com as relações sociais que acontecem no dia-a-dia das pessoas. Relações essas que podem ser estudadas sobre vários enfoques, podendo causar grandes debates e polêmicas. Segundo Giddens (2003) “algumas das mais

importantes contribuições foram europeias... suas origens foram tanto políticas, quanto intelectuais” (GIDDENS, 2003, p. XV).

Entre os principais sociólogos do século XIX e início do século XX podemos destacar: Émile Durkheim (1858-1917), Karl Marx (1818-1883) e Max Weber (1864-1920).

Émile Durkheim apresenta suas reflexões e ideias sobre a realidade social, em seu livro *Sociologia e Filosofia*, Durkheim ([1924] 1973, p. 19) ressalta a questão das representações. “De um modo geral se afirmaria que a representação não existe a não ser enquanto elemento nervoso que a sustenta”, sendo para que tal ocorra é necessária uma associação de ideias por semelhança, assim os indivíduos que participam dos mesmos grupos sociais, compartilham crenças e normas coletivas que fazem com que se mantenham integrados. Como complementa Mauss (1968 p. 20) “O fundo íntimo da vida social é um conjunto de representações.” A Sociologia de Durkheim procurava explicar a sociedade e encontrar remédios para a vida social, buscando uma harmonia. Segundo o sociólogo “os sentimentos que nascem e se desenvolvem no seio dos grupos têm uma energia que os sentimentos puramente individuais não alcançam.” (DURKHEIM, [1924], 2002, p.136).

Karl Marx por sua vez interessa-se pelo processo do desenvolvimento capitalista e suas consequências para a sociedade, sua obra mais famosa foi *O capital*<sup>7</sup>, O objetivo da obra, como colocou no Prefácio era de "revelar a lei econômica do movimento da sociedade moderna". (MARX, [1867], 1960), Nesse primeiro volume publicado ainda em vida, Marx analisava a produção das mercadorias nos sistema capitalista, sua evolução e transformações. O capitalismo segundo o cientista social com o tempo iria desaparecer, tal como acontecera como o escravismo e posteriormente o feudalismo.

Max Weber desenvolveu uma sociologia compreensiva, para ele as pessoas atribuem significados as coisas, "*verstehen*," em alemão. O método compreensivo, defendido por Weber, consiste em entender o sentido que as ações de um indivíduo contêm e não apenas o aspecto exterior dessas mesmas ações.

Em seu livro A “Objetividade do conhecimento na Ciência Social e na Ciência Política”. In: *Metodologia das Ciências Sociais*, Max Weber afirma que a Ciência Social que ele pretende exercitar é uma “Ciência da Realidade”, voltada para a compreensão da significação cultural atual dos fenômenos e para o entendimento de sua

---

<sup>7</sup> Original 1867, tradução no Brasil: 1960.

origem histórica. (WEBER, 1993, p. 124). Ao abordarmos a sociologia compreensiva de Michel Maffesoli e o espaço do cotidiano (3.1.6), retomaremos as ideias de Max Weber para entendermos de forma mais clara a objetividade de Maffesoli e o seu estudo sobre o cotidiano.

A partir desses três ícones da sociologia novas pesquisas vão sendo desenvolvidas. A sociologia postula assim, uma abertura aos estudos dos fatos sociais. Desse modo, como afirma Maus (1968, p. 27) “o sociólogo procura encontrar nos fatos sociais, aquilo que é geral e, ao mesmo tempo, aquilo que é característico.”

Portanto, no caminhar dos estudos sociológicos grupos de pesquisadores se encontram, com seus ideais, buscando respostas as *patologias sociais* que observam nas ruas, como é o caso da Escola de Chicago. Tema que abordaremos na unidade seguinte.

### **3.1.1 A Escola de Chicago**

A Escola de Chicago se estabeleceu no departamento de sociologia da Universidade de Chicago, o qual foi fundado em 1892. De acordo com Howard Saul Becker, professor sociólogo da Universidade de Grenoble, que entre variados estudos fez um uma conferência (1990) sobre “A Escola de Chicago”. A Escola de Chicago recebeu, em 1895, uma grande doação feita por John D. Rockefeller, um milionário americano que fez fortuna na indústria do petróleo como fundador da Standard Oil, para suas pesquisas.

De acordo com Becker (1990) “Ele devia ter a consciência pesada e em determinado momento da vida quis fazer alguma coisa com seu dinheiro. Uma das coisas que fez foi beneficiar a Universidade de Chicago com uma enorme doação.” (BECKER, 1990, p. 178).

O surgimento do departamento e suas pesquisas estão diretamente ligados ao processo de expansão urbana e de crescimento demográfico na cidade de Chicago no início do século 20. Os estudos da escola alcançaram seu zênite com pesquisas sobre a suposta “desorganização social” da cidade na época entre 1920 e 1960. Freitas (2000) afirma que a preocupação de compreender a cidade (inclusive para atuar sobre seus problemas sociais) foi o que levou a Escola de Chicago a gerar a ideia da cidade como laboratório social.

Como decorrência desse processo, Chicago presenciou o aparecimento de fenômenos sociais urbanos que foram concebidos como problemas sociais: o crescimento da criminalidade, a delinquência juvenil, o desemprego, a pobreza, o

aparecimento de gangues de marginais, a imigração e, com ela, a formação de várias comunidades nos denominados guetos. Todos esses problemas sociais eram na época entendidos como "patologias sociais", o que os tornou objetos de pesquisa para os sociólogos da Escola de Chicago, estimulando a elaboração de novas teorias e conceitos sociológicos, além de novos procedimentos metodológicos.

A Escola de Chicago, na realidade, é um rótulo que engloba grande heterogeneidade e diversidade. Surgiu, originalmente, nos Departamentos de Sociologia e Antropologia da Universidade de Chicago, mas as pessoas que ali estudaram foram se espalhando não só pelos Estados Unidos, mas também por outros países. Assim, é preciso ter certo cuidado para não imaginar que se trata de uma escola apenas em Chicago.

Na realidade um pequeno número de professores iniciou esses estudos, entre eles Albion Small, professor de sociologia e chefe do primeiro Departamento de Sociologia dos Estados Unidos. Small também tinha assumido a função de um dos editores da revista *American Journal of Sociology*. Nessa revista eram publicados muitos artigos sobre as pesquisas realizadas na cidade de Chicago, mas ao mesmo tempo ela disponibilizou uma boa parte da literatura sociológica europeia ao público americano, principalmente da França e da Alemanha. Assim, entre outros, as ideias de Gabriel Tarde e de Georg Simmel foram traduzidas já antes de 1900 para os colegas norte-americanos. Esses autores destacaram em muitos ensaios a importância da grande massa na vida social e a transmissão da cultura.

De acordo com Small, a leitura permitia o tipo de análise social pretendida pela Escola de Chicago, pois as situações apresentadas eram concretas e longe das especulações que se faziam na sociologia em geral. Small tinha uma grande preocupação em relação aos problemas com os quais a sociedade se defrontava naquele momento. Havia muita pobreza e grande imigração nos Estados Unidos e a Escola de Chicago acabou se distinguindo por ter uma preocupação em relação às reformas sociais utilizando para tal a pesquisa empírica. Viu-se na cidade de Chicago um verdadeiro laboratório social, o que permitia o desenvolvimento de uma sociologia de ação.

Mas, de acordo com Hans Joas a abordagem teórica de Small não chegou a transformar-se numa linha mestra da pesquisa empírica da Universidade de Chicago. "Era uma teoria que explicava a vida social segundo os processos engendrados pelos conflitos entre os grupos de interesse" (JOAS, H. 1999, p.147).

O primeiro grande ícone da Escola de Chicago foi William Thomas, o qual fez pesquisas sobre o meio urbano (além de sociedades tribais). Em uma de suas obras escrita junto com Florian Znaniecki, "*The polish peasant in Europe and America*" se investigou a história e situação social de camponeses vindo da Polônia para Chicago. Tratou-se de uma interpretação da vida original e da mudança social em função da migração para esta grande cidade, o que resultou em muitas modificações no agir, sentir e pensar das pessoas, levando em conta uma mudança profunda de valores sociais e de atitudes dos indivíduos no grupo.

Assim, os dois autores investigaram as diferentes fases do processo de adaptação dos poloneses à nova realidade. Fugindo do tradicionalismo positivista da descrição, os pesquisadores/escritores desenvolveram um sistema em que a interação conjunta de atitudes individuais e valores culturais era visto como fundamental para explicar a conduta humana, sendo a mudança social considerada um resultado e uma interação entre atitudes de ação e valores.

Coulon vê Thomas e Znaniecki como criadores de um verdadeiro programa teórico-metodológico que foi seguido pelos sociólogos da Escola de Chicago por mais de 15 anos. Eles "consideravam os problemas sociais como fenômenos sociológicos que influenciaram o comportamento dos indivíduos e não como resultado coletivo de condutas individuais" (COULON, 1995, p.33).

Thomas e Znaniecki interpretaram as mudanças como "desorganização social", o que coincide com o desenvolvimento de novos valores. Estudando as famílias polonesas, por exemplo, eles chegaram à conclusão de que nas famílias tradicionais polonesas existia uma norma funcional de respeito em relação ao casamento, enquanto as novas famílias polonesas da América passaram a ter o amor como elemento principal de relacionamento. Desse modo, perceberam um ciclo de transformações e assimilações que são ao mesmo tempo desejáveis e inevitáveis.

O sucessor de William Thomas na Escola de Chicago foi Robert Park, que foi um sociólogo com enorme influência na organização de projetos de pesquisa, muito visíveis na opinião pública. Interessou-se particularmente no caso dos negros da América, e incentivou um amplo debate sobre a discussão da esfera pública e as funções da sociedade de massa. De acordo com Hans Joas (1999, p.154), "a teoria de Park revelou-se frutífera por levar a sério a reação entre processos sociais e ambiente físico". Um dos principais conceitos trabalhados por Park foi o de assimilação, "um processo durante o qual grupos de indivíduos participam ativamente do funcionamento da



sociedade sem perder suas particularidades” (COULON, 1995, p.45). Park escreve em 1928 no *American Journal of Sociology* um ensaio sobre “*Human Migration and the Marginal Man*”, onde se faz uma leitura desta assimilação que permite ao marginal sair da condição a qual parece submetido. Marginal - explica o autor - é “*a man living and sharing in the cultural life traditions of two distinct peoples, never quite willing to break, even if were permitted to do so, with his past and his traditions and not quite accepted in the new society in which he now sought to find a place*”<sup>8</sup> ( Park, 1928,p.881-883) .

O homem marginal segundo Park, não encontra um lugar, ele é por excelência o “estranho”. Aqui, Park nutre-se das ideias de Simmel (1858-1918) para desenvolver sua sociologia, no entanto, o seu “estrangeiro” difere do estrangeiro de Simmel. Enquanto para Simmel o estrangeiro fica no exterior da comunidade e não apreende seus mecanismos íntimos, para Park o homem marginal, quer seja negro do sul dos Estados Unidos que veio a cidade em busca de trabalho, ou um europeu que vem do outro continente, ou ainda um camponês americano, é alguém que se separa pela sua cultura, mas aculturando-se ele também constrói uma nova identidade no processo de querendo ser aceito. “Este processo é criativo e social pela interação”, de acordo com Coulon (1995, p.59), e assim “o homem marginal” vive permanentemente uma transição entre a adaptação ao uma situação externa e uma assimilação desta situação na sua própria vida.

Park também se preocupou sobre a mendicância nas cidades como uma forma de trabalho organizada, pois segundo ele todos os tipos de trabalho tendem a se tornar uma profissão e são importantes para se pensar a cidade. Neste momento, ele não entendia a cidade como um elemento desejado ou permitido, mas como um conjunto de regras e suas infrações, quer dizer como um conjunto de ações. Pois, todas as atividades e trabalhos começam a ser organizados, sendo aceitos socialmente ou não, no quadro do palco urbano.

Park privilegiou nas suas pesquisas a imersão do cientista social no meio urbano e na vida das comunidades, utilizando como método privilegiado a observação e a coleta de dados, tornando assim a preocupação com a vivência a marca distintiva da sociologia produzida no âmbito da Escola de Chicago. No entanto, Park insistia de que o cientista deve observar, mas não participar, não deve interferir nos fenômenos que

---

<sup>8</sup> "o homem vivendo e compartilhando as tradições culturais da vida de dois povos distintos, nunca está completamente disposto a romper com seu passado e suas tradições, mesmo se fosse permitido fazê-lo e mesmoque não seja bem aceito na nova sociedade na qual ele agora encontrou um lugar”

quer estudar, mantendo sempre certa distância do objeto de estudo. As observações de Park resultaram também em uma geografia importante, a qual até hoje funda abordagens acionista na geografia urbana.

Assim, Ernest Burgess (1886 – 1966) desenvolveu com sua sociologia urbana uma teoria dos círculos concêntricos de desenvolvimento urbano baseado no caso de Chicago, enquanto Chauncy Harris e Ullman Edward (1945) preferiam, em base da situação étnica em Chicago, um modelo polinuclear com a generalização eficaz do uso das terras urbanas, sendo que mesmo com indústrias similares comuns, às necessidades financeiras são estabelecidas próximas uma das outras, o que influencia os seus arredores.

Por sua vez, Beaujeu-Garnier (1917), que foi uma geógrafa francesa também se interessava especialmente por questões de demografia e a geografia regional dos países anglo-saxões. De acordo com Beaujeu-Garnier (1971), os números são a chave da precisão e das comparações que constituem elementos para o estudo da população, que assim deve ser levado em conta para os estudos sobre as cidades. No entanto a autora se posiciona no sentido de que o homem modifica o meio, ele também é modificado por essa alteração. Beaujeu-Garnier (1977 p. 11) sentencia que “se o homem utiliza e molda à cidade, a recíproca é também igualmente verdadeira”.

Além da vertente mais geográfica e econômica da Escola de Chicago, formou-se ainda uma tendência da psicologia social, introduzida pelo filósofo Herbert Mead. Essa tendência explorava especificamente a relação entre o indivíduo e a sociedade, na qual as relações sociais e o papel social dentro da sociedade constituem a “pessoa”. A “pessoa” se compõe de um espaço psicológico em base de ações (representação) e expectativas de ações (apresentação). No seu livro mais famoso, *Mente, Self, Sociedade* Mead define este “Eu” em interação com o reconhecimento do outro. Assim, em cada ato social, o indivíduo interioriza e coordena as percepções que tem dos papéis sociais dos outros e de si mesmo formando a sua personalidade.

A psicologia de Mead define uma sociedade de ação que depende de três entidades: a sociedade em se, o eu e a mente. Estes três são ênfases diferentes sobre o processo do ato social. Para Mead, todo ato tem uma origem e um resultado, o qual é percebido ou imaginado pelos atores durante a interação. “Os atos começam com um impulso; envolvem percepção e atribuição de significado, repetição mental e ponderação de alternativas na cabeça da pessoa, e consumação final”. “Essa visão

caracteriza o indivíduo não como um ser reativo, mas como um ser ativo, um ator, que tem sua base num fundamento lógico” (LITTLEJOHN, 1982, p. 68-71).

A visão da sociedade na fronteira entre a sociedade como coletivo e o indivíduo como ser ativo foi cunhado nas obras de Herbert Blumer, que era um aluno de George Herbert Mead, “Interacionismo simbólico” e tornou-se uma abordagem muito comum para várias gerações posteriores. Em base de uma análise rigorosa e crítica da obra de Thomas e Znaniecki sobre o camponês polonês, Blumer analisou a relação entre teoria e pesquisa empírica e entendeu que nenhuma ação humana existe sem interação.

Dessa forma, todo processo comunicacional é fundamental para o convívio social. E cada processo deste tipo necessita de três elementos: a) físicos (coisas); b) sociais (pessoas) e c) abstratos (ideias). Assim, as coisas possuem significados diferentes (ideias) para as pessoas que se apropriam deles e dão um valor a eles a partir contexto social no qual estão inseridos.

Cada indivíduo, conforme as ideias de Blumer possuem um “Eu” que atua em relação a si mesmo como um objeto. É através do conceito de *self* de Mead (seria uma espécie de Eu socialmente formado) que Blumer apresenta a ideia de que um indivíduo pode tornar-se objeto de seus atos, e assim construir a sua identidade. Isso é possível quando o indivíduo consegue se enxergar de fora, pondo-se no lugar do outro, dando um significado a se mesmo.

Destarte, o significado ocorre como resultado de um processo de interação social, mas pode mudar com o passar do tempo.

Essa relação entre ação e o Eu, como significado de si mesmo, é fundamental no desenvolvimento de cada biografia. Nesta interpretação, os homens não agem simplesmente em função de coisas e situações objetivas, mas através dos significados que elas têm e atribuem. Por isso, o método para o estudo do interacionismo simbólico necessita uma metodologia empírica, que focaliza no comportamento das pessoas através da observação participativa. Isso era de fundamental importância depois para os posteriores interacionistas da Escola de Chicago, como Harold Garfinkel, um dos fundadores da etnometodologia, além do autor base dessa pesquisa, Erving Goffman.

Vimos então, que Escola de Chicago considerava a cidade como um laboratório social buscando operacionalizar as ações de atores sociais e pesquisando este assunto de vários ângulos. Em todas as pesquisas, contudo, a questão do espaço urbano sempre era de fundamental importância. No subcapítulo seguinte iremos apresentar agora o Interacionismo Simbólico como uma possibilidade em criar epistemologicamente um

espaço, antes que entremos nas ideias de Erving Goffman que a nosso ver problematiza o cotidiano numa forma bastante adequada para a nossa pesquisa.

### **3.1.2. Interacionismo simbólico**

A tendência do Interacionismo Simbólico surgiu como uma das correntes mais importantes da Escola de Chicago. Tal mudança dentro do conjunto da Universidade de Chicago pode ser interpretada como uma mudança da sociologia acadêmica durante os anos 1940, quando uma orientação científica, a qual depois da Primeira Guerra Mundial era ainda baseada no empirismo e positivismo caminhou em direção de uma abordagem mais fenomenológica e dialógica. Como o termo “Interacionismo” deriva da palavra “interação” significando atividade ou trabalho compartilhado com trocas e influências recíprocas (Houaiss, 2001, p.1632), a nova orientação refere-se ao estudo do comportamento coletivo e das regras de interação entre sujeitos sociais. Símbolos, um tipo de linguagem, representam elementos centrais nessas formas de comunicação entre os indivíduos.

Por isso, já em 1938, a linha de pesquisa sociológica e sociopsicológica de Herbert Blumer referiram-se às “significações” como fundamento no comportamento de atores sociais. De acordo com Hans Joas (1997, p.130) seu enfoque são os processos de interação – ação social caracterizada por uma orientação imediatamente recíproca. Neste contexto, o coletivo se fragmenta em indivíduos, e conseqüentemente, o Interacionismo Simbólico parte do princípio que os indivíduos agem a partir de seus significados que eles atribuem às pessoas e as coisas. Pessoas e coisas viram desta maneira, um conjunto cultural, um palco onde se desenvolvem os cenários da interação.

Essa ideia vai ao encontro de toda uma conjuntura acadêmica que surgiu em diferentes regiões do mundo a partir da Primeira Guerra Mundial. Assim, por exemplo, na Rússia, o psicólogo bielo-russo Lev S. Vygotsky (1896-1934) afirmava que é fundamental que o indivíduo se insira num determinado meio cultural pré-existente para desenvolver sua trajetória social, e essa inserção acontece através da linguagem e dos pensamentos. O indivíduo segundo Vygotsky adquire seus conhecimentos a partir de relações *intra* e interpessoais de troca com o meio. Tal inserção se desenvolve principalmente na fase da formação intelectual, ou seja, na infância, onde a influência cultural e social ocorre em maior peso em função da educação por família, escola e sociedade.

O objeto de estudo de Vygotsky era o desenvolvimento humano a partir da compreensão de um processo histórico que o indivíduo está vivendo. O homem é assim nas relações alguém que transforma e ao mesmo tempo é transformado. Em seu livro “*A Formação Social da Mente*”, (2007) Vygotsky comenta que “as crianças pequenas dão nome aos seus desenhos apenas após terminá-los, precisam vê-lo para depois decidir o que são. Com idade mais avançada as crianças já mudam seu modo de ser, decidem previamente o que irão desenhar. Desse modo, começam a decidir e ir além das experiências prévias, conseguem fazer uma imagem do futuro, o que faz parte do seu ambiente imediato.”(VIGOTSKY, 1987, p.31-33)

As ideias de Vygotsky diferem do psicólogo Jean Piaget. Para ele quando uma pessoa entra em contato com um novo conhecimento acontece um desequilíbrio, e a pessoa tem necessidade de voltar ao equilíbrio, para tal acontecer, é necessário um processo de acomodação, que leva a pessoa à organização interna e posterior equilíbrio. Devemos lembrar que Piaget era um psicólogo e filósofo suíço, que estudou a evolução do pensamento da criança até a adolescência procurando entender os mecanismos mentais que o indivíduo utiliza para captar o mundo, chamando isso também de *interacionismo*.

O interacionismo visto aqui é uma situação onde se estabelece um equilíbrio entre a assimilação e a acomodação, onde ocorre a adaptação e construção de esquemas para se chegar ao equilíbrio seguindo a ideia de um construtivismo autônomo sequencial da criança. Assim, Piaget optou por uma perspectiva individualista, enquanto Vygotsky preferiu uma perspectiva coletiva.

O termo “interacionismo simbólico” se refere a uma combinação entre os dois elementos. Nele, nas interações entre os indivíduos desenvolvem-se comportamentos coletivos, mas aparecem numa forma individual. Assim, o modo como o indivíduo interpreta o mundo e o maneja torna-se o foco da investigação. Seu principal enfoque são os processos de interação que ocorrem entre as pessoas. Um ato simples, como comprar o pão matinal na panificadora, implica interpretar as ações dos outros, para se evitar choques nesse simples ato. O caso é o das relações sociais em que a ação não adota a forma de mera transferência de regras fixas em ações, mas em que as definições das relações são recíprocas e conjuntamente, propostas e estabelecidas. (JOAS, H. 1999, p.130). As relações sociais são abertas e reconhecidas por parte dos membros da comunidade mantendo dessa maneira certa ordem social.

O termo interacionismo Simbólico de cunho norte-americano se refere a uma combinação entre ambos os elementos, a pesar que apresenta poucas referências a discussão da psicologia de desenvolvimento cognitivo de Vygotsky e Piaget.

No interacionismo norte-americano, interações entre os indivíduos desenvolvem comportamentos coletivos, mas aparecem de forma individual. Assim, o modo como o indivíduo interpreta o mundo e o maneja torna-se o foco da investigação. Num ambiente cotidiano, por exemplo, um simples ato de comprar pão, numa manhã na panificadora, incorpora muitas ações e reconhecimentos de outros dentro de um sistema de troca, os quais necessitam sistemas simbólicos. Nesse ato aparecem ideias de alimentação, de comércio, de reconhecimento social, todas elas presentes neste momento. E claro que tais interações simbólicas devem ser sempre socialmente abertas e reconhecidas por parte dos membros da comunidade. Todavia, não podemos falar simplesmente de relações sociais fixas, como uma ação não adota meramente regras fixas, mas se baseia em definições aceitas recíprocas, trabalhadas e apenas depois estabelecidas em conjunto.

Exponente dessa ideia do interacionismo foi o filósofo norte-americano George Herbert Mead (1863-1930). Este foi durante muitos anos professor da Universidade de Chicago, fundamentou sua teoria na compreensão do comportamento humano. Para ele, o dado principal das pesquisas é o ato social. Sua teoria explorava assim especialmente a relação entre indivíduo e sociedade.

Nessa teoria, seguindo Mead, “o comportamento humano se volta para as reações possíveis dos outros: por meio de símbolos, são elaborados esquemas e expectativas mútuas de comportamento que, entretanto, continuam mergulhados no fluxo de interação, de verificação de antecipações.” (JOAS, H. 1999, p.139). Mead incluía a comunicação como um fenômeno de interação importante que abarca mensagens verbais, comportamentos e atitudes, sendo todos determinados pelo contexto em que se inserem.

Desse modo, os indivíduos agem como num palco, como atores e suas ações são vistas de forma interpretativa pelas reações de outros, sejam estes envolvidos ou não. Mead sustenta que “a transformação de fases de ação em signos gestuais capacita o ator a reagir às próprias ações e, portanto, a representar com elas as de outros; assim, suas ações são antecipadamente influenciadas pelas reações virtuais do público” (JOAS, H. 1999, p. 139).

Vemos então que o Interacionismo Simbólico surgiu como uma crítica às análises sociológicas que se preocupavam mais com as estruturas das organizações sociais. A nova abordagem destaca as interações, os quais ocorriam por causa das estruturas sociais, mas incluíam também as atividades individuais. Tal resposta ao estruturalismo positivista na sociologia ganha um dos seus mais importantes representantes na figura de Erving Goffman. Aluno de Everett Hughes, o qual trabalhou sobre relações étnicas em Chicago, desenvolvia uma sociologia dramaturgica fortalecendo a corrente de uma microsociologia sob o aspecto da representação teatral. Para se compreender melhor essa metodologia, contextualizamos a seguir alguns dos elementos principais dessa teoria, antes de entrar na própria questão da teatralização social.

### **3.1.3. Erving Goffman e o sócio-interacionismo**

Erving Goffman era filho de imigrantes judeus, nascido no Canadá em 1922, típico jovem gostava muito de ir ao teatro e ao cinema, se inspirando na sua evolução intelectual nas artes. Depois de ter terminado a escola, cursou a faculdade de química em 1939, mas só em 1944 teve a oportunidade de fazer o curso de seus sonhos: a Sociologia. Foi fortemente influenciado pelos ideais do filósofo Emile Durkheim que considerava que o homem deveria ser preparado para a vida em sociedade.

Para ele:

a ação exercida pelas gerações adultas sobre as que ainda não estão maduras para a vida social, tem por objetivo suscitar e desenvolver na criança determinados números de estados físicos, intelectuais e morais que dele reclamam, por um lado, a sociedade política em seu conjunto, e por outro, o meio específico ao qual está destinado. (DURKHEIM, 2002, p.44).

Após análises Goffman concluiu que cada estudo deve ser considerado um sistema em si mesmo, uma ideia que veio fortemente influenciada pelo funcionalismo. Desta maneira, partiu do pressuposto de que a sociedade funciona sistematicamente, se constituindo no exercício permanente de interações que ocorrem transmitidas pela linguagem e pela conduta, inclusive de gestos, olhares e outras formas de interação.

Essa percepção interacionista da sociedade não só analisa as interações sociais destacando sujeitos, na grande maioria indivíduos, mas faz também uso da metáfora teatral por considerar pessoas como atores que se apresentam com suas atuações num teatro que podemos chamar “realidade”. Goffman chega nessa proposição pela

observação que a integração do mundo social acontece geralmente não tanto por individualidades autônomas, mas pela associação de papéis por cada indivíduo. Mesmo assim, sua visão não se restringe aos papéis com funções fixas, pelo contrário, permite sempre portas abertas para o desenvolvimento de novos papéis e novas representações pelos indivíduos.

As relações entre os atores se dão pelos ritos organizados em interações cotidianas através da formação de papéis. O Eu social, que Goffman denomina o *self*, cria um território de papéis, um espaço pessoal, que cada um constrói cercando sua atuação.

Assim, sentar-se ao lado de outra pessoa em um banco de uma praça pode ser vivenciado pelo outro como uma intromissão ao espaço dele, criando um confronto de papéis com um resultado espacial. Evidencia-se, neste caso, que a junção de tais espaços “encenados” na realidade vivida necessita de negociações entre estes atores. Estas podem acontecer através da obediência ou desobediência de regras ou tradições, sempre em comunicações imediatas.

A ideia da interação social influencia muito, até hoje, as mais diversas ciências sociais. Podemos considerar Goffman como um ícone nesses estudos. Ele faleceu em 1982, deixando um legado teórico e metodológico de inestimável importância. Este foi utilizado, entre outros, na psicologia social, na psiquiatria, na sociologia, na linguística aplicada, no direito e atualmente também na geografia.

Como a compreensão da sociedade no interacionismo simbólico tem sua base em ações, o método adotado por Goffman sempre é monográfico e empírico, ou seja, trata-se de estudos de casos em profundidade sempre de pequenos grupos. Nestes grupos, o olhar se foca em observações e interpretações de representações das pessoas.

Necessita-se, como uma das principais características, a imersão do pesquisador nestas pesquisas. Neste contexto, a perspectiva interpretativa é fundamental durante a condução da pesquisa, porque deixa clara a subjetividade do pesquisador no evento da pesquisa (Kaplan & Duchon, 1988).

Trata-se, assim, de uma pesquisa qualitativa, na qual o pesquisador é um interpretador participante da realidade (Bradley, 1993), se apropriando do fenômeno social como um diretor (que dirige a pesquisa) junto com seus atores, assim, reproduzindo de certa forma uma peça de teatro. Consequentemente, se desenvolve a compreensão profunda do contexto social e cultural através de papéis e personagens e



sua configuração, um ato que acontece paralelamente à própria construção da sociedade interacionista.

Dentro desta perspectiva, Goffman abre também para a geografia um espaço teórico para o aperfeiçoamento de métodos de pesquisas qualitativas, quando parte do pressuposto que a interação social forma a construção de significados e representações em determinados espaços.

De acordo com Gil Filho:

O espaço de representação refere-se a uma instância da experiência da espacialidade originária na contextualização do sujeito. Sendo assim, trata-se de um espaço simbólico que perpassa o espaço visível e nos projeta no mundo. Desta maneira, articula-se ao espaço da prática social e de sua materialidade imediata. (GIL FILHO, 2005, p.3)

O pesquisador pode, assim, considerar ambientes espaços sociais, onde o comportamento humano relaciona e configura grupos sociais. Neste ambiente, a co-presença física do indivíduo é uma condição fundamental para a interação. Concretiza-se aqui o cotidiano.

Portanto, o interacionismo simbólico se preocupa basicamente com um conhecimento prático analisando situações sociais, que se formam através de um acervo simbólico em palcos de atuação. Para isso é necessário identificar uma ordem estrutural das interações face-a-face. Neles, o indivíduo deve (ou não) aceitar regras, como se comunicar, fazer sua manifestação visual, ou movimentar o seu corpo. Desta maneira, segundo Goffman (1996, p.77), “o corpo possui uma simbologia comunicativa expressiva de um acontecimento e conhecimento social (postura, movimentos, atitudes...)”.

Desse modo é interessante observar que, como nos modelos do construtivismo social (Vygotsky, Piaget), a corporeidade e individualidade não permitem generalizações de comportamentos, mas apresentam-se como casos de estudo de processos de adaptação aos papéis sociais em permanente modificação. Assim, a preocupação das pessoas com modelos culturais e sua integração coletiva é sempre apenas uma escolha.

Neste momento vale a pena mencionar que outro sociólogo norte-americano, Talcott Parsons<sup>9</sup> (1955), já denominava este tipo de processo de ‘homologia’ entre a

---

<sup>9</sup> Talcott Edgar Frederick Parsons: Sociólogo conhecido nos Estados Unidos, ele desenvolveu um sistema teórico geral para a análise da sociedade que veio a ser chamado de **Funcionalismo Estrutural**.

pessoa e seu sistema social. Para Parsons, os atores internalizam valores instituídos e se controlam reciprocamente, e esse controle pode ser realizado por meio de rituais. Como Vygotsky e Piaget, Parsons também destaca a educação como um veículo cultural fundamental, onde são repassados valores.

Esta “liberdade” da ação social fez que os interacionistas da época utilizassem bastante o método científico das probabilidades. Como acharam que a comunicação nem sempre teria êxito da mesma forma, mas que uma escolha adequada dos símbolos serviria apenas o objetivo de uma interação para dar credibilidade e compreensão identificaram uma grande variedade de estratégias e representações/apresentações. Uma das estratégias principais, neste momento, é a mudança entre os diferentes palcos do cotidiano. Nestes palcos, se apresentam as encenações, onde certa convenção é “negociada” entre os indivíduos, muitas vezes para manter a estabilidade da situação, mas às vezes também para questioná-la.

Atrás dos objetivos, a metodologia *goffmaniana* interacionista também leva em consideração os desejos pessoais. Estes são outra forma de representação do indivíduo. Neste caso, a representação não é apenas a aparência, mas traz consigo também a intenção, a vontade muitas vezes surgindo da personalidade profunda (do in- ou superconsciente). Esta duplicação psicológica em dois níveis de aparência e de intenção pessoal explica como cada indivíduo “compreende” e organiza a sua imagem. Por isso, a metodologia de Goffman permite uma perspectiva de representação teatral entre pessoa e personagem (GOFFMAN, 1996, p.9). E o desejo ou anseio que cria no papel uma direção, a qual não acontece apenas na interação horizontal de pessoas, mas numa linha vertical onde se exprime a individualidade desejada.

Dessa maneira, cada pessoa desempenha um papel interagindo com os outros através de comportamentos físicos e verbais, mas cria também um papel de desejo que utiliza a aparência para convencer o outro de sua própria atuação por intenção. Por isso, quando o indivíduo está em contato com o outro está se auto-representando e se beneficiando de uma prática dramática, e assim, os resultados subjetivos da interação tornam-se uma socialização cultural. Isso acontece através da linguagem simbólica que ultrapassa os papéis de cada um dos indivíduos e reúne as pessoas individualizadas numa forma coletiva.

Este “ajustamento” comunicativo entre o individual e o coletivo ocorre de forma corporal. O corpo demonstra, por meio de sua simbologia comunicativa e sua linguagem (com posturas, atitudes – como cruzar os braços, sorrir, abaixar a cabeça – a expressão dos sentimentos dos indivíduos) cria atmosferas de interação. Assim, a ação face-a-face, corpo a corpo, se define como influência recíproca das partes. Boudon<sup>10</sup> chamaria esta situação de sistemas de interdependência, ou estruturas dos reencontros sociais, e o palco dessa interação se faz através do agrupamento de corpos.

Este palco das interações permite que, de acordo com Berger e Luckmann (1999, p.38), “a realidade da vida cotidiana aparece já objetivada, isto é constituída por uma ordem de objetos que foram designados como objetos antes da minha entrada em cena.” Podemos falar, nesta situação, do “cenário”. Vivendo em um lugar geograficamente determinado, onde se faz uso dos objetos do cotidiano, como numa sala de jantar, num restaurante, etc. (= palco), as requisitas formam situações normativas (e assim simbólicas) que são integrados nas vivências. O cenário faz parte das teias de relações já estabelecidas. Tal realidade se apresenta como um mundo intersubjetivo, um mundo do qual participamos conjuntamente com outros homens, como comenta Berger e Luckmann (1999, p.40).

Ao estudarmos a metodologia de Goffman e dos interacionistas, percebemos a proximidade desta abordagem com alguns autores dramaturgicos, os quais discutiremos nos subcapítulos posteriores (veja 3.2.1. e 3.2.2).

Como Goffman mesmo diz:

O indivíduo que se apresenta como personagem será considerado o que é: Geralmente, um ator solitário, ocupado em uma frenética atividade para pôr em cena sua representação. Detrás das múltiplas máscaras e dos distintos personagens, cada ator tende a ter um só aspecto, um aspecto desvelado, não socializado: o aspecto de alguém que está ocupado em um objetivo difícil e traiçoeiro (GOFFMAN, 1996, p. 170).

Por isso, tanto o diretor do teatro como o cientista, são numa situação semelhante argumentando cada um de um lado do interacionismo simbólico. Ambos partem do resultado da interação para reconstruí-la através de sua apresentação. Mas, para os membros do teatro dramático se entende a apresentação como uma divergência entre ou o ator e sua personagem, enquanto no teatro do cotidiano aparece a vida real,

---

<sup>10</sup> BOUDON: Sociólogo francês trabalhava com a sociologia quantitativa. BOUDON, R., BESNARD, P., CHERKAQUI, M. LECUYER, B., **Dicionário de Sociologia**, Lisboa: Publicação Dom Quixote, 1990.

onde a aparência se diferencia entre um papel público e um papel intencional do qual emerge o ator social, com suas intenções, seus desejos, e seu inconsciente e superconsciente.

#### **3.1.4. A teatralidade e sua geografia na metodologia goffmaniana**

A abordagem teatral na vida social é o centro da argumentação de Erving Goffman. Nesse contexto, Goffman diferencia entre um desejo individual-pessoal e um conjunto interativo coletivo. Assim se permite a suposição de dois espaços: de um lado um espaço da personalidade autêntica, e do outro um espaço social de interação. A teatralização da vida cotidiana se estabelece entre ambos e, conseqüentemente, cada ação que um indivíduo executa solicita que os observadores dessa ação levem a sério (quer dizer julgam como autentico) a impressão do que está sendo apresentado.

“Quando um indivíduo chega à presença de outros, estes geralmente procuram obter informação a seu respeito ou trazem à baila a que já possuem” (GOFFMAN, 1996, p.11).

Conseqüentemente, as observações anteriores de outras ações feitas por observadores dessa ação servem para definir uma situação a *posteriori*, quando apenas indícios são tomados para reconstruir a motivação do ator. Muitas fontes de tais informações são visíveis através de uma interpretação da aparência e da conduta. Aqui, a memória e as experiências passadas viram fontes de uma suposição de um cenário social no futuro.

De acordo com Goffman:

(...) a expressividade do indivíduo (e, portanto sua capacidade de dar a impressão) parece envolver duas espécies radicalmente diferentes de atividade significativa: a que transmite e a que emite. A primeira abrange os símbolos verbais ou seus substitutivos, que ele usa proporcionalmente e tão só para veicular a informação que ele e os outros sabem estar ligada a esses símbolos. Esta é a comunicação no sentido tradicional e estrito. A segunda inclui uma ampla gama de ações que os outros podem considerar sintomáticas do ator, deduzindo-se que a ação foi levada a efeito por outras ações diferentes da ação assim transmitida (GOFFMAN, 1996, p.12).

Neste momento, a diferença entre as intenções autênticas do ator e a execução generalizada de papéis sociais gera a necessidade para pré-julgamentos. Dessa maneira são os pré-julgamentos que estabelecem confiança na situação, e a conduta do indivíduo passa a ser uma forma de conhecimento interpretativo.

Tais interpretações pré-definidas são comuns na convivência do dia-a-dia. Goffman os denomina de *frame* (um esquema interpretativo). “Assim, quando uma pessoa chega à presença de outras existe, em geral, alguma razão que a leva a atuar de forma a transmitir a elas a impressão que lhes interessa transmitir” (Goffman, 1976, p.14).

Normalmente, se espera compatibilidade entre o que uma pessoa demonstra querer ser e a sua verdadeira identidade, mas também uma consonância entre como se apresenta essa pessoa e os *frames*. E é precisamente através deste “jogo” de expectativas - entre o que o indivíduo julga ser, e o que os outros esperam dele, em base dos *frames* gerais – que se forma a “realidade teatral”.

Em sua obra *Estigma*, Goffman confirma esta teatralidade quando menciona que a informação social (o esquema interpretativo) pode ser diferente da situação autêntica, e por isso surgem reflexividades e corporificações em co-presença. A “informação, assim como o signo que a transmite, é reflexiva e corporificada, ou seja, é transmitida pela própria pessoa a quem se refere, através da expressão corporal na presença imediata daqueles que a recebem” (GOFFMAN, 1982, p. 52).

Goffman utiliza neste contexto o termo “representação” para se referir a toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência. (GOFFMAN, 1996, p.29). A “apresentação” é diferente, muitas vezes as pessoas podem manipulá-la quer seja pelo modo como se apresentam as outras, por meio de sua aparência e modo de se portar, induzindo a uma aceitação, e isso implica que as aparências muitas vezes enganam em relação à representação.

Esta relação existe tanto no teatro como na vida cotidiana. No teatro, quando uma representação aparece convincente, o ator é visto como um “bom ator”, fazendo uma boa apresentação. Na vida cotidiana aparecem situações semelhantes, por exemplo, quando um lojista tenta convencer seu cliente que os preços sejam baratos e os produtos de melhor qualidade. Nessa situação, a reação de um cliente depende apenas da convicção (como não consegue conferir as constatações na hora). Ele torna-se igual a um espectador do teatro que se sente convencido por sentir uma consonância entre personagem e ator.

Diante dessa situação, Goffman diferencia duas estratégias de atores que ele denomina com os termos “sincero” e “cínico”.

- O ator sincero é que está compenetrado de sua ação; seu público também está convencido do papel que está sendo apresentado. Existe consonância entre ator e papel.
- O ator cínico é que executa a ação com convicção para levar seu público a acreditar no que está sendo apresentado, mas não tem real interesse na ideia que os outros pensam dele. (GOFFMAN, 1996, p.26)

Assim, o ator cínico apenas engana o seu público, enquanto o ator sincero convence. No dia-a-dia, é possível observar vários casos de atores cínicos como, por exemplo, médicos que receitam remédios inócuos para seus pacientes, vendedores que não acreditam na eficácia e na qualidade dos produtos a venda, professores que não confiam na capacidade científica de seus alunos. Mas eles conseguem convencer por uma eficiente construção de um cenário, de uma apresentação.

De acordo com Goffman, a eficiência de uma representação depende de todo um conjunto de fatores da apresentação, a serem definidos:

- A representação se refere a toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo de observadores.
- O cenário compreende a disposição física de objetos, os suportes do palco para o desenvolvimento da ação humana, sendo este geograficamente localizado (seja em movimento ou fixo).
- A fachada é o equipamento expressivo usado durante a representação, como vestuário, maquiagem, comportamento, etc.
- A aparência revela o status do ator através de sua fachada.
- A maneira destaca o tipo de interação que o ator desempenha durante sua atuação.
- A equipe é um grupo de co-atores que cooperam na encenação.
- A região define qualquer lugar limitado por barreiras de percepção.
- Não-pessoas são estes indivíduos que estão presentes durante a interação, mas na interferem nela.
- Os bastidores são os locais, onde os atores abandonam seus papéis, e onde o acesso de outros atores é limitado. São lugares não visíveis do cenário, onde se guardam os instrumentos materiais para preparar ou desfazer o cenário.

(GOFFMAN, 1996, p.29-141).

De acordo com a teoria goffmaniana podemos diferenciar três distintos atores, os quais configuram os elencos dos cenários e assim estabelecem um campo de ação. Pertencem a estes elencos aqueles que representam aqueles para quem se representa e os estranhos que estão apenas ali e nem participam ou observam. É entre estes três tipos de atores que acontece o jogo da representação e apresentação.

Normalmente, os atores se auto-representam desvendando a sua personalidade. Mas eles atuam também para dar uma impressão que criam para os outros atores e para o público. Em algumas ações os atores atuam em equipe formando alguns tipos de segredos entre os componentes. Trata-se de segredos “indezessáveis” que se referem apenas a fatos que a própria equipe conhece, escondidos nos bastidores e sem que estes fiquem visíveis na fachada. Geralmente, estes segredos são “segredos estratégicos”.

Todos os segredos são elementos que servem para estabelecer um jogo de papéis. Este jogo sempre acontece na presença de outros, e assim cada pessoa assume comportamentos que acentuam, confirmem ou desfiguram o seu papel, dando aos outros a impressão de que estão seguros desempenhando seus papéis. “Assim quando o indivíduo se apresenta diante dos outros, seu desempenho tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade e até realmente mais do que o comportamento do indivíduo como um todo” (GOFFMAN, 1996, p.41).

Goffman analisa as representações e apresentações dentro das estruturas dos encontros sociais. Estes são conjuntos de pessoas em presença física imediata no cotidiano, simulando um teatro. Para Goffman, o objetivo deste teatro é representar um “Eu”. O controle do “Eu” precisa, neste jogo, de uma confirmação social. Para definir esta conformação precisa de uma situação, onde o “Eu” assume controle sobre as impressões dos demais.

Um palco espontâneo permite tal apresentação. Aqui aparecem máscaras em simulações, mostrando a máscara de um personagem, para comunicar o “Eu” conformado e confirmado para os demais atores. Mas enquanto no teatro, este jogo acontece no palco, deixando a plateia como mero espectador, na vida real esses três elementos ficam reduzidos a dois: ao papel que um indivíduo desempenha de acordo com os papéis sociais, conhecidos para todos e a reação destes outros (originalmente a plateia) ao papel desempenhado (GOFFMAN, 1996, p. 9).

As técnicas dessas dramaturgias que manipulam as impressões dos outros, são o conteúdo do livro *Frame analysis* (1986), no qual Goffman busca instrumentos analíticos capazes de dar conta da construção de papéis, da percepção e da ação na

realidade. A própria noção de *frame*, que é de difícil tradução (quadro, forma etc.), no "o que está acontecendo aqui" incorpora não apenas uma *definição da situação*, mas possibilita ou viabiliza a atuação *em diferentes definições* da mesma situação.

Desse modo, as interações sociais se constituem com indivíduos que aparecem como personagens na cena social, de atores. À semelhança do teatro, cada ator tem um "*script*" que orienta seus papéis, em conformidade com uma dada situação que está tacitamente aceita por todas as partes envolvidas, e assim garante comunicação. Por causa desta perspectiva, o "Eu" se mostra como um produto dramático. Deriva não tanto de uma intuição, de um quadro de representação, mas é mediado por um público e só ganha visibilidade quando acontece uma ação entre os atores. Trata-se de uma apresentação do Eu através da ação perante o outro, de acordo com os papéis sociais.

Por isso, discutimos a seguir, uma abordagem de ação que se refere mais as formas de ação do que a construção de papéis: e etnometodologia.

### **3.1.5 A teoria crítica – A Etnometodologia**

Ao contrário do interacionismo simbólico, a etnometodologia é uma corrente que busca uma ruptura mais radical com os modos de pensar da sociologia tradicional estruturalista. Destaca não tanto os conteúdos sociológicos (atores, papéis, etc.), mas os seus processos (ações, transformações, relações, comunicação). A etnometodologia tem suas origens na Teoria de Ação de Talcott Parsons, um dos mais influentes sociólogos norte-americanos.

Para Parsons qualquer ator que exerce intencionalmente uma ação submete-se a normas sociais que determinam as ações. O ator fica, então, privado de qualquer reflexividade individual, mas age conforme tais normas.

Como a teoria *parsoniana* se constituiu basicamente como uma teoria individualizante, todavia, ela precisa de uma compreensão da motivação individual da ação. Apesar de que Parsons vê essas motivações integradas em modelos normativos que regulam, no fundo, as ações individuais, os atos aparecem como "condutas" e/ou "apreciações recíprocas" e ganham destaque sua individualidade. Nessa forma garante-se certa estabilidade da ordem social e a reprodução da sociedade acontece em cada encontro entre os indivíduos. Compartilham-se nas ações valores que transcendem e governam os indivíduos, muitas vezes com uma tendência para evitar angústia e castigos. Podemos falar neste caso de certa conformação da sociedade através de regras na vida em comum (COULON, 1995, p. 10).



A partir desta reflexão Parsons, define a ação como uma construção intencional com os seguintes elementos:

- Supõe-se um agente, ou ator.
- Cada ação tem um fim, um objetivo que oriente a ação presente para situações futuras.
- Cada ação acontece num lugar e transforma este lugar depois do exercício dos atos, parcialmente ou completamente.
- A concepção analítica da ação pressupõe relações entre esses elementos estabelecendo alternativas em uma “orientação normativa da ação”. (PARSONS, [1949] 1994, p.44-46)

Para explicar a regularidade da vida social, Parsons se valeu do conceito do “Superego” de Freud. Segundo esta concepção moralista, durante todo o processo da vida as regras sociais e as formas de conduta são apreendidas e interiorizadas pelos indivíduos. Tal acúmulo de conhecimentos se configura como que um “tribunal interior” que julga os comportamentos e até mesmo os pensamentos dos atores (COULON, 1995a, p.10).

Tal concepção moralista, e também culturalista, era para os *etnometodólogos* a razão para questionar a relação entre ator e situação. Para eles, a ação não se dá completamente devido a regras, mas devido a processos de interpretação dessas regras por indivíduos. Desta maneira, o paradigma interacionista normativo de Parsons se modifica para um paradigma interpretativo.

Esta posição teórica se deve, em muito, ao fundador da etnometodologia, o sociólogo Harold Garfinkel. Garfinkel nasceu em 1917 e foi formado em Harvard sob a orientação de Parsons. Definiu a etnometodologia como uma ciência empírica, baseada em métodos “cotidianos”. Esta abordagem entende os indivíduos como *sociólogos práticos*, e abstrai do privilégio dos cientistas em dominar um conhecimento erudito. Volta sua atenção para o estudo de raciocínios práticos, como estes são continuamente aplicados pelos indivíduos no mundo social. Defende que “a realidade social é uma construção permanente que não tem nada de exterior aos indivíduos.” (LALLEMENT, 2004, p. 36).

Graças a estes métodos cotidianos os indivíduos conferem sentido às suas ações, na mesma forma como cientistas conferem sentido às ações dos pesquisados. Mostra-se,

nesta atitude, que a antropologia não parte tanto de uma personalidade internalizada que confere sentido, por meio de uma intenção, mas muito mais de uma pessoa que faz um ajuste dentro de uma rede de símbolos e métodos de comunicação.

Por isso, a etnometodologia baseia suas análises menos nas estruturas formais das ações práticas, ou seja, enfatiza a capacidade dos indivíduos em descrever, perceber e interagir, criando e recriando suas categorias formais cotidianas.

Portanto, nessa visão o ator passa a ser concebido como autor da ação, e não, como em Parsons, reproduzidor da regra social. O papel que o ator representa não é imposto pela sociedade, mas construído por ele mesmo a partir das interações que agencia no seu dia a dia, no aqui e no agora.

Portanto, os seguidores da etnometodologia geralmente identificam o cotidiano através de uma alienação proposital dos atores sociais das suas regras. Apesar de que eles dão atenção às descrições e explicações que os próprios indivíduos ou grupos pesquisados fazem, eles, valorizando-se de suas interpretações, criam metodologicamente crises de interação para revelar, na observação do reajuste da crise, os modos e os métodos com os quais os indivíduos tornam racionais e explicáveis suas ações cotidianas.

Trata-se de um experimento social, onde a autenticidade se revela por uma falsificação proposital de uma situação. Assim, o ator é forçado em agir como um sujeito ativo na construção da realidade, inserindo-se em toda uma teia de interpretações e ações, como num teatro.

De acordo com Tedesco (2005, p. 112), “o cotidiano é uma teia de relações e de mundos que se delineiam em cenários com atores, cenas visíveis e invisíveis, atos heterogênicos, representações articuladas com o local e com o global de difícil tradução”.

John Heritage<sup>11</sup> (1999) descreve o método etnometodológico como procura para submeter realizações, circunstâncias e acontecimentos de natureza completamente diferentes a um *pattern* homólogo, tratando estes como “aparências”, como um documento de regras submersas. Aí, afirma Tedesco (2005, p113), a importância do pesquisador que age inserido neste conjunto, mas ao mesmo tempo distanciado do mundo investigado, fazendo o óbvio explicável.

---

<sup>11</sup>Professor de Sociologia da Universidade da Califórnia. Disponível em: <[www.soc.ucla.edu/people/faculty?lid=825](http://www.soc.ucla.edu/people/faculty?lid=825)>. Acesso: 10/09/2009.

O termo etnometodologia surgiu na Califórnia, no final da década de 1960, tendo como seu principal marco fundador a publicação do livro *Studies in Ethnomethodology* (Estudos sobre Etnometodologia), em 1967, de Harold Garfinkel. A publicação da obra provocou uma reviravolta na “sociologia tradicional” gerando intensos debates no meio acadêmico das universidades americanas e europeias, particularmente nas universidades inglesas e alemãs. No entanto, somente a partir de meados da década de 1980, é que esta corrente também passou a ser ensinada em várias universidades francesas. Devido a forte influência francesa na sociologia e geografia brasileira, a etnometodologia ainda é pouco conhecida no país, possuindo raramente trabalhos publicados.

Nas ideias de Garfinkel, a etnometodologia preocupa-se principalmente dos seguintes pontos:

- Analisar a conjuntura social segundo o ponto de vista do indivíduo.
- Mostrar que os indivíduos estão comprometidos em reconhecer e evidenciar o caráter racional de sua forma de agir.
- Refutar o determinismo que toda ação resulta de uma regra ou de um modelo.
- Considerar cada ação social como um ato auto-organizado.
- Investigar a linguagem e as atividades da vida cotidiana nesta flexibilidade.

Podemos identificar algumas características comuns nos trabalhos de autores que são considerados etnometodólogos, como Aaron Cicourel (1928-), Don H. Zimmerman, e outros. Suas características são:

- Um profundo interesse pela vida cotidiana e pela linguagem natural.
- A utilização de noções e categorias do “ator social”.
- Uma compreensão da experiência como interação social.
- O predomínio de estudos empíricos.
- A observação participativa no terreno das práticas sociais.

Diferentemente do interacionismo simbólico, o qual procura entender os papéis social, a etnometodologia foca no acervo das regras e dos elementos culturais e em sua

aplicação. Assim, ela se preocupa com o “sentido comum” como está utilizado nas práticas cotidianas, fazendo uma clara diferença entre um ato e a norma.

Segundo Harvey Brow a etnometodologia constrói assim um modelo paralelo de investigação entre os paradigmas científicos e os que modelam a ação social. Segundo Brow: “a ordem social é por ela mesma um paradigma Permite-se um aprofundamento, uma radicalidade da ordem simbólica do interacionismo, com uma concepção da realidade social que a percebe como uma construção coletiva de atores (indivíduos) que pode ser penetrada pela ação do cientista, sem mudar o método do cotidiano.” (BROW, 1980.p.69).

Qualquer questionamento da ação habitual por uma crise experimental imposta revela aqui as experiências pessoais conservadas, mostrando, nas palavras de Berger e Luckmann (1999 p. 40): “Estou sozinho no mundo de meus sonhos, mas sei que o mundo da vida cotidiana é tão real para os outros quanto para mim mesmo. De fato, não posso existir na vida cotidiana sem estar continuamente em interação e comunicação com os outros”.

Com a abordagem etnometodológica, Garfinkel e os outros etnometodólogos encontraram uma forma menos ideológica para compreender a situação social do que os estruturalistas e funcionalistas, porque deixaram espaço a uma maior subjetividade nas ações no cotidiano.

Nesse contexto, sua teoria da ação identificava menos a ação em si, mas analisava mais as motivações colocando os agentes em relação variada com as normas já pré-existentes. A realidade social se compõe, nesta visão, ao lado do que os atores veem e intencionam, concebem e transmitem, sendo a intersubjetividade o elemento principal da estabilidade do mundo social, e não a objetividade das regras como em Talcott Parsons.

Esse posicionamento se faz através da linguagem. Esta linguagem que é constituída na vida social cotidiana com um sentido ordinário e fácil de entender traz o foco para as formas de comunicação através de símbolos.

Na perspectiva da etnometodologia, os símbolos são propositalmente questionados. Eles não se encontram estabelecidos em conjuntos de regras e normas preexistentes, mas são permanentemente trabalhados e questionados na sua construção e produção por processos de interpretação.

Lembramos que tal questionamento assemelha-se em muito a atitude dramática da ‘*Verfremdung*’ (estranhamento), para qual o dramaturgo Brecht advoga no seu

“teatro épico”. Como para Garfinkel, a exposição e manipulação das práticas sócias no palco permite – para Brecht - uma flexibilidade do ator social. Assim, Brecht entende no palco como se constrói e compreende uma situação de encenação na vida cotidiana. Trata-se, no seu teatro, não de um teatro em si, mas de uma investigação do cenário da linguagem social que é apenas revelado no palco.

Seguindo este raciocínio, o sociólogo, como um espectador envolvido, necessita de um afastamento proposital e crítico da situação comum. Por isso, a investigação da etnometodologia pode ser interpretada como se todos nós pudéssemos ser sociólogos práticos que analisam o cotidiano.

A atitude sociológica provocada no teatro épico de Bertolt Brecht (ver subcapítulo 3.2.2.) coloca o ator à busca para afastar-se do espectador através de efeitos de estranhamento.

Cria-se uma crítica da interação através de uma crise proposital da interação. Este método se opõe profundamente ao método do dramaturgo Stanislavski que, como Goffman, parte do pressuposto de que no fundo das intenções existe uma “verdade” intencional que define a personagem nos seus comportamentos (numa congruência entre representações e aparências).

Portanto, podemos dizer que as investigações etnometodológicas resultam de uma atitude mais crítica ao cotidiano, enquanto as investigações do interacionismo simbólico apresentam uma atitude afirmativa e compreensiva. Diante desta observação continuamos agora para uma terceira atitude que é menos racionalizante, mas depende em muito de empatias e simpatias. Trata-se do formismo social de Michel Maffesoli.

### **3.1.6. - A sociologia compreensiva de Michel Maffesoli e o espaço do cotidiano**

O cotidiano não é apenas um conjunto de ações, mas uma forma social (espaço-tempo), onde - além das atitudes e regras sociais – existe uma conformação empática, emocional e atmosférica de grupos sociais. Isto é a mensagem da abordagem de Michel Maffesoli.

Michel Maffesoli, sociólogo e professor na Universidade Sorbonne (Paris V) é diretor do Centro de Estudos sobre o Atual e o Cotidiano (CEAQ) e atualmente um dos sociólogos mais influentes que, em diversos livros, aborda a temática do cotidiano. Maffesoli deixou-se inspirar na sua sociologia por alguns clássicos da sociologia, como Georg Simmel.

Maffesoli propõe uma microsociologia espacial, na qual analisa fenômenos interpessoais na sociedade. Entre os seus livros microsociológicos mais importantes se encontram *O Conhecimento Comum – Introdução à sociologia compreensiva* ([1985] 2007), “O tempo das tribos – O declínio do individualismo nas sociedades de massa” ([1988].2006), “A transfiguração do Político – A tribalização do mundo” ([1995,].1997), entre muitos outros. Mostra-se que a abordagem microsociológica não se restringe a formas micro, mas pretende compreender através de formas micro a constituição da sociedade em geral, principalmente da sociedade pós-moderna.

Essa tentativa volta à abordagem da “sociologia compreensiva” de Max Weber, onde o autor pensa as normas sociais concretizando exatamente quando se manifestam em cada indivíduo sob a forma de motivação.

Weber em sua sociologia compreensiva se preocupava com as atitudes dos indivíduos na sociedade e, para tal a sociologia poderia explicar as relações sociais. O importante nesse tipo de estudo são as ações dos indivíduos que ocorrem vinculadas a ações de outros indivíduos, estabelecendo assim as relações sociais. A sua metodologia que está posicionada entre a micro e macro sociologia.

Com tal abordagem, Max Weber procurou compreender o sentido que cada pessoa dá a sua conduta revelando para a ação subjetiva em sua estrutura inteligível, o que contradiz a perspectiva analítica e objetiva na investigação das instituições sociais. O interesse de Weber foca-se, portanto, principalmente na questão como o homem se comporta na comunidade e na sociedade, como forma suas relações sociais e como as transforma. Nesta visão, cada comportamento social é embutido em determinadas racionalidades, e as ações humanas fundamentam-se desta maneira na sociabilidade, pois colocam o indivíduo em relação uns com os outros.

De acordo com Weber: os homens se agrupam em dois tipos principais de ações, a comunalização e a socialização.

- A comunalização designa a atividade social unificadora que se fundamenta em um sentido subjetivo dos participantes que pertencem a um mesmo conjunto. Isso se faz através de um sentimento de ordem tradicional ou afetiva, sendo de caráter religioso, doméstico, erótico, étnico.
- A socialização designa as atividades que unificam os seres na base de um compromisso, ou de uma coordenação de interesses – conforme de um esquema da racionalização que está definido por valores ou

por finalidades. Este esfera se baseia no comprometimento comum, muitas vezes baseado em motivos racionais, como o valor de troca no mercado, uma associação formal para defender interesses, ou uma ideologia como num partido (WEBER, 1993 p.95)

Na visão de Weber, a atividade social regula entre ambas as esferas os atores em sua conduta. Esta sociologia compreensiva racionalista de Max Weber influenciou em muito a obra de Talcott Parsons.

Mas, Maffesoli rejeita em grandes partes a restrição de Weber ao racionalismo sociológico e se inspira, todavia, na obra de Vilfredo Pareto (1848-1923). O italiano Pareto considerava o homem não um ser racional, mas um ser que raciocina. Por isso, partiu do pressuposto de que a justificativa de uma ação social apenas fica lógica depois de ser racionalizada, dando a origem da ação a razões ilógicas, muitas vezes baseados em sentimentos.

Em seu livro *“O conhecimento Comum – introdução a sociologia compreensiva”*, Michel Maffesoli se refere a Weber e sua “ideologia” e Pareto e seu “resíduo” como de uma tradição as análises sociais, que “ressurgem com grande força em nosso tempo. (MAFFESOLI, 2007, p.93)

Maffesoli dá prioridade às ‘lógicas’ do doméstico, tanto em áreas do pensamento, como também da emoção e da sensibilidade. Este doméstico é fortemente associado ao presente, no qual estão embutidos elementos, fatos e experiências banais. Esta banalidade se posiciona entre o imaginário e o real, e neste momento a aparência (a imagem) ganha uma nova importância.

Maffesoli comenta que quando uma pessoa adere às imagens, ela reconhece na sua forma estereotípica os arquétipos do “mundo imaginal” como um social enraizado no imaginário da existência coletiva, sendo a “aparência” um conjunto de realidades que pode ser “verificada” na reflexão sobre este conjunto (MAFFESOLI, 1999, p.151).

A aparência faz, assim, parte de um jogo simbólico, e este simbólico se “prática” com o cuidado com o corpo, com o vestuário, com a arquitetura e a ambientação. Na origem de tal perspectiva são alguns elementos arcaicos, como a participação mágica e o fetichismo social fazem o homem buscar uma prevalência da aparência. Onde o significado conta menos que o signo (MAFFESOLI, 2006, p.155)

A perspectiva imaginária introduz de novo a teatralidade na sociologia. Nela, o indivíduo aparece com sua máscara social para fazer parte do conjunto da sociedade através de sua imagem. Assim, o modo de aparecer torna-se um modo de ser na

identificação do grupo. “De fato, a identidade em suas diversas modulações consiste, antes de tudo, na aceitação de ser alguma coisa determinada” (MAFFESOLI, 2006, p. 117). Fazer parte de um grupo, estar junto, pertencer a ele, requer certa alienação de si mesmo, alienação no sentido de fazer parte e aceitar determinados acordos sociais do grupo. Também requer certa resistência, no sentido de não se deixar influenciar por outros.

Desse modo, Maffesoli faz uma distinção entre indivíduo e pessoa, para o autor o indivíduo é livre, “ele contrata e se inscreve em relações igualitárias, em contrapartida a pessoa é tributária dos outros, aceita um dado social e se inscreve em um conjunto orgânico.” (MAFFESOLI, 2006, p.119).

Assemelhado às ideias de Weber sobre a comunalização e socialização, Maffesoli faz uma distinção entre dois elementos da construção social.

- A socialidade onde o indivíduo funciona dentro de um grupo relativamente estável, numa forma de estar-junto, seja numa etnia, numa família, numa tribo, numa massa de pessoas. Normalmente os sujeitos buscam uma forma de interação.
- A sociabilidade onde a pessoa (persona significa máscara!) representa seu papel social, dentro de sua atividade profissional, sua função política, ou sendo embutida em suas relações econômicas ou significativas, etc. (MAFFESOLI, 2006, p133)

Essa diferença entre uma socialidade personalizada e uma organização social institucionalizada refortalece o tema da teatralidade. Na teatralidade se expressam elementos mais profundos e pessoais (pelo menos na modernidade), como emoções, gostos, atitudes sexuais, hábitos culturais, ou convicções religiosas, tomando seu lugar, a cada dia, no palco das diversas peças do *theatrum mundi* (MAFFESOLI, 2006, p.133). É a aparência que dá autenticidade a essa teatralidade cotidiana, e assim, cada papel social precisa de uma vestimenta própria, uma nova fachada a ser elaborada.

Por isso, as expressões e as imagens são fundamentais. Nenhuma moda é insignificante, nenhum comportamento é banal. O papel da pessoa na teatralidade geral, o que o autor denomina o véu, a máscara do indivíduo, inclusive as marcas do grupo que são visualizadas nas vestimentas, na cor e/ou corte dos cabelos, em gestos, gírias etc., estabelecem este teatro espontâneo, no qual “cada um é ao mesmo tempo ator e expectador”. (MAFFESOLI, 2006, p.41 - 134).



Neste mundo das imagens, o estar-junto não precisa mais se dotar de uma racionalização distante, de um progresso social ou de um paraíso celeste por vir, mas acontece num viver o instante, num *presenteismo*.

Nesse momento, rituais de união como *piercing*, tatuagens, loco-marcas são expressões que tornam visíveis as forças invisíveis. A repetição dos signos traduz um hedonismo tribal. O que está em jogo é a exaltação à vida, a alegria dos sentidos que alia o espírito ao corpo celebrando a inteireza do ser. Essa é a hora do estético na sociologia, onde o imaginário busca as vibrações comuns.

Para entender a expressão dessas forças profundas do estar-junto numa sociedade organizada precisa-se de uma “fenomenologia compreensiva”. Sua pesquisa deve partir da compreensão do viver, e não de definições ou conceitos. Forma-se, assim, uma nova relação entre o observador e o observado em base de uma empatia. Nesta fenomenologia, o pesquisador reconhece como aquele que pensa e se visualiza como protagonista da ação é semelhante a ele, partindo do princípio da intuição de Husserl (1887).

Assim, o relato das experiências vividas parte do próprio Eu e é posteriormente exposto nas relações entre as pessoas. Esta teatralidade que desmancha a relação entre palco e público permite uma maior aproximação entre atores e espectadores, incluindo a própria experiência do pesquisador na pesquisa.

Consequentemente, Maffesoli propõe em sua “fenomenologia compreensiva” uma vigilância à experiência das formas que se ativam em cada dia no mundo vivido das pessoas, como diria Nelson Rodrigues (1912 – 1980), ver a vida como ela é.

Para Maffesoli isso é o *formismo* (MAFFESOLI, 1999 p.145). Sua ideia de formismo se refere às ideias de Georg Simmel (2007, p.31), o qual – já no início do século XX – interpretou as formas sociais (instituições, símbolos, técnicas) como elementos que visam enquadrar a vida, regulá-la e controlá-la para permitir uma coerência social. Nessa perspectiva, qualquer forma é facilitadora e opressora ao mesmo tempo. Como afirma Maffesoli (1999, p.135) “é a mediação entre o eu e o mundo natural”, entendendo-se aqui o mundo natural como o mundo objetivo, o qual se opõe ao mundo subjetivo da liberdade. A forma está sendo posicionada numa contradição entre liberdade e socialidade. Ela se impõe à vida (sendo a vida um conceito muito importante na filosofia de Simmel), e esta vida sempre se posiciona na sua liberdade contra os limites da forma. Portanto, a fonte do espírito da liberdade não pode vir da forma, mas tem sua origem em outro lugar.

Apesar de saber que a vida necessita, sempre, da forma para existir, ela expande-se ao mesmo tempo vai para além das formas, e isso torna a forma “matriz” do nascimento das forças da sociedade sendo o formante (invólucro).

“A fenomenologia compreensiva é uma maneira de apreender através das formas que se apresentam como o imaginário. Aí a importância das aparências das coisas e a preocupação com o doméstico e o cotidiano” (MAFFESOLI, 1997, p.96). Relativizando o poder da razão, a forma formadora como imagem “é a matriz que preside ao nascimento, ao desenvolvimento e á morte dos diversos elementos que caracterizam uma sociedade” (MAFFESOLI, 1997, p.127).

“*Na vida como ela é – O homem fiel e outros contos*” (publicado em 1992), o dramaturgo brasileiro Néelson Rodrigues (1912-1980) apresenta no título de seu livro de crônicas, a forma como condição de possibilidade. Trata-se, de acordo com Rodrigues, de uma forma primordial, sem contornos. Percebemos que a forma se manifesta sempre a partir de uma abertura, de uma norma “quebrada”. Ela está escrita no cotidiano e impregnada de um realismo muitas vezes doloroso.

“*A vida como ela é*” faz sobressair às características da vida social restritiva, em seu modo simples de ser. Desenvolve suas forças com novos significantes criativos que são embutidos nas formas. Assim, uma força social profunda se exprime na superfície das aparências. Este processo faz o cotidiano significativo. Como lembramos, muitas vezes era visto como insignificante, e agora revela seus aspectos de um *pool* de profundidades sociais através de símbolos e formas (MAFFESOLI, 1999, p.100).

Suspeita-se, com razão, nesta abordagem certo amoralismo na vivência do cotidiano, porque nela é importante o que é e, não o que deveria ser. A imagem da aparência imobiliza o tempo e a vida social e, conseqüentemente, não se permite uma visão crítica que tem tendência a julgar o caráter “ideológico” das produções culturais. A vida cotidiana da obra de Maffesoli organiza-se, contudo, a partir de imagens que modelam a intimidade das pessoas e seus micro-argumentos. Ideologias que surgem são apenas o resultado desses processos, mas não se localizam na origem da formação social.

Mas o mundo imaginal não é apenas expressão. Com as possibilidades das imagens sociais também se permite a ancoragem da superfície das aparências na profundidade da socialidade.

O que é o subconsciente ou superconsciente torna-se, nesta sociologia, um efeito bilateral, e não uma causa das formas ou vice versa. Podemos dizer que a

inteligência imaginativa societal, uma inteligência das formas, acontece tanto numa *comunicação* coletiva dos símbolos como no interacionismo simbólico, numa emoção coletiva como no formismo de Maffesoli.

Nesse contexto, a lógica compreensiva se apoia sobre uma “fenomenologia das pequenas imagens”, sobre um “estudo da fisionomia social”. Esta apreende, ao mesmo tempo, o geral e o particular num “universal concreto” (MAFFESOLI, 1999, p.146).

Pode se falar de um vitalismo que justifica as interações. Maffesoli critica aqui claramente as abordagens sociológicas que reduzem o mundo social ao mundo da produção ou da relação social racionalizante. Tenta resgatar situações do cotidiano com um viés de um imaginário que está carregado de simbolismos, de sensação, de recordações, de empatia.

A consequência geográfica da abordagem de Maffesoli fica na identificação de locais como espaços de socialidade e interação. Esses espaços, muitas vezes efêmeros, espontâneos, não claramente definidos, ganham sentido e importância em situações cotidianas.

Nessa geografia tudo é importante como objeto de análise social, e as imagens e a teatralidade aparecem onipresentes, principalmente nas grandes cidades onde as formas sociais institucionalizadas se confundem numa imensa pluralidade. Na multiplicidade dos olhares sobre a apresentação dos indivíduos em seu cotidiano precisa-se de uma noção mais clara das espacialidades, ou seja, das dimensões e localização dos elementos sensíveis a partir das micro-relações.

Um bairro torna-se, nesse contexto, uma peça de arte. Aqui se encena, nas multiplicidades dos encontros e num espaço público, o cotidiano. Podemos falar de um teatro do dia-a-dia, onde práticas são realizadas por indivíduos desenhando caminhos individualizantes dentro dos cenários. Frente às demais pessoas, nem sempre conhecidas, executam-se os mais diversos papéis, formam-se personagens e expõem-se maneiras de fazer.

Ao analisar tais espacialidades sociais, os conceitos da sociologia invadem a ciência do teatro ou inverso. Enquanto Erving Goffman abriu um espaço teórico para o papel na vida cotidiana, sobretudo em relação à interação social e suas dramaturgias, a etnometodologia questiona os métodos da comunicação entre os atores, numa dramaturgia crítica. Agora, a abordagem de Michel Maffesoli refere-se à criação de atmosferas revelando a profundidade da vida social. Todos estes elementos são fundamentais nas teorias do teatro.

Portanto, desenvolvemos a seguir considerações a respeito das teorias de dois grandes dramaturgos, Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht, para entender de um lado prático – atores sempre praticam elementos da sociedade no palco – o que os sociólogos nos demonstraram em termos teóricos e interpretativos.

### 3.2. A perspectiva do teatro

A arte dramática, ou arte do teatro, envolve a arte de representar artificialmente, com montagem, cenário, personagens, iluminação, etc. criando uma realidade num palco. Por isso, há um grande cuidado em cada detalhe. A apresentação recria um ambiente que leva o público a imaginar que está vivenciando o momento apresentado como momento real.

Por isso, as teorias teatrais mostram consciência sobre a construção da realidade (Patrice Pavis, 1998), ao contrário da vida cotidiana. Mas mesmo assim, Robert Nisbet, em seu livro *Sociology as an art form* (1976), destaca a proximidade entre a sociologia e a arte quando revela o parentesco etimológico das palavras “teoria” e “teatro”, como provenientes da mesma raiz grega (*theoria, theatrum*). E, que essa derivação sugere que o método apropriado para a teorização foi, desde o começo, dramático (dramatistic) ou dramaturgic. Em sua concepção latina é *theathrum* e, na grega é *theátrhon*, oriunda do verbo *theáomai*, que significa “observo e contemplo” de acordo com o dicionário de etimologia (CUNHA, 1982)

Nisbet chega a afirmar que no teatro uma tragédia ou uma comédia são investigações da realidade através de uma imaginação representada.

Para tal, lembra as palavras do famoso monólogo de Jacques em *As you like it* de William Shakespeare:

O mundo todo é um palco. Todos os homens e mulheres são atores e nada mais. Cada qual cumpre suas entradas e saídas, e desempenham diversos papéis durante os sete anos da existência. Primeiro é a criança que berra e baba nos braços da babá. Depois é o menino chorão que se arrasta como um caracol e faz manhã para não ir à escola. Depois é o amante cheio de suspiros que faz baladas tristíssimas para cantar as sobancelhas da amada. Depois é o soldado com seus estranhos juramentos, barbado feito um bicho, espada pronta a perseguir a glória, mesmo entre a fala em fogo dos canhões. Depois é o juiz de pança ilustre, olhos severos, barba *comme il faut*, a boca plena de palavras sábias e outras banalidades de ocasião. No sexto ato troca o figurino pelos chinelos de Pantaleão, os óculos plantados no nariz [...] as calças do passado, assim, bufantes, porque já não há carne como dantes, e a voz tonitruante de outros dias se muda num falsete de criança. E enfim começa a cena derradeira, como arremate dessa

estranha história, que finda no completo esquecimento, sem olhos, sem memória, sem mais nada. (Ato II, Cena VI)

Ambos os casos tratam da construção e investigação de espaços performáticos. No teatro, o espaço performático é um lugar de acontecimento caracterizado pela cenografia, pelo modo de organização do espaço físico, e da movimentação cênica.

No cotidiano, o espaço performático não é apenas um espaço de representação onde ocorrem as ações, mas a totalidade enquanto espaço. Para compreendermos como o cotidiano é construído enquanto espaço performático, vamos analisar como atores e dramaturgos pensam e representam em um espaço de palco de teatro.

Dois dramaturgos colaboram nas suas teorias para o desenvolvimento de uma atitude consciente sobre a atuação no palco, contudo com abordagens contrárias. Constantin Stanislavski destaca a aproximação do ator ao comportamento das pessoas em seu cotidiano, quando procura dar vida aos personagens através do comungar o sentir de emoção da própria vida com a vida da personagem na hora de interpretar. Bertolt Brecht, por sua vez, considera que o ator também deveria sentir uma emoção ao interpretar, mas nunca deve se esquecer de que está apenas apresentando outra realidade.

Aproximação e distanciamento são as duas atitudes principais, um contraste que já conhecemos entre as abordagens de Erving Goffman e Michel Maffesoli de um lado, e da etnometodologia do outro.

### **3.2.1 O realismo espiritual de Constantin Stanislavski**

Constantin Stanislavski nasceu na Rússia, em 1863, de uma família de comerciantes, sendo seu pai um rico industrial e sua mãe uma atriz francesa. Desde cedo valorizava a arte burguesa e assim teve a oportunidade de conhecer a arte do teatro. Quando tinha sete anos, seu pai construiu em sua casa um palco de teatro, onde Stanislavski realizou sua primeira apresentação.

Nesta época, a Rússia burguesa passou nas suas artes, e principalmente no teatro, por um rompimento do idealismo romântico em favor de um novo realismo. Consequentemente, eram dadas preferências às histórias que retratassem os problemas reais de personagens comuns. Assim, dramaturgos como Nikolau Gogol (1809-1852) escreviam contos da vida comum como, por exemplo, na peça-sátira “*O inspetor geral*” que acusou a corrupção e o emperramento burocrático na vida de uma pequena cidade na Rússia.

Outro autor, Aleksandr Ostrovski (1823-1886) retratou com a peça “*A tempestade*” o ambiente provinciano e a passividade dos indivíduos diante da rotina do cotidiano, e na peça “*A Floresta*” a tensão entre dinheiro e felicidade. Maksim Gorki (pseudônimo de Aleksei Peshkov) (1868-1936) em “*Ralé*” e “*Os pequenos burgueses*” mostrou a escória da sociedade debatendo-se contra a pobreza e a classe média devorada pelo tédio. Entretanto, os autores dramaturgos que mais marcaram essa época foram Stanislavski e Antonin Tchekhov (1860-1904).

Tchekhov era filho de um quitandeiro que, em 1879 conseguiu uma bolsa de estudos para estudar medicina em Moscou. Tchekhov adorava escrever contos sobre o cotidiano do povo russo. É autor de várias peças de destaque, como “*A Gaivota*”, “*O Jardim das Cerejeiras*”, “*As Três Irmãs*”, “*Tio Vânia*” todos falando sobre o declínio da burguesia russa e a mudança da sua constituição emocional e social.

A obra “*A Gaivota*” teve a sua estreia em outubro de 1896 num dos mais famosos palcos russos da época, no Teatro Aleksandrinski de São Petersburgo. No início, tinha sido um fracasso terrível e devido a este fracasso Tchekhov quase some do teatro, não percebendo que dava o golpe final ao velho teatro tradicional russo.

Passado algum tempo do escândalo, Stanislavski encontrou no Teatro Aleksandrinski outro grande dramaturgo, Vladimir Nemiróvitch-Dântchenco. Ambos discutiram a necessidade de criar novas formas de teatro. Para isso, em 1898, fundaram a Sociedade Literária de Moscou e o Teatro de Arte de Moscou, com uma gaivota como símbolo. Stanislavski que não tinha entendido o fracasso de *A gaivota* de Tchekhov *investigou* as causas do desencontro da peça com seu público. Após várias leituras chegou à conclusão: faltava na peça “intuição” e “sentimento”. Como os personagens negaram nas suas palavras precisamente o que sentiam, havia um desencontro entre discurso e sentimento, e tal duplicidade não foi compreendida pelo público, porque as peças até então ilustraram poemas, as palavras dos personagens não permitiam a apresentação de outras dimensões.

Stanislavski e Vladimir Nemiróvitch-Dântchenco, com uma nova concepção holística do teatro, decidiram solicitar a Tchekhov permissão para montar a peça *A Gaivota*. Após várias negativas, Tchekov autorizou, e incentivado pelo agora sucesso de sua peça entregou outras para o Teatro de Arte de Moscou: em 1899, *Tio Vânia*, em 1901, *As três irmãs*, e em 1904, *O Jardim das Cerejeiras*. Começa deste modo um novo tipo de teatro, o drama da própria vida, o drama do cotidiano. “Que tudo no palco seja

como na vida: as pessoas almoçam e só almoçam e ao mesmo tempo se forma sua felicidade ou quebra sua vida” (TCHÉKHOV, 2004, p.19).

O que podemos constatar na peça de Tchekhov “*As três irmãs*” a peça é protagonizada por três irmãs, Irina, Macha e Olga que tentam sobreviver a monotonia do cotidiano numa cidade do interior da Rússia, cada uma com reflexões e sentimentos diferenciados e envolvidos em relações de amor. Mas o grande sonho delas é voltar para Moscou onde tiveram uma infância feliz. No ambiente de uma agricultura decadente e de uma burguesia obsoleta diante dos enormes problemas sociais da Rússia na época percebem a perda do sentido dessa vida, perguntando se: *Que importância tem tudo isso?* Nasce assim na Rússia um teatro voltado para a busca das emoções na vida cotidiana.

Devido a este realismo espiritual, as peças de Tchekhov tornaram-se um enorme sucesso graças ao método de interpretação de Stanislavski.

Neste método, o ator "vive" o personagem incorporando-o de forma consciente com sua psicologia, um método que Stanislavski depois explicou em vários livros, dando vida e emoção aos papéis que representam. Vemos então, a tentativa de compreender o processo interior do jogo teatral. Nesta visão, o teatro é pensado como a verdade e realidade na arte, e o real seria a verdadeira vida que dá raiz a essa verdade artística.

O método de Stanislavski representa desta maneira, uma tentativa de compreender uma psicologia e antropologia humana na época do teatro burguês. Nessa visão, o ator torna-se uma figura paradigmática da sociedade, com todas as características desejadas de um cidadão moderno. Ele deveria antes de tudo ser íntegro, simples e modesto, e deveria ter consciência de que seu trabalho tem que fundir-se ao conjunto. Mas, também o ator, deveria ter consciência do fato que cada ator não representa apenas um papel social, mas faz parte de uma peça imaginada com fins didáticos. O teatro é pensado, então, como a verdade e realidade da arte, enquanto o “real” seria o verdadeiro em relação à verdade artística, resultado dessa duplicação.

No início do seu trabalho como diretor de teatro, Stanislavski usava ainda o método de uma antropologia teatral antiga. Essa copiava e ilustrava o papel, e por isso, o ator decorava e representava o texto. No decorrer dos anos, contudo, Stanislavski começou a perceber que o teatro precisava de mais vida e, assim, dedicou-se a um método que denominou Análise Ativa (STANISLAVSKI, 1990, p. 225).

Este método partia do princípio de que o ator deve discutir a “vida”, senti-la, percebê-la, em confronto com o papel que está representando. Isso não se faz sentado em uma cadeira discutindo passivamente o conteúdo da peça, mas através de uma encenação ativa quando o ator se aproxima de elementos da sua própria vida e experiência como pessoa para preencher o seu papel.

Com esta técnica se estuda em um primeiro momento a peça teatral a fim de sentir as emoções e relações sociais embutidas nela. Depois, é feita uma transposição deste texto literário estudado para o palco (encenação), em base da análise ativa, ou seja, com tentativas de exercer os papéis. Por fim, a encenação está realizada em um espetáculo que será apresentado ao público. Tal procedimento em três etapas necessita de uma completa abertura do ator para o papel, até o ponto que o próprio papel descrito na peça não é mais o ponto de partida, mas uma fase anterior:

Eis como abordo um novo papel (...) sem qualquer leitura, sem qualquer conferência sobre a peça, os atores são convocados a ensaiá-la. (...) E tem mais: Pode-se ensaiar uma peça que ainda não foi escrita. (...) Tenho uma peça na cabeça. Vou contar-lhes o enredo em episódios, e vocês o interpretarão. Observarei o que disserem e fizerem em sua improvisação e anotarei as coisas mais acertadas. “De modo que, unindo nossos esforços, escreveremos e interpretaremos uma peça que ainda não existe” (STANISLAVSKI, 2005, p. 225).

Conforme o teatro burguês da época, Stanislavski preocupava-se em dar ênfase concreta aos detalhes e como eles deveriam ser apresentados. Postulou que a atuação do ator deveria parecer a mais natural e espontânea possível. Esta paixão para o detalhe coincide, sim, com a vida: pois, na vida as pessoas expressam seus sentimentos em ações através de muitos sinais; assim, uma mulher ansiosa pode morder os lábios, apertar as mãos, segurar os cabelos, um homem nervoso pode apertar as chaves do carro, tamborilar com os dedos, etc. Portanto, bons atores de teatro sempre deveriam, em todas suas atuações, destacar tais pequenos detalhes da vida cotidiana. Concebem através desta técnica a situação na qual está o seu personagem, diagnosticando as particularidades a serem utilizadas. Consequentemente, surge a necessidade dos atores prestarem mais atenção às ações cotidianas.

Stanislavski (2005, p. 42) menciona a importância da função da emoção e dos sentimentos para o ator. “O grande ator deve estar repleto de sentimento e, sobretudo sentir a coisa que está registrando. Deve sentir uma determinada emoção não uma ou duas vezes apenas, enquanto estuda o papel, mas em maior ou menor grau todas as



vezes que o representar”. Por isso, sugere que o ator entre em contato com seus próprios sentimentos, a fim de inspirar seus personagens, de modo que esses possam ter vida própria.

Ele também defende a ideia que o expectador percebe as mesmas emoções que o personagem no palco sente. Desse modo, a ilusão da apresentação é feita através de efeitos cênicos da representação dos sentimentos; cria-se uma realidade em comum entre espectador, com sua ilusão, e palco, como expressão da cotidianidade.

Conforme Stanislavski (2005, p.43), a identificação do público com o personagem apenas ocorre quando o ator consegue essa transfiguração, ou seja, essa personificação total no palco. “Esse é o momento que chamamos de estado do ‘eu sou’, é o ponto onde começo a me sentir dentro dos acontecimentos, começo a mesclar-me com todas as circunstâncias sugeridas pelo dramaturgo e pelo ator. começo a ter o direito de fazer parte delas”.

Para executar um papel dessa forma, Stanislavski faz referência ao teatro aristotélico e a catarse do conceito da tragédia. Catarse é palavra a que alude Aristóteles na *Arte Poética* (v.) quando trata dos efeitos da tragédia. A primeira referência à catarse nos parágrafos do livro do *Estagirita* surge no sexto capítulo, aquele em que se define a tragédia como espécie ou género da poesia dramática.

Boal faz a leitura sobre Aristóteles e a questão da tragédia, onde afirma “que a tragédia imita as ações humanas, ações e não meramente atividades humanas.” E ainda, “a tragédia imita as ações do homem, da sua alma racional, dirigidas à obtenção do seu fim supremo, que é a felicidade.” (BOAL, 2000, p 29-30)

A tragédia é vista aí como imitação de uma ação de carácter elevado, imitação por meio de atores e não de narrativa, quer dizer, por meio de representação e não de recitação, e que, suscitando terror e piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções, a purificação seria dessa forma a catarse.

Essa ideia vinha do rito religioso do teatro grego onde, através da imitação de uma ação de carácter elevado por meio de atores, se suscita o terror e a piedade para o efeito da purificação das emoções.

Stanislavski utilizou a ideia de Aristóteles de catarse para fazer apelo à memória emotiva dos espectadores e dos atores. Quando o ator consegue se lembrar de um fato ocorrido no passado para encontrar a emoção do personagem, ele conseguiria compartilhar essa emoção com um público. Essa dinâmica possibilita uma atmosfera,

onde todo o elenco e o público estão envolvidos conjuntamente na emoção da apresentação.

Há aqui um processo de ação e reação no palco e na plateia. Trata-se de um teatro emocional, e lembramos neste momento que eram as emoções no período do romantismo (no início da época burguesa), os quais se tornaram um elemento importante do teatro.

Para melhor entender a função das emoções na estruturação do papel, referimo-nos ao livro “A criação de um papel” de Stanislavski (2005). Nele, o dramaturgo compara o encontro entre o papel e o ator com um primeiro encontro apaixonado entre um homem e uma mulher. Aqui, as primeiras impressões são inesperadas, livres de premeditação, e profundamente marcadas profundamente no Eu. Na mesma forma, o ator, por sua vez, deve ter o cuidado ao travar seu primeiro contato com uma peça. Tal familiarização surge a partir da primeira leitura da peça, na qual o ator tenta relacionar-se com o personagem através de memórias próprias.

Por isso é fundamental que o ator esteja preparado psicologicamente e tenha concentração emocional para desenvolver este processo criador, ficando livre de preconceitos, porque os preconceitos bloqueiam a alma, como a rolha no gargalo da garrafa. O preconceito é criado pelas opiniões que os outros nos impingem (STANISLAVSKI, 2002, p.22).

Preconceitos são, assim, configurações de papéis sociais dos outros. Mas o ator deve tentar responder por si só em suas dúvidas, pois a opinião dos outros pode fazer vê-lo de forma diferenciada o que pensava anteriormente.

Essa observação necessita uma resposta na fase inicial da leitura da peça pelos atores. Essa leitura inicial deveria ser feita apenas por uma pessoa acostumada à literatura, assim que os atores são apenas ouvintes e podem acompanhar a leitura em silêncio, para “armazenar suas emoções” (STANISLAVSKI, 2005, p.23).

Stanislavski chama leitura “branca”, como deveria ser simples, clara e compreensiva, sem entonações ou ênfases desnecessárias. Isso permite aos atores sentir os seus sentimentos livremente, assim que eles podem manifestá-los em ações igualmente livres, o que permite uma sintonia ampla entre a impressão do texto e a expressão da ação teatral.

Após esta familiarização inicia-se o processo da análise. Ao contrário da análise feita pelos cientistas através do pensamento, esta está feita através do conhecimento do

sentimento, respondendo assim a ideia burguesa de que a arte seja parte do sentimento, enquanto a ciência pertence ao campo da razão

De acordo com o método de Stanislavski os propósitos criadores da análise teatral são:

- O estudo da obra do dramaturgo.
- A procura de material espiritual ou de outro tipo de material dentro dela para utilização no trabalho criado.
- A procura do mesmo tipo de material no próprio ator (auto-análise).
- A preparação na alma do ator para a concepção de emoções inconscientes revelados no processo de ensaio.
- A busca de estímulos criadores que forneçam impulsos de excitação sempre renovados, porções sempre novas de material vivo para o espírito do papel, nos pontos que não adquiriram vida logo no primeiro contato com a peça (STANISLAVSKI, 2002, p.27).

No método de Stanislavski, os atores dependem de sentimentos “verdadeiros” como alegria, remorso, medo, consternação, etc. O diretor faz neste momento um paralelo com a vida cotidiana.

A vida passa neste momento pela vida imaginária do ator que tem livre acesso ao seu próprio cotidiano, mas não este do papel. Neste momento, o ator deve usar sua imaginação metamorfoseando-se dentro de si e assumir sua individualidade: “o ator tem de elaborar por si mesmo as suposições do seu papel, dando-lhes a sua própria interpretação... O artista deve utilizar o seu próprio material espiritual, humano, pois é a única matéria com que ele pode amoldar uma alma viva para o seu papel” (STANISLAVSKI, 2008, p. 37).

Para isso, necessita-se um estudo das circunstâncias externas e internas da representação pelo ator. As circunstâncias externas são fatos dados pelo texto da peça. Stanislavski (2005, p.31) diz que “o ator deve memorizar e escrever os fatos, sua ordem de sequência e a reação física, exterior, entre eles.” Ou seja, quanto mais ambientado o ator é com a peça, mais aprofundada é a experiência do ator e mais tranquila fica a maneira dele para representar. Quanto às circunstâncias internas, o ator deve estar mais aproximado do seu papel, com imaginação ativada para sentir emoções e criar pessoas mentalmente. Neste método a experiência pessoal faz o ator sentir o papel, assim que os fatos externos podem ser assimilados.

Dessa maneira, a técnica de Stanislavski permite a incorporação de dois cotidianos, este do ator e este do papel criando uma apresentação viva através da encenação e não uma representação mecânica.

Nesse momento, surge um problema do tempo, como a questão do tempo é mais do que interessante. O teatro sempre representa uma realidade, quer dizer, o passado torna-se nele presente, ou seja, cotidiano. E enquanto o tempo do teatro é destacado e cortado dos contextos vividos, o tempo do cotidiano geral faz uma relação permanente entre o presente e o passado através do entrelaçamento das biografias dos atores sociais.

É a imaginação que permite fazer essa relação, e por isso Stanislavski pede a mistura entre experiências próprias dos atores e experiências do papel, garantindo uma aproximação dentro do cotidiano no momento da apresentação. Isso também reúne a vida apresentada das outras pessoas e a vida vivida dos espectadores. Conseqüentemente, no método de Stanislavski há uma metamorfose da realização cotidiana no momento da encenação, baseado na análise do espaço (externo e interno) e do tempo.

Entretanto, tal moldagem antropológica da pessoa em termos teatrais sempre é problemática. De acordo com Guinsburg<sup>12</sup> (2001, p.3-4), Stanislavski pôs no palco a *persona* (=mascara), a *pessoa*.

Nos já tínhamos dito que também Goffman procurava entender o comportamento humano por apresentações no dia-a-dia, utilizando a metáfora da máscara. Mas o uso de máscaras em apresentações na obra de Stanislavski e na obra de Goffman é diferente. Para Stanislavski, o uso delas deveria ser evitado, porque a veracidade burguesa é uma veracidade individual. Goffman, entretanto, vê a atuação individual penetrada no social por apresentações de papéis prefigurados (máscaras), e assim entende a ação de pessoas na vida cotidiana de forma menos “sincera”, mas mais estratégica.

Dessa maneira, a metáfora teatral de Goffman não coincide com das ideias da “pessoa” de Stanislavski, apesar de que ambos se referem aos mesmos termos. Isso remete de novo a sinceridade do papel. Isso fica mais claro quando falamos da segunda etapa da montagem de uma peça, à criação do papel, no entender de Stanislavski. Nela,

---

<sup>12</sup> Guinsb Crítico, ensaísta e professor. O mais importante especialista em teatro russo e ídiche entre nós, semiologista e teórico do teatro. Diretor de coleções e editor de obras indispensáveis sobre teatro pela Editora Perspectiva. Fonte: **Portal do Teatro**, Disponível: <[igordesenho.blogspot.com/2010/04/jacob-guinsburg-riscani-1921](http://igordesenho.blogspot.com/2010/04/jacob-guinsburg-riscani-1921)> Acesso: 24/04/2010

se preenche o papel com os desejos do ator, juntando os elementos físicos do corpo com as ideias psicológicas da mente, dando visibilidade ao interior (STANISLAVSKI, 2005, p. 75).

No teatro de Stanislavski, a ação cênica parte sempre da alma para o corpo ou, no dizer do dramaturgo: “A vida real, como a vida em cena, é feita de constante surgir de desejos, aspirações, provocações interiores à ação, e sua consumação em ações internas e externas” (STANISLAVSKI, 2002, p.70-71).

Stanislavski posiciona, assim, a apresentação entre *objetivos conscientes* que se referem a execuções em cena quase sem sentimento ou vontade, e *objetivos inconscientes*, nos quais o ator se apodera de sentimentos e intuição de forma criativa voltada para fora. Esta divisão entre objetivos inconscientes e conscientes diferencia duas esferas de ação, uma cheia de vontade (força) e a outra cheia de estratégias (relação social).

Usando um exemplo de uma peça russa, Stanislavski exemplifica esta diferença com o amor, como um sentimento sincero, e as fronteiras sociais da sociedade que impedem este amor – um motivo que desde o século XVIII ocupa um enorme espaço temático no drama moderno.

A diferença entre o inconsciente e o consciente se reúne em o que Stanislavski chama o *superobjetivo* criador. Este relaciona a individualidade com a sociabilidade, porque na apresentação aparecem obstáculos colocados pelos outros, sejam estes outros atores ou novos acontecimentos. Estes deveriam ser enfrentados e superados, mas as dúvidas que surgem deste choque impedem o ator de viver seu papel intensamente e diminui assim a criatividade, até mesmo paralisá-la.

Como na vida, a situação dos outros põe um limite, muitas vezes além da consciência humana. Daí começa o reino da inconsciência do ator, o reino da intuição que não está ligada diretamente ao cérebro, mas aos sentimentos e emoções. Os objetivos inconscientes são engendrados pela emoção e a vontade dos próprios atores. Nasceram intuitivamente. Em seguida são pesados e determinados conscientemente. E, assim, as emoções, à vontade e o cérebro do ator participam, todos eles, da criatividade (STANISLAVSKI, 2005, p.73)

Segundo o dramaturgo Stanislavski, quando os atores se esquecem do reino do inconsciente – que para ele é a essência da arte – a apresentação não convence. “Infelizmente, em nossa arte, o reino do inconsciente muitas vezes é esquecido, porque a maioria dos atores se restringe aos sentimentos superficiais, e os expectadores se

contentam com impressões puramente externas” (STANISLAVSKI, 2005, p.103). E continua: “O superconsciente começa onde a realidade, ou melhor, o *ultranatural*, acaba, onde a natureza se liberta da tutela do cérebro, fica livre de preconceitos, da força.” (STANISLAVSKI, 2005, p.104).

Assim, o ator precisa aprender a trabalhar seu subconsciente por meio dos pensamentos, desenvolvendo sua imaginação em reflexão.

Nesse momento, a encarnação do papel torna-se colocado para fora, mostra os desejos e objetivos, colocando em ação os sentimentos com tudo que possa transmitir emoção: palavras, gestos, movimentos, expressões. Diante dessa observação, Stanislavski diferencia ações que, por não estarem impregnadas de sentimentos por enquanto, são chamadas de “ações físicas”, mas confirma que, além disso, existem ainda “ações internas” que apenas se sentem. Ambas as esferas atuam em conjunto. Por isso, quando “a vida real, como a vida em cena, é feita de um constante surgir de desejos, aspirações, provocações interiores à ação” (STANISLAVSKI, 2005, p.70), se juntam na interação social ações internas e externas.

O ator tem agora a tarefa de unir este material e com a ajuda de sua imaginação cria a aparência externa do papel. Ao absorver este papel, o ator vive um estado emocional compartilhador que faz que outros “embarquem” com ele na viagem da representação. No dizer de Stanislavski (2005, p.183): “Basta que um ator creia em si mesmo, para que sua alma se abra, acolhendo todos os objetivos e emoções interiores de seu papel.”.

Depois da análise do papel através de exercícios práticos e teóricos entre os atores, começa a terceira fase, a criação do personagem através da encarnação física do papel. Agora, o ator é incumbido do papel e pode representá-lo dando “vida” ao personagem. Em seu livro “A preparação do ator” (2008), Stanislavski procura chamar a atenção dos atores para controlar nesta fase suas emoções ao adentrar ao palco. Agora, a própria peça (e não mais as sensações do ator) dá o envolvimento.

Neste momento, “pode-se representar bem ou representar mal. O importante é representar verdadeiramente”, e representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel (STANISLAVSKI, 2008, p.43).

Na teoria de Stanislavski, agora a relação do ator com o personagem configura uma perfeita apresentação da representação. Aqui é necessário precisão, sinceridade e

autenticidade da interpretação, o que ultrapassa – pela existência do público – a mera representação do interior, seja do ator ou do papel.

Vemos então que o ator de Stanislavski também, como na teoria sócio-interacionista, representa seu papel de acordo com o que lhes é solicitado. Para cada um destes papéis já existe uma fachada pré-determinada. Assim, o ator faz parte de um conjunto social, e o diretor encarrega-se em integrar as diferentes personalidades dos atores e dos papeis. “A melhor coisa que pode acontecer é o ator se deixar levar pela peça inteiramente” (STANISLAVSKI, 2005, p.42).

Mas a corporeidade do ator depende, para Stanislavski, ainda da experimentação da alma da personagem que apenas é despertada pelo arranjo exterior, com sua grande intensidade física. Por isso, Stanislavski recomenda combater os estereótipos externos, mas manter contato com o que ele chama “a própria vida”.

Contudo, a apresentação da peça, em si, é um ato social, e não mais uma expressão interior. Por isso, Stanislavski diz:

“O nosso objetivo é, não somente criar a vida de um espírito humano, mas também, exprimi-la de forma artística e bela. O ator tem obrigação de viver interiormente o seu papel e depois dar à sua experiência uma encenação exterior. Peço-lhes que, sobretudo, que reparem que a dependência do corpo em relação à alma é de particular importância em nossa escola de arte. A fim de exprimir uma vida delicadíssima em grande parte subconsciente, é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada.” (STANISLAVSKI. 2008 p. 44-45)

Por isso, de acordo com o método Stanislavski, seria necessário para o ator criar um modelo em sua imaginação e passar este modelo para sua encenação. Isso significa aprender a conter os sentimentos, com técnicas adequadas, assim que o consciente está ativado na ação (enquanto o inconsciente o guia), assim que a representação flua de modo natural.

Conseqüentemente, em seu livro “A construção do personagem”, Stanislavski ressalta a materialização física da personagem através da “caracterização”.

Atores de talento conseguem fazer a caracterização de forma espontânea, mas geralmente ela tem que ser trabalhada. Para executar um papel, o ator precisa fixar a personagem assim que a imagem está ligada ao seu interior. Se não conseguir fazê-lo naturalmente, deve usar truques externos que são capazes de transformar a pessoa que representa em um papel. Para isso contribui tanto o traje, a maquiagem, a expressividade do corpo e a plasticidade dos movimentos, além da dicção e do canto.

Toda essa caracterização exterior pode ser obtida por meio de pequenos truques simples, de acordo com a intuição sem se deixar perder o papel interno.

Tais apresentações se referem em peças realistas às ações cotidianas, os quais fazem referência a princípios, valores, religião, normas da sociedade, e atitudes. Entretanto, personagens e tipos criados devem ser coerentes para não passar aos falsos clichês e *superatuações*.

Por isso, a satisfação pessoal do ator para a construção do personagem deve ser plena e sincera. E mesmo sem maquiagem, o ator mostraria sua máscara. “Assim, a caracterização é a máscara que esconde o indivíduo-ator. Protegido por ela pode despir a alma até o último, o mais íntimo detalhe.” (STANISLAVSKI, 2005, p.60). Mas como a utilização de máscara ajuda a camuflar as emoções, o ator é capaz de praticar ousadias que não ousaria livre das máscaras e dos trajes, marcando a teatralidade que ajuda a criar as imagens e a encarnar os papéis.

Aqui, Stanislavski vem ao encontro de Goffman. Esse também utiliza o termo máscaras para caracterizar pessoas que, segundo ele estão sempre atuando se vestindo de exterioridades para se assegurar nos papéis que estão representando. Estas máscaras, como no caso do teatro de Stanislavski, ajudam o ator (social) a criar imagens para ele mesmo e para outros atores, o que no caso da sociabilidade também pode ser um público.

Vemos assim que cada relação ator-público, ou ator-ator, define uma espacialidade no teatro ou no cotidiano, onde as máscaras são elementos da comunicação.

Por isso, no teatro, a performance do corpo é percebida mais claramente, porque o ator se encontra sendo observado por milhares de espectadores. Isso necessita do ator uma maior contenção e controle, e impede gestos excessivos durante a apresentação.

Cria-se, através das ações dos atores, uma perspectiva na percepção do público. Este instrumento de interação controlada é também utilizado na vida cotidiana.

Trata-se de uma tentativa em criar uma “psicotécnica”, segundo Stanislavski (2005,p.240)

- - o nível do pensamento lógico,
- - o nível de transmitir sentimentos complexos, e
- - o nível de ilustrar a aparência de forma artística.”

A linha direta de ação passa pelas perspectivas (ambientes) que criam a ambientação da peça reunindo estas três dimensões.



Aqui, a concepção de Stanislavski diverge bastante das ideias de Goffman. Enquanto Stanislavski foca muito no sentimento, Goffman entende o setor estratégico como um setor lógico definido principalmente por objetivos racionais. A manutenção de um papel, neste contexto, é visto como uma tentativa em segurar um papel social que já comprovou sua utilidade, pelo menos na superfície da apresentação.

Surge assim a pergunta: o que é esta parte interior da pessoa que é diferente das suas interações? Parece que a concepção antropológica do teatro, neste sentido, é mais completa do que essa da ciência. Entretanto, para não cair em um reducionismo sobre o teatro, ou até um privilégio do indivíduo sentimental, discutimos a seguir outra concepção teatral que diverge fundamentalmente das ideias de Stanislavski: esta do “teatro épico” de Bertolt Brecht.

### **3.2.2. O teatro épico e o método de Bertolt Brecht**

Bertolt Brecht nasceu em Augsburg, em 10 de fevereiro de 1898, e faleceu em 1956 em Berlim, deixando um legado de muitos trabalhos artísticos e teóricos que influenciaram o teatro contemporâneo. Quando nasceu, Stanislavski estava dando início às atividades artísticas do Teatro de Moscou. Naquele momento, acontecia na Europa Central era o surgimento do imperialismo alemão, numa época quando se configurou no Novo Mundo uma etapa superior do capitalismo.

As obras de Brecht ao longo da vida ressaltaram bem esse momento histórico, mostrando a luta contra capitalismo e imperialismo, apresentando bem os efeitos de um mundo dividido por classes na vida das pessoas.

O início de suas maiores reflexões poéticas, teatrais e ensaístas coincidiu com a situação de uma geração que tinha saída das trincheiras e dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Assim, Brecht pertencia à primeira das três “gerações perdidas”, denominadas deste modo porque os jovens achavam que seriam incapazes de terem vidas normais, depois de ter vivenciado a Primeira Guerra Mundial, a época da Grande Depressão, e a Segunda Guerra Mundial com os seus fascismos. Principalmente a época da Grande Depressão, os anos 1920, significava desemprego em massa, inflação, falta de alimentos, enfim, uma instabilidade completa em tudo que acontecia na Europa.

A cidade de Augsburg, antigamente grande centro comercial do século XVI (dos Fugger), era na época do nascimento de Brecht uma pequena cidade com cerca de noventa mil habitantes, com alguma produção de tecidos de algodão, lã e seda e pouca

indústria mecânica. Seu pai era um próspero burguês, chamado Berthold Brecht, severo, diretor de uma fábrica de papel, e muito preocupado com as aparências e reputação. Sua mãe era uma jovem simples.

Brecht foi batizado com o nome de Eugen Berthold Friedrich Brecht, modificou seu nome para Bert ou Bertolt Brecht. Seu pai acreditava que ele iria ocupar mais tarde seu lugar na produção ao lado dos patrões, no entanto, por meio de suas poesias de do teatro optou pelo lado dos operários tornando-se um poeta revolucionário.

Já na escola primária Brecht demonstrava que tinha um espírito muito crítico, quando destacava sempre em suas histórias a questão da moral e da justiça. Aos quinze anos revela também o seu tom de poeta com uma publicação sua no *Realgymnasium*.

*A árvore ardente*

*Através do nevoeiro castanho e avermelhado da tarde  
Vimos as vermelhas chamas subindo passo a passo  
Elevando-se e avançando em direção ao céu escuro.  
Nos campos, num silêncio opressivo,  
Uma árvore em fogo  
Crepitava*

*Rígido ramos, mudos de terror, estendem-se  
Negros e selvagememente retorcidos  
Pela insana chuva das fagulhas*

*Átraves do nevoeiro flameja a feroz torrente  
Folhas calcinadas dançam soturnas e doidas  
Livres, jubilosas, para queimar tronco  
Zombeteiramente*

*Mas, grande e silenciosa, iluminando a noite  
Como um velho guerreiro, exausto até a noite  
Porém leal em seus rigores  
Postava-se a árvore em fogo*

*E subitamente ergueu seus birtors ramos negros  
E alta como o céu dispara a rubra labareda  
Por um instante se ergue diante do negro céu –  
Então, entre o turbilhão de fagulhas,  
Tomba a árvore e seu tronco.*

BRECHT, B. ([1899] 1991, p.47-48)

Em 1913, Brecht já começava seus primeiros textos como colaborador de uma revista escolar - *A Colheita*. Imagens e motivos escolares influenciavam a obra do jovem escritor, que tinha também o hábito de ler a Bíblia. Conseqüentemente, sua primeira peça, que foi publicada naquela revista escolar, recebeu o título de “*A Bíblia*”.

Quando estudante, descobri que o melhor jeito de melhorar minha nota não era apagar as correções do professor feitas em vermelho e sim acrescentar outras onde elas não cabiam, confundindo o professor e obrigando-o a rever a nota (...) (BRECHT, 1980, p.8)

Brecht era (o típico) um aluno bastante rebelde, pelo menos assim era visto nos seus tempos, mas hoje poderíamos chamá-lo de crítico, porque expunha o que pensava de forma clara e decisiva. Aos 16 anos, em 1914, ainda defendia o patriotismo alemão. Como escreveu: *Nós todos, todos os alemães, tememos a Deus e a mais nada no mundo.* (...) (BRECHT, 1998, p.25).

Um pouco mais tarde, contudo, corrigia esta visão, quando tomou contato com as obras de Friedrich Hebbel, um dramaturgo alemão de tragédias, e Frank Wedekind, um dramaturgo e ator alemão crítico, voltando sua atenção para os fracassados e marginais. Em suas primeiras peças, procurava desmascarar a moral pequeno-burguesa. De acordo com Freitas, Brecht também conheceu o teatro popular das cervejarias e a música dos cabarés alemães que acabaram exercendo forte influência em sua formação e carreira. (FREITAS, 2005, p. 04).<sup>13</sup>

Na época pós-guerra, durante a República de Weimar (1918-1933), os jovens recém-saídos da guerra estavam ávidos por arte que expressasse a fraternidade e amor universal.

Brecht com sua arte resgatava a situação da guerra, e tentava propor um mundo renovado com pessoas humanas que se preocupavam umas com as outras, em base de uma abordagem crítica. Para estes fins, procurou em suas obras oferecer uma análise do comportamento ético e social dos indivíduos perante a repressão das elites conservadoras. Ressaltou os problemas fundamentais do mundo em que vivia na busca de uma emancipação social da humanidade, e concebeu a arte neste contexto como uma arma de conscientização e politização.

Através desse novo modo de divertimento tentava levar os espectadores a refletir sobre a realidade vivida, sem dar soluções, mas fornecendo dados para que a

---

<sup>13</sup> FREITAS, E.L.V. **Dossiê Brecht - BRECHT Teatro, estética e política** - 1ªED, São Paulo: Associação dos Professores da PUC, 1º SEMESTRE/2005

compreendessem. Assim, seus primeiros poemas e suas primeiras peças apresentaram reflexos da trágica situação de milhares de pessoas desiludidas com o mundo pós-guerra, é o que podemos perceber em sua obra a “balada do soldado morto” (1918).

*Balada do Soldado Morto*

*Durava mais de seis anos a guerra  
E a paz não apareceu  
Então o soldado se decidiu  
E como um herói morreu  
Mas como a guerra não terminou  
O rei vendo morto o soldado  
Ficou muito triste e pensou assim:  
Morreu antes do fim.*

*O sol esquentava o cemitério  
E o soldado jazia em paz  
Até que uma noite chegou ao front  
Um médico militar  
Tiraram então o soldado da cova  
Ou o que dele sobrou  
E o médico disse:  
“Tá bom pro serviço, ainda tem muito pra dar!”*

*Saíram levando dali o soldado  
Que já apodrecia  
Rezavam em seus braços duas freiras  
E uma puta vadia  
E como o soldado cheirava a morte  
Um padre ia em frente ao andor  
Perfumando a cidade com nuvens de incenso  
Para encobrir o fedor*

*A banda ia na frente da procissão  
Fazendo bum bum prá trá  
Para que o soldado marchasse  
Como no batalhão  
Dois enfermeiros erguiam o soldado  
Para mantê-lo de pé  
Pois se ele caísse no chão  
Virava um monte de lixo!*

*Na frente marchava um homem de fraque  
Usando gravata engomada  
Um bom cidadão consciente de ser  
“Patriota da Pátria Amada”  
Tambores e gritos de saudação  
A mulher, o padre e um cão*

*O soldado ia morto cambaleando  
Um mico de porre dançando  
E quando passavam pelas cidades  
Ninguém enxergava o soldado  
E todos entravam na grande marcha  
Gritando: “Pela Pátria lutar!”  
Agitavam bandeiras esfarrapadas  
Para esconder o soldado  
Que só podia ser visto de cima  
Mas em cima só brilham estrelas...*

*Mas as estrelas não estão sempre lá  
E outro dia nasceu  
Então de novo morreu o soldado  
E foi outra vez enterrado!*

(Legende Vom Toten Soldaten) - Bertolt Brecht/Kurt Schwaen (1918) - versão de Cacá Rosset. Encarte do Disco Cida Moreira Interpreta Brecht.

Brecht fala sobre a experiência da guerra e a demorada chegada da paz, e expunha o que sentia ao mundo por meio de seus poemas e suas peças de teatro. No teatro, “o ator deva ser integralmente ele mesmo e o espectador também deva ser integralmente ele mesmo (...). Portanto, o ator deve ter não apenas uma visão da realidade, como essa visão deve saber ser crítica, e, mais ainda, tal crítica deve fazer-se presente no trabalho artístico do ator” (BORNHEIM, 1992, p. 259-260).

Brecht conheceu de experiência própria a violência das guerras, a morte, as doenças, a dor, o sofrimento como uma realidade brutal, pois vivenciou isso ao estagiar em um hospital. Seus poemas e peças retratam essa realidade, usam imagens de crueldade, como vísceras de cadáveres do hospital. Ele mistura ironia, agressividade e palavras fortes.

Um exemplo desta visão realista da vida que passa por um distanciamento crítico mostra-se na peça radiofônica “*A peça de Baden-Baden sobre o Estar de Acordo*” (1929). A peça é uma tentativa inédita de utilizar os recursos do rádio, com a ajuda da poesia, para propor exercícios didáticos. O tema é sobre um herói, a ciência moderna e a batalha com a natureza. A peça procura levar os expectadores a refletirem sobre a questão: *O homem ajuda o homem?* Os atores a princípio afirmam que o homem sempre é bom, mas ao verem imagens de guerras, de fome no mundo, das vantagens que determinadas pessoas conseguem ao passar outras para trás, começam a ter outros pensamentos sobre o ser humano.

A peça é feita sobre três enquetes principais: na primeira, Brecht mostra que o progresso científico não alterou o preço do pão e discute as implicações que o progresso acarreta para as populações, numa sociedade dividida em classes.

Na segunda enquete são mostradas fotografias de homens massacrando outros homens- a guerra, a fome...; na terceira enquete é mostrado um homem, como em um número de circo, aonde ele (o homem) vai sendo cortado, membro após membro pelos *clowns* – a medida que o homem reclamava que sentia algum tipo de dor. Os *clowns* afirmavam que seria melhor ficar sem aquele membro, que não lhe faria falta e acabaria com a dor. A moral daquela história de Brecht é que “os homens que aceitam a morte, não morrem. Os que insistem morrem. E, que o indivíduo precisa renunciar a si mesmo para que o mundo seja modificado” (PEIXOTO, 1968, p.104).

No entanto, percebemos que mesmo após essa visível desilusão com o ser humano, nas peças de Brecht sempre há compaixão, uma bondade que suplanta o ser humano vindo do fundo de sua alma.

O desejo de ser bom e mudar o mundo contrasta com o fato de que, para mudar o mundo não se pode ser bom. O teatro, segundo Brecht, servia para despertar no público este senso crítico, avisando que, em geral, a vida é alienada, principalmente devido à situação econômica.

Para mostrar isso, Brecht desenvolveu o que acabou denominando de “*Episches Drama*” (drama épico). Este se volta ao teatro da razão, e não da empatia (como era o caso de Stanislavski).

Hannah Arendt (1998, p. 255) comenta que Brecht dizia quando imperava a fome: “Disseram-me: você come e bebe – feliz é você! Mas como posso comer e beber quando roubo meu alimento do homem que tem fome, e quando meu copo de água é necessário para alguém que morre de sede?”.

Brecht foi fortemente influenciado pelas leituras de Marx, pois achava que os pensamentos daquele filósofo alemão seriam muito úteis na sistematização das preocupações do mundo. Ao estudar “O Capital” de Marx, Brecht começou a sistematizar suas reflexões sobre a corrupção da sociedade no cotidiano. Neste contexto, o teatro *brechtiano* explorava as possibilidades de um teatro legitimamente socialista, expondo um caráter educativo para repensar as situações da sociedade e rompendo – como ele mesmo dizia – com o tradicional teatro “culinário” forçando o expectador a ser mais crítico e deixar de lado sua aceitação passiva dos papéis.

Com esses ideais de Brecht, o palco principiou a ter uma ação didática. Temas que preocupavam a população foram sendo abordados pelo dramaturgo, como o novo papel do petróleo, a inflação, as lutas sociais, os direitos dos cidadãos, entre outros, e o expectador era levado a fazer uma crítica ao que era apresentado no teatro.

A filosofia também foi mostrada de modo a tentar não só explicar o mundo, mas tentar modificá-lo. Este teatro didático instruía e ao mesmo tempo não perdia a função de divertir a população. Servia principalmente para despertar no público o senso crítico e revelar a alienação.

Esse conceito não era um tema tão novo na teoria. Já Aristóteles utilizava o termo alienação em seus textos. Para o dramaturgo Brecht, a alienação é algo que deve ser consciente e o homem deve fazer um esforço para se *desalienar*. No teatro, o principal objetivo do ator deve ser de exercer sobre os expectadores, por meio de seu papel, uma função transformadora, que o leve a refletir e provocar modificações no ambiente social.

Em sua peça “*A Decisão*”<sup>14</sup>, com uma coleção de doze volumes, intitulado “*Teatro Completo*”<sup>15</sup>, mais uma vez, o dramaturgo salienta a questão da moral, da decisão do indivíduo perante a sociedade.

A peça gira em torno de três militares que mataram um companheiro por necessidades políticas (ele era visto como um jovem revolucionário que prejudicava o Partido). Nessa peça Brecht tenta evitar uma fixação entre ator e papel, e assim propõe que os quatro atores deveriam trocar de papéis de modo que cada um tenha a oportunidade de vivenciar o drama do jovem revolucionário.

A ideia central é de levar os expectadores a pensarem sobre a questão do estar de acordo com o Partido (a peça acontece na Rússia). Vem à tona o conflito da necessidade de vencer a contradição indivíduo-sociedade, esse se sacrificando ou sendo sacrificado pelo coletivo.

Na peça didática “*Um homem é um homem*”<sup>16</sup> Brecht destaca o isolamento que se apossa do indivíduo na organização pseudo-coletivista da sociedade burguesa.

No centro da história está o jovem Galy Gay, um empacotador irlandês, que quer comprar um peixe. Ele acaba envolvido com quatro soldados alemães e se transforma em *Jeraiah Jip*, um feroz e sanguinário capitão do exército. Em um processo de

---

<sup>14</sup> *Die Massnahme*, 1930 lançada pela editora Paz e Terra em 1988.

<sup>15</sup> traduzido por M. Bader, R. Santa e W. Selanki.

<sup>16</sup> *Mann ist Mann*, 1926, tradução Fernando Peixoto no Brasil em 1987.

composição e decomposição, Galy se reconhece como Jip tratando-se do verdadeiro e do falso nele. Trata-se da metamorfose do pequeno burguês pacífico em um combatente, e vice versa. Na sua visão, Brecht destaca que qualquer roupa que o homem coloca não o muda na essência, mas que ele sempre muda o seu papel social - “ele permanece o mesmo homem, igual a si mesmo, sendo, por outro lado, sempre diferente” (CHIARINI, 1967, p.158).

Aparece aqui o que Maffesoli argumenta em relação à aparência e ao cotidiano. Visto da distância, por exemplo, no caso de um cientista, as trocas de papel não mudam a essência. Trata-se, como em Goffman, apenas de uma troca de máscaras dos papéis sociais. Desta maneira, o dramaturgo Bertolt Brecht pensava de forma diferente de Stanislavski, ele se ocupava primeiro da dimensão social e política da arte, antes de entrar no cotidiano e no particular. Brecht via, assim, no teatro a necessidade de um afastamento da realidade para conseguir fazer tal crítica.

As denúncias políticas, muito ligadas à esquerda, fizeram Bertolt Brecht um dos escritores perseguidos, assim quando Hitler tomou o poder, Brecht teve que deixar a Alemanha. Seus livros foram proibidos, queimadas e suas peças canceladas. Ele viajou então pela Dinamarca, Finlândia e os Estados Unidos, onde permaneceu até e seu retorno a Europa (Zurique), 17 anos. Chegando a Alemanha, ele formou o grupo de teatro *Berlin Ensemble*, na antiga República Democrática da Alemanha. Lá, com o apoio do seu teatro (na verdade do teatro da sua esposa Helen Weigel), apresentou várias das suas peças clássicas de estilo épico, entre eles a sua famosa peça “*A boa alma de Sechuan*” (1940), que demonstra, como em “*Um homem é um homem*”, a duplicidade dos papéis sociais numa sociedade capitalista. Mostra na figura da Shen-Te uma mulher sempre solidária e prestes a ajudar, mas que precisa sempre da ajuda de um fingido tio de caráter brutal e ruim, chamado Shui-Ta. Com a troca dos dois papéis dentro do mesmo personagem, Brecht explica como é impossível em alcançar uma realidade *não-alienada* na sociedade capitalista.

Em 1955, Brecht morreu em Berlim oriental, sendo elogiado por amigos e inimigos pela sua obra mais do que original.

Brecht desenvolveu a base de suas reflexões sobre o teatro num texto chamado o “*Pequeno Organon*”, escrito em 1948. Nele, o teatro é interpretado como uma ação social, e não simplesmente como um elemento de diversão ou de *auto-representação* da classe burguesa. Para Brecht, o teatro não deveria ressaltar mais histórias gloriosas ou dramáticas do passado sendo essas restritas, na sua compreensão, a uma pequena elite



através da *emocionalização*. Brecht critica essa atitude, dizendo: “Apossamo-nos das obras antigas por intermédio de um processo relativamente novo, ou seja, por empatia, processo para o qual as referidas obras não dão de si grande contribuição” (BRECHT apud FREIRE-FILHO, 2005, p.131).

Propõe, em vez disso, o uso de temas atuais, assim o teatro pode entrar no campo didático interessante para uma massa popular. Como destaca Freire-Filho (2005, p. 126), este teatro serve para “extrair do instrumento de prazer um objeto didático e reformar determinadas instituições transformando-as de locais de diversão em órgãos de divulgação”.

Brecht não rejeita a função da diversão, pelo contrário, vê ela necessária para alcançar um grande público, mas inclui a função do ensinar a atualidade. “O teatro tem de se comprometer com a realidade, porque só assim será possível e será lícito produzir imagens eficazes da realidade” (FREIRE-FILHO 2005, p.136).

O afastamento entre ator e personagem faz parte da função didática utilizada pelo teatro de Brecht. A surpresa sobre a falta de uma congruência entre ambos cria, na visão de Brecht, um senso crítico no espectador, que primeiro o faz refletir sobre os papéis sociais da peça, e depois uma auto-avaliação do espectador em seu meio social.

Brecht retira do teatro oriental a ideia do distanciamento, especialmente do teatro chinês. Lá, o ator demonstrava consciência de que estava sendo observado e, ao mesmo tempo, observa-se no processo de distanciamento. Na reinterpretação moderna dessa atitude, Brecht avisa que, não mergulhando nas emoções do personagem e muito menos em suas emoções particulares, o ator poderia levar e ser levado à reflexão do que esta representando.

Esta atitude não nega a emoção, mas a eleva ao raciocínio e ao conhecimento, principalmente nas relações estratégicas.

[...] trata-se aqui de uma técnica que permite dar aos processos a serem representados o poder de colocar homens em conflito com outros homens, proporcionar o andamento de fatos insólitos, de fatos que necessitam de uma explicação, que não são evidentes, que não são simplesmente naturais. O objetivo deste efeito é fornecer ao espectador a possibilidade de exercer uma crítica fecunda, colocando-se do lado de fora da cena para que adquira um ponto de vista social. [...] (BORIE,1996, p. 474)

Este método de Brecht se opunha ao método de Stanislavski, o qual durante os anos 1920 era muito respeitado. Brecht desejava um ator mais “pensante” e menos

“orgânico”, um ator que seja um novo ator no palco lembrando sempre ao espectador que está ali apenas representando.

Tal atitude cênica cria-se através de uma dupla relação de observação: de um lado, o ator deve ter consciência de que está sendo observado, e do outro deve ter consciência de observar-se enquanto trabalha. Este gesto é comum à vida cotidiana em quase todas as relações sociais, entretanto, muitas vezes a dupla relação se perde na inconsciência. Portanto, a análise do *gestus social* proposta pelo teatro serve não apenas para posicionar o ator em função do que apresenta no palco, mas também para posicionar a história apresentada em relação à realidade comum. Este *gestus* é o momento na encenação da peça, onde o ator, por meio de gestos ou palavras (códigos), se torna visível para o espectador.

Assim, o espectador pode fazer uma leitura do contexto social e histórico do que está sendo representado, inclusive de suas linguagens. De acordo com o dramaturgo podemos entender por “gesto” não um simples gesticular; não se trata de movimento de mão para sublimar ou começar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais. Toda linguagem que se apóia no “gesto”, que mostra determinadas atitudes da pessoa que fala em relação às outras, é uma linguagem-gesto (FREIRE-FILHO, 2005, p. 237).

Essa função da visibilidade é primordial no teatro. Ela se cria através de um senso crítico sobre a linguagem teatral. Por isso, para atuar dentro e fora das linguagens sociais ao mesmo tempo, o ator tem que ter consciência que está apenas em um papel, interpretando e não sentindo o mesmo que o personagem, o ator precisa se afastar e ser ao mesmo tempo ator-espectador de si mesmo. O afastamento do ator do personagem representa assim uma técnica visual para alcançar certa objetividade do papel representado.

Brecht assistiu a Ópera de Pequim (1935) e a partir dela começou a repensar o seu teatro. Ele destacou que no teatro chinês há um efeito de distanciamento, o ator não transforma-se completamente no personagem, o ator faz uma auto-observação de sua atuação.

Brecht havia sido influenciado por esta estética do teatro chinês, principalmente através da arte do ator *Mei Lan Fang* que encenava como se estivesse citando e não incorporando o personagem que representava. De acordo com Zuolin (1982) Brecht observava que o ator chinês, enquanto atuava era constantemente envolvido numa auto-observação o que criava um distanciamento entre o ator e a plateia, o que impedia a

platéia de identificar-se emocionalmente com a representação feita no palco. (ZUOLIN, 1982, p. 97).

Segundo Brecht (apud BORNHEIM, 1992, p.262) “o efeito do distanciamento produz especial elegância, energia e graça dos gestos, coisa que os chineses eram mestres.” No início do século XX, principalmente para a cultura burguesa, esse tipo de teatro parecia impessoal e frio. No entanto, mesmo na estética *chinesa-brechtiana*, o ator representa acontecimentos também com forte tensão emocional. A ira, a raiva, o amor, a simpatia, entre outros sentimentos, todos são apresentados, entretanto são ativados apenas sobriamente para manter o distanciamento do ator em relação ao personagem que apresenta.

De acordo com Brecht (1978, p.84) “O ator tem de adotar para com os acontecimentos e os diversos comportamentos da atualidade uma distância idêntica à que é adotada pelo historiador. Tem de nos distanciar dos acontecimentos e das personagens”. Dessa maneira, o sujeito histórico que atua no palco, do personagem na vida do ator, negando a função da emoção empática, mas não a emoção em si.

Diferente da metodologia de Stanislavski, o artista chinês de Brecht não faria uma metamorfose completa, mas utilizaria também a emoção, mas apenas recorrendo a esta ilusão quando necessário. Por isso, Brecht acreditou que a metamorfose nunca deveria ser completa, pois o ator não conseguiria sentir-se por muito tempo como se na realidade fosse o outro. Apesar de que o ator também inclui elementos que Brecht denomina de “intuitivos” e, portanto obscuros (FREIRE, F. 2005, p.80), as emoções ficam restritas a seu papel social, sendo assim determinadas como relações sociais que são emotivamente passadas aos expectadores.

Assim, um ator brechtiano deve inspirar-se, sim, como Stanislavski, na própria vida, sempre ficando atento ao que ocorre no seu cotidiano. No entanto, o ator não deve mergulhar completamente nesse papel, para garantir através da distancia crítica uma possibilidade em refletir criticamente seu papel.

Com suas ideias, Brecht distanciou-se de um teatro dramático para criar um teatro narrativo, um teatro o que ele denominou “épico”. Desenvolveu um acervo inteiro para sustentar, no palco, o distanciamento narrativo neste teatro épico. Provocá-lo pela inserção de músicas refletivas sobre a situação, pela decoração que estranhava o espectador para não ser realista, mas apenas construído. Em cenas de rua, Brecht tirou muitas vezes o ator do seu papel, interrompendo a cena e deixando-o avançar à frente do palco para dar explicações sobre o papel e sua imitação.

Freire Filho (2005, p.80) define algumas características básicas dessa situação de distanciamento:

- Não se permite uma atmosfera mágica.
- Não se deve inflamar o público dando rédea solta ao ator.
- Não se deve dar ao público a ideia de que os espectadores estão assistindo um acontecimento natural e não ensaiado.
- Toda encenação se baseia em gestos nítidos e claros.
- O contato entre público e expectadores pode ser de uma empatia dialógica, com intervenções.
- O ator deverá apresentar seu papel assumindo uma atitude de surpresa e de posterior contestação.

Nesta situação, o papel dos espectadores muda. Ao assistirem uma peça de teatro, devem se envolver: primeiro, acompanhando a trama dentro do drama, mas depois num processo de afastamento, analisando a ação como passível de alteração, com novas possibilidades.

Assim, Brecht obriga o público a pesar as alternativas para tomar suas próprias decisões. Derrubam-se, nesta situação, as fronteiras entre um palco aqui e uma platéia lá. O homem deveria então despertar para a possibilidade de mudança em todas as coisas, provocando, em base de um entretenimento, uma reflexão sobre a realidade. Assim, Brecht é um dramaturgo moderno que utiliza o campo das relações humanas para expor, com um espírito científico, a consciência moderna reflexiva estimulando o espectador ao raciocínio e a análise.

### **3.3. O método de Stanislavski e o método de Brecht frente da realidade social**

Com a comparação entre o método de Stanislavski e o método de Brecht temos trazido, dentro do campo da teoria do teatro, duas abordagens desenvolvidas no início do século XX. Com visões diferenciadas, ambos contribuíram para o desenvolvimento do teatro no mundo.

Enquanto Stanislavski criou um sistema novo de desenvolver empatia individual, através de ações físicas e da incorporação do ator em seu personagem, Brecht em seu teatro teve uma preocupação mais social, buscando sempre o distanciamento do ator de seu personagem.

Um teatro é um teatro de conformação, e o outro de perturbação, frente das novas realidades do século. Aqui vale a pena passar a palavra a Brecht:

Muito ingenuamente, Stanislavski tratou as dificuldades como fraquezas passageiras, puramente negativas, que deviam e podiam ser superadas a qualquer preço. (...) Não lhe ocorreu que as perturbações [no processo de identificação] pudessem ser consequência de mudanças irreversíveis que afetaram a consciência do homem moderno (...) Se isto lhe ocorresse, talvez ele se tivesse perguntado se ainda era o caso de procurar promover a identificação total. Foi a questão que a teoria do teatro épico se colocou. O teatro épico se interessou pelas dificuldades, pelas perturbações – e se esforçou para encontrar um modo de atuar que permitisse renunciar à identificação total. (BRECHT, 1934, p.368)

Brecht revela desta forma com Goffman a função de um ator cínico, diferenciando emoção e raciocínio, interior e exterior, dando ao papel social e a máscara social um novo entendimento. Pretendemos, neste sentido, fazer no próximo capítulo uma aproximação entre a vida representada e a vida vivida, por meio de situações cotidianas do espaço urbano que interpretam o agir social no espaço como um agir teatral no palco.

Ultrapassamos a ideia da vida teatral como uma mera metáfora para explicar o cotidiano. Enquanto a metáfora apenas faz um sombreamento da realidade, dando-lhe um novo sentido, percebemos que de fato atores sociais assumem exatamente as mesmas atitudes como atores teatrais.

Dessa maneira criticamos a visão burguesa que o cotidiano não deixa espaço para uma reflexão autônoma de seus próprios atores. Como o teatro épico de Bertolt Brecht já comprovou, é possível, sim, superar esta atitude de conformação e tornar o mundo “insignificante” um mundo de representações que fazem sentido.

A junção da dramaturgia de Stanislavski e Brecht com a metodologia goffmaniana permite desenvolver uma geografia vivida, um novo olhar geográfico sobre as espacialidades que se constroem pelas pessoas quando estas interagem num espaço performático.

Nessa realidade social se revela se modifica, se representa e se apresenta, modelada pelos grupos sociais e seus papéis, uma compreensão da sociedade moderna e suas vivências.

#### 4 – Ação, espaços-palco e encenações no ambiente urbano

A abordagem teatral que nos escolhemos para essa pesquisa encontra o seu maior conjunto de palcos no espaço urbano. Pechman (1994) comenta neste sentido que:

(...) a cidade é palco de ensaio do surgimento de novos personagens sociais, da gestação de uma nova sensibilidade, da elaboração de novas formas de sociabilidade, da construção de novos sistemas de saber e técnicas de poder, a cidade se apresenta como um enigma a ser decifrado. (PECHMAN, 1994, p. 4)

Contudo, como o espaço da cidade moderna é bastante fragmentado e articulado, seria melhor falar de uma pluralidade de palcos, nos quais acontecem as mais diversas interações/encenações cotidianas. Na totalidade urbana até podemos falar de um "conjunto de conjuntos sociais", conforme Braudel (1998, p.40).

Como a ação geralmente acontece na interação direta, quer dizer em situações corpo a corpo (como no teatro clássico), o bairro seria o lugar privilegiado para uma pesquisa desse tipo. Apresenta profundas desigualdades tanto em relação às edificações com suas casas, sobrados, prédios como a nível social e cultural. Nas edificações, os indivíduos expressam seus modos de pensar e através delas configuram-se seus comportamentos e suas vivências.

Já comentamos que a pesquisa urbana (em termos sociológicos e geográficos) ganhou o seu maior incremento no início do século XX pela excelente contribuição da “Escola de Chicago” (veja. 3.1.1). Assim, Robert Park (1976) afirma que a cidade pode ser apreendida por *reportagens*, ou seja, narrativas épicas.

Cidades dependem sempre das pessoas que nela vivem, sejam estes moradores ou migrantes, pessoas de passagem, populações ricas, a classe média e a multidão dos pobres. São essas pessoas que compõem a sociedade “fazendo a cidade”, dando para cada bairro suas características específicas.

Esta compreensão da cidade deve-se muito à contribuição de Louis Wirth. Sendo um membro ainda da primeira geração da Escola de Chicago, este imigrante judeu-alemão no ambiente norte-americano propôs na sua obra principal “*O gueto*” (1928) uma compreensão cultural do bairro que não se referiu apenas ao gueto judeu, mas também a outras formas de vida social coletiva, como no caso dos imigrantes poloneses e os negros em Chicago.

No seu texto clássico “O urbanismo como modo de vida”, publicado originalmente no *American Journal of Sociology*<sup>17</sup>, Wirth propõe uma versão acionista do conjunto da cidade, ressalta que “a cidade não é somente unidade espacial, ela é produtora de cultura, com relações sociais, normas, valores próprios”, e assim insiste que a geografia da cidade não é apenas uma geografia física, mas uma geografia de modos de vida, cheio de “indivíduos socialmente heterogêneos” (WIRTH, 1987, p.96).

Esta coerência social e cultural num bairro se desenvolve em cima de um fundo de anomia social da cidade grande, no anonimato da indiferença. Já Georg Simmel, um dos principais inspiradores da Escola de Chicago, havia percebido a questão da indiferença entre as pessoas no meio metropolitano. Observou que as pessoas na cidade grande podem se cruzar todos os dias sem se conhecer, ainda menos sem se cumprimentar (quer dizer, sem desenvolver uma relação ou interação pessoal). Na sua visão, esta característica do “homem da cidade” se apresenta assim, pois a reserva e indiferença mútuas, as condições espirituais de vida dos círculos maiores, nunca foram sentidas tão fortemente, no que diz respeito ao seu resultado para a independência do indivíduo, do que na densa multidão da cidade grande, porque a estreiteza e proximidade corporal tornam verdadeiramente explícitas a distância espiritual (SIMMEL, 1973, p. 20).

Friedrich Engels também fez uma observação semelhante sobre a multidão na cidade grande:

Atropelam-se apressadamente como se não tivessem nada em comum, nada para fazer uns com os outros, e entre eles existe apenas o acordo tácito pelo qual cada um vai na parte do passeio à sua direita para que as duas correntes da multidão, que se precipitam em direções opostas, não lhe interrompam, por seu turno, o caminho; e, todavia, nenhum se digna a olhar para os outros. A brutal indiferença, o insensível isolamento de cada um no seu interesse pessoal ressalta de forma tanto mais repugnante e ofensiva quanto maior é o número destes indivíduos singulares que estão concentrados em um espaço restrito; e ainda que saibamos que este isolamento do indivíduo, este estreito egoísmo é em toda a parte o princípio fundamental da sociedade de hoje, em nenhum lugar, porém, ele se revela de forma tão aberta, tão consciente como aqui, na multidão da grande cidade. (ENGELS, 1985, p. 530)

Portanto, tal “indiferença” da multidão, onde a relação se baseia num distanciamento do viver com o outro, faz o papel social assumir outra função. Não se

---

<sup>17</sup> Publicado originalmente no *American Journal of Sociology*, teve tradução para o português no livro “O fenômeno urbano”, organizado por Otávio Guilherme Velho e publicado pela Editora Guanabara, 1987.

trata apenas de mais uma simples divisão ou interação de trabalho, mas também de uma maneira de identificação do indivíduo, o qual está perdido com o seu papel social e, portanto, tenta se mostrar como socialmente reconhecido.

No teatro, Brecht tinha mostrado o distanciamento entre pessoa e papel social como a raiz da alienação do cotidiano moderno, o que se concretizou no palco na vida dos indivíduos. E, como Simmel observou, o distanciamento como algo concreto no mundo vivido das pessoas, ele também dá raiz a uma concepção da “privacidade”.

Mas, enquanto Brecht denuncia essa privacidade e sua emocionalidade como um substituto da identificação social da burguesia, Simmel a constata como um elemento funcional da sociedade moderna.

Nesse contexto, o bairro torna-se, um lugar privilegiado de moradias privadas um espaço paradigmático. Assim, em um conjunto residencial, na vizinhança, pode existir uma maior possibilidade de encontros, e assim os distanciamentos entre anonimato e interação pessoal são negociados e bastante variados. Quanto menos conhecimento existe de um sobre o outro, menos possibilidade de uma interação pessoal se abre, e mais necessidade de uma interação impessoal se faz visível.

Assim, a responsabilidade (a capacidade em dar respostas!) diminui, e a encenação vazia se aumenta. Por isso, bairros são lugares de maior possibilidade de democracia direta, ao contrário dos centros da cidade com seus anonimatos. Este anonimato acompanha muito os processos da globalização, afetando e transformando também os bairros.

Hoje em dia temos ainda a globalização através da virtualização comunicativa dentro das casas, na qual a rapidez de informações e comunicações também provoca “insensibilidade nas relações pessoais”.

Portanto, o indivíduo é compactado entre duas novas relações da globalização, que se diferenciam no corpo da cidade e no corpo real-virtual. Por isso, as interações corpo a corpo incorporam cada vez mais o distanciamento, levando pessoas (*personas*) a fortalecer suas capacidades em pôr máscaras, como dizia Goffman, inventando ações na procura de uma personalidade perfeita.

Brecht, com certeza, identificaria seus atores nessa situação. Para ele, os atores seriam participantes em novos circuitos de espacialidade, como ele mesmo criou um espaço duplo entre o palco e a vida cotidiano.

O tema da globalização tem também para o sociólogo inglês Anthony Giddens uma relevância. No seu livro “*Modernidade e Identidade*”, ele procura entender a



especialização do ator social no cotidiano através de um sistema de encaixes e desencaixes.

O desencaixe de sistemas tradicionalistas do homem moderno provoca uma nova negociação, onde o indivíduo faz as suas regras com outros indivíduos e com as instituições da modernidade, aceitando estas normas e regras para o bom andamento da sociedade. A regra torna-se, assim, um elemento do anonimato, substituindo a relação pessoal.

Observamos, neste caso, que os sistemas de interação são menos individualizados, mas dependem de um distanciamento social através de rotinas e hábitos. É por meio do hábito e da rotina que o ser humano começa ter sua relação no espaço, buscando estabelecer sentimentos de segurança ontológica. A disciplina da rotina ajuda, assim, a constituir um referencial para a existência, cultivando um sentido de “ser” (GIDDENS, 2003, p.42).

No entanto, a rotina é sentida de forma diferente por cada pessoa, produzindo níveis de segurança em relação aos seus atos diferenciados.

Por esse motivo, Goffman afirma que quando um indivíduo chega à presença do outro, este já espera um determinado tipo de comportamento, assim que o indivíduo faz sua representação para o benefício alheio (GOFFMAN, 1996, p.25).

A multiplicidade de escolhas para o estilo de vida se espalha através de expectativas diferenciadas sobre o papel social. Essa seleção de interação provavelmente é influenciada por pressões de grupo, e também pelas circunstâncias sócio-econômicas.

Conforme Carvalho (2009), aquilo que somos depende muito dos que estão a nossa volta, a tradição na qual estamos inseridos define o agir em grupo e, assim, o estar perto ou se distanciar dos outros é uma opção da construção social na realidade cotidiana.

Cabe desta maneira, a cada um escolher os seus palcos de interação no espaço da cidade, buscando singularidades de relações num espaço amplo de relações, tornando-se público, com o seu viver.

#### 4.1. O espaço público e o espaço privado no cotidiano de um bairro

Como vimos anteriormente, a relação entre o espaço público, como um meio de apresentação dos papéis sociais, e o espaço privado, como lugar de expressão de representações mais autênticas, é um tema fundamental na construção de um bairro.

Segundo estudos os termos espaços públicos e espaços privados surgiam no Império Romano e se referem, respectivamente, ao Direito Público e ao Direito Privado como pedras fundamentais do Direito Romano, que ficou importante até hoje como pedra fundamental de todo o Direito da civilização, no entanto a conceituação dos termos fica direcionada a antiga Grécia.

Na antiga Grécia, esses termos eram divididos, na *polis* (cidade grega) entre *ágora* e *oikos*. De acordo com Munford (1998) “o *ágora* é ali um “local de assembleia”, aonde “a gente da cidade ia-se reunir”, e a finalidade da reunião, nesse contexto, era decidir se um assassino pagara uma determinada multa de sangue aos parentes do homem assassinado”. Os mais velhos, “sentados em pedras polidas no meio do círculo sagrado”, davam sua decisão. (BRAUDEL, 1997, p. 166) Era um espaço público dominado pelos homens, e onde se conversavam questões do dia-a-dia,

Enquanto isso, a vida particular era uma vida em casa, no *oikos*, que era submetida a regras diferentes. Comportavam em primeiro lugar as pessoas (família tradicional, composta por pai, mãe e filhos), poderia ser acrescido de serviçais e de bens móveis.

Neste espaço privado por se estabeleceram relações entre os que não eram considerados cidadãos, como os comerciantes, as mulheres e os escravos, a relação entre os homens era igualitária e competitiva. Cada cidadão demonstrava perante os outros que era o melhor e isso acontecia através da palavra e da persuasão.

No pensamento grego,

a capacidade humana de organização política {público} não apenas difere, mas é diretamente oposta a essa associação natural cujo centro é a casa {oikia} e a família (...) a liberdade situa-se exclusivamente na esfera política, a necessidade é primordialmente um fenômeno pré-político, característico da organização do lar privado, a força e a violência são justificadas nesta última esfera por serem os únicos meios de vencer a necessidade – por exemplo, subjugando os escravos – e alcançar a liberdade” (ARENDDT, [1958], 1983, p.33-40).

Ainda segundo a autora o termo público permite duas acepções. Em primeiro lugar significa que “tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos, e tem a maior divulgação possível. Para nós, a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade” (ARENDETT, [1958], 1983, p. 59). Ou seja, aquilo que todos sem impedimento, podem participar.

Em segundo lugar, o público é o próprio mundo à medida que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. Este mundo, contudo, não é idêntico à terra ou à natureza como espaço limitado para o movimento dos homens e condição geral da vida orgânica. Antes, tem a ver com o artefato humano, com o produto de mãos humanas, com os negócios realizados entre os que, juntos habitam o mundo feito pelo homem (...). A esfera pública, enquanto mundo comum reúne-nos na companhia uns dos outros e, contudo evita que colidamos uns com os outros, por assim dizer (ARENDETT, 1983, p.62).

Com o surgimento dos estados nacionais modernos, no final do século XV, as relações entre público e privado se transformam, bem como as leis e normas que definem o comportamento de súditos e cidadãos. Iniciam-se relações desiguais nos espaços públicos, diferente da *pólis* onde apenas cidadãos participavam. Assim, o espaço público é agora pensado como um espaço de representação política, onde se dá a interação entre o governante e a sociedade. A apresentação ganha, principalmente no barroco, uma função fundamental nesta nova sociedade.

Por isso, o público muitas vezes é concebido como algo que é estatal. O espaço privado, contudo, encontra-se restrito à esfera privada, ou seja, ao lar e à intimidade das pessoas. Reconquistar este espaço numa sociedade democrática era muito difícil, principalmente em termos de acesso (HABERMAS 1984).

Surge uma ideia de acessibilidade geral, sem distinção alguma, num espaço onde se desenrolam todas as ações públicas. Esta interpretação se encontra em Agnes Heller: “A sociedade humana tem a propriedade essencial de que o caráter público das ações influi nas próprias ações. O comportamento global dos homens transforma-se quando eles estão colocados diante do público” (HELLER, 2008, p.119).

Essa nova publicidade faz o homem tomar cuidado com seu comportamento e do seu hábito de se vestir. A nova acessibilidade é, como nos lembra Maffesoli em seu livro “*No tempo das tribos*”, uma função do declínio do individualismo, que se instala através da globalização de uma sociedade de massa. Aqui surge a necessidade teatral de

identificação com um grupo (devido ao crescente anonimato), o “localismo”, (MAFFESOLI, 2006, p.227).

Por isso, a identidade individual se confunde com a identidade do agrupamento, inclusive as atitudes e normas deste grupo social. Criam-se, assim, laços ou associações entre os membros de um mesmo grupo que procuram dar “sua cara” ao grupo de modo a lhes proporcionar segurança de pertencer – pertença necessária para a sobrevivência do grupo. Esses grupos são denominados por Maffesoli tribos; eles frequentam os seus *prírios* palcos como lanchonetes, baladas, escolas de bairros, formando uma cidade interacionista. Cada tribo ganha sua identidade, seu modo de ser, através de assumir seus ideais e suas imagens perante outras tribos e perante a sociedade.

Conforme Richard Sennett (2005, p. 318), as relações entre as pessoas são uma reação a crescente anonimato da cidade e sua frieza, “as pessoas se aproximam porque precisam calor humano para quebrar a impessoalidade, a alienação e a frieza. Desse modo, as pessoas procuram encontrar significações pessoais em situações impessoais, em objetos e nas próprias condições objetivas da sociedade”.

O domínio público torna-se aqui um espaço onde as pessoas têm a oportunidade de se revelarem umas às outras, formando muitas vezes as tribos mencionadas por Maffesoli com um vínculo afetivo compartilhado no grupo.

Estes grupos têm um caráter de uma sociedade secreta. Seus componentes compartilham códigos e maneiras de se expressar, no qual o público não compartilha. Trata-se de grupos fechados, no sentido de Goffman (1996), equipes em que os componentes cooperam entre si para manter uma dada definição da situação perante a plateia.

Dessa forma, o espaço público é uma múltipla plateia, em que milhares de grupos agem conforme regras diferenciadas, baseados em aparências e conjuntos sociais diferenciados. A multiplicidade deste espaço o faz necessário em organizá-lo através de uma linguagem visual que se encontra na teatralidade do comportamento das pessoas.

Vemos desse modo que a teatralidade do cotidiano, para ser mantida, precisa de atores que sejam ao mesmo tempo atores e expectadores, e as suas máscaras aparecem como uma necessidade social para garantir certa segurança ontológica na convivência. Por isso, fazer parte de um grupo requer vestir a máscara do grupo, se identificar com ele, compartilhar e adotar papéis.

A relação entre uma apresentação pública e uma vivência privada é um elemento fundamental dessa linguagem visual. O fundo da nossa identidade se encontra na função

do Eu. Assim, na vida pública adotamos papéis que não necessariamente usaríamos na vida privada. Como complementa Sennett (2005, p. 115), “o comportamento ‘público’ é antes de tudo uma questão de agir a certa distância do Eu”.

Geralmente, o modo de falar, o modo de se portar e mesmo o modo de vestir, são mais formalizados, e assim mais generalizáveis no espaço público do que no espaço privado. Nesse espaço privado, as pessoas ficam mais à vontade, podem se deixar ser mais elas mesmas, como usar seu chinelo de dedos, seu shorts, comer o bolo com a mão, sem usar talher, e falar o que pensam sem receio, e podem – ao contrário do espaço público da sociedade *apresentativa* que requer conformação – apresentar suas emoções de carinho, raiva, insatisfação de maneira autêntica.

Conforme Goffman, as pessoas estão constantemente representando e, assim, a sociedade em geral pode ser vista como um teatro. Por isso, Sennett (2005, p. 53) reflete sobre a sociedade como um teatro com três propósitos:

- Primeiro: A sociedade moderna introduziu a ilusão e a desilusão como questões fundamentais da vida social.
- Segundo: Ela separa a natureza humana da ação social.
- Terceiro: As imagens são retratos da arte que as pessoas praticam na vida cotidiana.

Com os pares ilusão/desilusão, essência natural/ação e imagem/prática se compõem uma sociedade, onde o homem utiliza diferentes máscaras de acordo com as situações e comportamentos.

Assim, cada pôr em cena de uma ação envolve as impressões dos participantes e espectadores que se fazem dela. As impressões são conquistadas por narrações, e o homem público encontra-se o tempo todo na posição de um ator que precisa se apresentar ao outro de modo convincente. Aqui entra em cena a capacidade de verificar ou falsificar a ação, seja como ator sincero ou ator cínico no sentido de Goffman para ganhar autenticidade.

Este problema da autenticidade era como Sennett comenta em seu livro “*O declínio do homem público*” um problema de Rousseau. Este foi o primeiro a acusar a cidade como uma sociedade secular, cujas relações eram falsas como num teatro. A crítica *rousseauiana* observava no cenário urbano que cada indivíduo portava uma máscara, e assim Rousseau percebia a grande cidade como um meio ambiente dentro do

qual não se pode dizer que tipo de homem um estranho é em determinada situação. (SENNETT, 2005, p. 151).

Por isso, a máscara torna-se convincente. E as pessoas começam manipular sua aparência de modo a conseguir a aprovação de outras. Esta questão da aparência social é hoje um grande tema da sociologia urbana.

#### **4.2. As aparências e a teatralidade**

Michel Maffesoli, em seu livro “*No fundo das Aparências*” (1999), comenta que a arte faz parte da sociedade com seus “sons, formas, cores, odores, são agenciados de tal modo que favorecem um sensualismo coletivo. (MAFFESOLI, 1999, p.13). Os fatores estéticos criam “consensos” de alcance limitado, um estar junto desordenado, que se torna a base de socialidade de certo grupo.

Portanto, compreender diferentes épocas através da estética, permite também compreender a configuração dos seus grupos sociais. A vida cotidiana se organiza através de imagens sociais, e por meio dessas formas, que incluem as ações visíveis (teatrais) e repetitivas, como ir até uma universidade, praticar algum esporte, visitar a casa da mãe, organiza-se o espaço.

Por isso, áreas de lojas num bairro, como a padaria ou o bar na esquina, um salão de beleza etc., tem outras visibilidades do que as áreas de moradia sejam estes de condomínios fechados, de casas individuais ou de conjuntos habitacionais. Todos são formas de conhecimento social, onde a inteligência imaginativa age reconhecendo objetos cotidianos de determinados grupos sociais que constituem a cultura local. Essa banalidade vivida é retratada como o objeto de estudo da nossa pesquisa. Aqui, banal não significa supérfluo, não significa o que pode ser deixado de lado e, sim, o que deve ser observado e estudado no mundo da vida numa sociedade democrática.

Portanto, na aparência temos que ver mais do que a corporeidade geral. “O corpo engendra comunicação, porque está presente, ocupa espaço, é visto, favorece o tátil.” (MAFFESOLI, 1999, p.133). Neste jogo de corpo-forma, o jogo da aparência se torna fundamental. Segundo Mafessoli (1999, p.161) “a aparência, é causa e efeito de uma intensificação da atividade comunicacional.”.

As formas surgem como grandes quadros de análise, e o formismo passam de uma lógica da identidade para uma lógica da identificação. As criações do cotidiano, os “nadas” do dia a dia, tomam forma e a integração do minúsculo privilegia o conjunto. Lá, onde se desenvolvem emoções comuns e sociais na sociedade, do estar junto, se

comunica por meio de um universo simbólico uma gama de relações sociais (MAFFESOLI, 1999, p. 127-129).

Este mundo de visibilidades cotidianas é permeado por visibilidades que não são de origem das interações cotidianas, mas mercadológicas e políticas, de grupos hegemônicos. Depois são adotados por grupos dentro da massa poliforme da sociedade de massa, fazendo da indústria cultural uma das indústrias mais poderosas.

Assim, quando o homem adere às imagens estereotipadas de imagens publicitárias, ele reconhece os arquétipos do “mundo imaginal” neste trabalho estético do mercado. As marcas, as modas se enraízam aqui no imaginário de nossa existência coletiva. Não de forma autêntica individual, mas quase autêntica, sendo a aparência um jogo simbólico, onde o cuidado com o corpo, com o vestuário, com determinados hábitos públicos (festas, encontros na esquina, etc.) são importantes.

Essas novas formas permitem que a moda (globalizada, ou regionalizada), cria uma participação mágica e fetichista, valorizando a teatralidade global através das modas e conformando novos espaços públicos, os quase são parcialmente virtuais e desconexos no espaço físico, parcialmente concreto, principalmente quando relacionado com o corpo. Assim o indivíduo coloca sua máscara dionisíaca e faz parte do conjunto da sociedade.

Vestuário e costumes estão interligados, nomeando o modo de ser, a identificação com um determinado grupo, seja este social, como bombeiros, médicos, soldados, alunos escolares, ou privado, como no caso das tribos: punk, funk, gótico, ou sertanejo. Nestes casos, a atração da moda não é insignificante. Ela marca o papel da pessoa na teatralidade geral. Maffesoli denomina isso a temática do véu, a máscara do indivíduo ou a marca do grupo.

Numa sociedade, onde as individualidades tornam-se mais e mais confusas, devido a forte penetração da vida provada pelas mídias de massa, a aparência social garante assim também certa proteção social e segurança ontológica. Destarte, a moda e a vestimenta, a linguagem do corpo não tem nada de frívolo, mas são motivos de identificação de comunidades que se reconhecem.

O novo re-encantamento com a forma é raiz de um novo formismo, uma construção social que não pergunta tanto pelas relações e interações sociais profundas (funcionais), mas pelas relações das aparências.

Aí a importância das aparências das coisas e a importância com o doméstico e o cotidiano. Estes conduzem a relativizar o poder da razão, e a concordar sobre a eficácia

da imagem. Nesse sentido, as várias modulações da aparência formam um conjunto significativo que exprime bem uma dada sociedade. “A forma é a matriz que preside ao nascimento, ao desenvolvimento e á morte dos diversos elementos que caracterizam uma sociedade” (MAFFESOLI, 1999, p.127). A forma é formadora e a aparência é ao mesmo tempo parte integrante de um dado e meio de compreender o conjunto social.

Torna-se, neste momento, numa sociedade flexível e sempre negociada, o aspecto aleatório concomitantemente uma coerência profunda da existência social. Esse comportamento domina no ambiente de um bairro. Ações visuais e teatrais o fazem um comportamento público, onde o agir com os outros a certa distância se preenche pelas aparências. Isso acaba por provocar uma sensação de necessidade de descobrir o outro, saber o que pensa e o que quer.

Para se conhecer o outro ou a outra com mais facilidade, é necessário prestar atenção aos detalhes nas roupas, no modo de falar, de se comportar. Assim, as aparências acabam servindo como dicas ou pistas de conhecimento do outro/a.

Esse tipo de comportamento se desenvolveu no início do século XIX, principalmente na França, onde a intrusão do novo capitalismo remodelou a sociedade urbana, e principalmente o espaço urbano de Paris.

Em seu livro *Passagens* Benjamin (1892-1940) ([1927 e 1940], 1982 na Alemanha), o autor faz referencia as “passagens parisienses”, enquanto galerias comerciais ou primórdios das lojas de departamentos, onde as pessoas poderiam utilizá-las como possíveis saídas e possíveis entradas respectivamente, criando um novo clima, pois a cada novo movimento de entrada ou saída, novas impressões se formam e diferentes sensações se manifestam. É o dia-a-dia observado pelos olhos de um autor.

Outro autor que se destacou em relação ao estudo das aparências cotidianas foi Honoré de Balzac (1799-1849) romancista francês do século XIX que procurou retratar a vida contemporânea e cotidiana da França de modo mais real possível, dando um panorama de todos os grupos sociais no seu ciclo da *Comédie humaine*, empreendimento totalizante que depois foi repetido por Emile Zola com os seus *Rougon-Macquart*. Nestas obras, descrevem-se até com os minuciosos detalhes tipos visuais de classes sociais, observando principalmente o modo de vestir e de comportar-se. Essas descrições permeavam também a situação emocional das pessoas (por isso a forma de romance, que além da poesia era o gênero mais sofisticado entre os tipos literários).



De acordo com Sennett (2005, p.194): “Nas roupas e nos discursos da Paris de Balzac, as aparências já não eram mais um distanciamento do eu, mas antes de tudo pistas para o sentimento privado. Inversamente, o ‘eu’ não mais transcendia suas aparências no mundo. Essa era a condição básica da personalidade.” Podemos falar aqui já de certo sucesso da teatralidade burguesa (como no caso de Stanislavski), onde a emocionalidade e a teatralidade entram em conjunto.

Um exemplo: Em seu romance “*A mulher de trinta*” escrito entre 1829, por Honoré de Balzac, ele conta a história de mulheres mais maduras, penetrando na “profundidade” da alma feminina quando conta a vida de uma mulher infeliz no casamento com um homem que não amava. Mas, para integrar-se à sociedade, ela se mostrava como estando bem, enquanto estava corroída de infelicidade por dentro. Aqui, Balzac destaca bem a questão dos cenários e da aparência dos personagens e seus sentimentos, postulando a diferença entre a visibilidade e a emocionalidade.

Outro exemplo mostra como Balzac descreve a aparência das roupas, deixando transparecer como a pessoa é: “Um homenzinho bastante gordo, de uniforme verde, calças brancas e botas de montaria, apareceu de súbito, tendo na cabeça um chapéu de três bicos tão prestigioso como a sua própria pessoa; flutuava-lhe no peito a larga fita vermelha da Legião de Honra, e da cintura pendia-lhe um espadim” (BALZAC, 1988, p.12). Os detalhes observados e retratados aqui demonstram a perspicácia em relação às aparências. Julga-se pelo que é mostrado, demonstrado e apresentado.

Assim, controlar as aparências e os modos de ser perante os outros e representar um papel proclamam ao indivíduo ao mesmo tempo uma descoberta do eu e uma defesa de si mesmo, mas também uma integração a “superfície” social. As roupas, a maquiagem, o modo de falar, a aparência em geral, pode dar a impressão errada, pode fazer com que outros pré-julguem o indivíduo, ou ao contrário revela um pouco do verdadeiro eu do outro.

Esse é o jogo da aparência que nos pretendemos compreender melhor com esta pesquisa. Por isso, investiga-se agora como acontecem às interações dentro dessa sociedade de aparências e como estas são utilizadas nelas.

### 4.3. Cenários de interação

Conforme o exposto, podemos tratar os “lugares públicos” como lugares de livre acesso para as pessoas de um bairro. Neste sentido, ruas, praças, parques encaixam-se como elementos do palco da cidade, onde se apresentam as encenações das interações cotidianas. Além disso, também lugares como igrejas, restaurantes, teatros, lojas, sala de reuniões, escolas e outros são lugares, pelo menos parcialmente, públicos, onde ocorra o convívio entre pessoas.

Conforme Erving Goffman, em seu livro “*Comportamento em lugares públicos*” (2010), os comportamentos no espaço público muitas vezes se referem à utilização de esquemas de etiqueta, através dos quais as pessoas podem ter uma noção se eles estão socialmente integrados, seja de forma adequada ou inadequada, quando avaliam as interações.

Também Anthony Giddens, em “*A Constituição da Sociedade*” (2003), aborda a coincidência entre espaços e regras, regras estas que quase tudo mundo conhece, mas que são determinadas por escolhas específicas conforme o lugar. Por exemplo, se define por lugar onde se pode fumar ou não, onde não se deve entrar sem camisa, onde animais são proibidos, e onde não se deve utilizar o celular etc. Goffman e Giddens divergem um pouco nas suas abordagens.

Goffman ressalta mais a questão dos papéis nas inter-relações em pequenos grupos, com o caráter revelador das representações, onde o corpo e posicionamentos, gestos, maneiras de vestir e de andar, entre outros, desempenham múltiplas funções na definição dos cenários. Vários personagens podem habitar o mesmo corpo. Enquanto isso, Giddens discute as ações e seu encaixe em regras como cenários estruturais (um pouco como na etnometodologia).

Na visão dele, cada ator pode recorrer a regras e recursos para exercer seus atos, mas ao mesmo tempo pode negociá-las ou até questioná-las. “Uma das principais proposições da teoria da estruturação é que as regras e os recursos esboçados na produção e na reprodução da ação social são, ao mesmo tempo, os meios de reprodução do sistema (a dualidade de estrutura)” (GIDDENS, 2003, p.22).

Conforme esta teoria, a estrutura é vista de duas maneiras, uma de fora e outra de dentro:

- (i) De um lado, a estrutura pode ser uma espécie de padronização das relações sociais ou dos fenômenos sociais, parecida como o modelo

do *habitus* de Bourdieu; apresenta-se “externa” à ação humana como uma fonte de restrição ou ampliação à livre iniciativa do sujeito.

- (ii) Do outro lado, ela pode ser concebida como um instrumento da própria ação, uma expressão da liberdade individual do ator.

Quando se observa uma forte superposição e semelhança entre hábitos e ação, podemos falar de estruturas em forma de “instituições”. “As instituições são os aspectos mais duradouros da vida social. A estrutura não deve ser equiparada a restrição, a coerção, mas é sempre simultaneamente restritiva e facilitadora” (GIDDENS 2003, p. 19).

Na teoria da ação, as estruturas existem como elementos fora do espaço e do tempo.

A estrutura refere-se em análise social, às propriedades de estruturação que permitem a ‘delimitação’ do tempo-espaço em sistemas sociais, às propriedades que possibilitam a existência de práticas sociais discernivelmente semelhantes por dimensões variáveis de tempo e de espaço que possibilitam a existência de práticas sociais, à propriedades que são ‘realizadas’ num determinado espaço e tempo. GIDDENS (2003, p.20)

Para entendermos melhor essa ideia da estruturação, distinguimos estrutura, estruturação e sistema (Quadro 01):

ESTRUTURA (S)	SISTEMA (S)	ESTRUTURAÇÃO
Regras e recursos, ou conjunto de relações de transformação, organizados como propriedades de sistemas sociais	Relações reproduzidas entre atores ou coletividade, organizados como práticas sociais regulares	Condições governando a continuidade ou transmutação de estruturas e, portanto, a reprodução de sistemas sociais.

QUADRO 01: A DUALIDADE DA ESTRUTURA

FONTE: GIDDENS 2003, P. 20

Sendo assim, as estruturas apresentam as regras e os recursos que são oferecidos aos “agentes” – no nosso caso da fusão com as teorias teatrais deveríamos falar do ator – fundamentando a base da interação. Elas não existem independentemente das pessoas ativas e, assim, apresentam certa dualidade internamente aos indivíduos. Quando o ator social age em consonância com as regras sociais (por exemplo, preenchendo um papel

esperado), a estrutura atua como restritiva, mas quando o ator age em contraste ou de forma modificadora, elas são facilitadoras das ações.

Externamente, é o conhecimento de convenções sociais do próprio ator e de outros seres humanos que determina a capacidade de “prosseguir” para se realizar uma ação.

Internamente, a estrutura faz parte da auto-realização da pessoa. Podemos dizer que a utilização de alguma estrutura (regras ou recursos) para a realização de uma ação faz com que o agente/ator esteja reproduzindo socialmente as estruturas do sistema.

Quando no cotidiano alguém se dedica as suas atividades, estas incorporam e reproduzem muitas vezes ações que já foram executadas por outras pessoas de maneira semelhante. Por exemplo, ao assumir o cargo de administrador de um supermercado, o funcionário tenderá a adotar algumas posturas do antigo administrador. No entanto, o fluxo de ação produz continuamente consequências que não estavam nas intenções dos atores.

Como afirma Giddens (2003, p.21), “a história humana, é criada por atividades intencionais, mas não constitui um projeto deliberado; ela se esquia persistentemente dos esforços para colocá-la sob direção consciente e só assim, os seres humanos fazem a sua história.” Desta forma se entende melhor que a estrutura não está igual ao sistema; ela predispõe a própria ação intencional, enquanto o sistema funciona dentro do fluxo das ações permanentes intencionais e não intencionais.

A sociedade já possui regras, nas quais constam os códigos formais de condutas, ou seja, as atitudes esperadas dos agentes/atores. E essas são como lâmpadas que norteiam os caminhos das pessoas, estipulando seus direitos e deveres enquanto cidadãos que compartilham um mesmo espaço.

Para melhor compreender a função teatral da ação, seguimos Giddens (2003, p.25) que diz que “a estrutura de uma sociedade é composta de regras e recursos, que são subdivididos em grupos de processos.” Trata-se, basicamente, dos processos de significação, dominação e legitimação (Quadro 02).

	ESTRUTURA (S)	DOMÍNIO TEÓRICO	ORDEM INSTITUCIONAL
i	Significação	Teoria da codificação	Ordens simbólicas/ Modos de discurso
ii	Dominação	Teoria da autorização de recursos Teoria da alocação de recursos	Instituições políticas Instituições econômicas
iii	Legitimação	Teoria da regulação normativa	Instituições legais

QUADRO 02: DIMENSÕES ESTRUTURAIS DOS SISTEMAS SOCIAIS

FONTE: GIDDENS 2003, p. 25

- (i.) *Significação*: A primeira dimensão de processos é o recorrer às estruturas de significação, que se refere à totalidade semiótica de uma sociedade, abrangendo os elementos simbólicos, semióticos e/ou imaginários, ou seja, os elementos do conhecimento sobre cultura, economia e sociedade, representados na linguagem oral ou escrita, nas imagens, na arte, etc. O consumidor/usuário do shopping, por exemplo, nessa primeira dimensão, transforma os seus desejos em objetos que podem ser reproduzidos através de valores capitalistas de uso, de prestígio ou de troca.
- (ii.) *Dominação*: A segunda dimensão consiste em recursos que são utilizados num sistema de poder, abrangendo diferentes formas de controle sobre coisas ou sobre agentes sociais. Aqui entram instituições econômicas, políticas e sociais e também os agentes individuais. Em geral, as estruturas de dominação, são divididas em recursos autoritários e alocativos e inter-relacionadas.

Os recursos autoritários geram controle sobre pessoas ou atores, eles determinam as suas relações sociais – por exemplo, a relação administrador/funcionário, mãe/filho, professor/aluno, governo/povo etc. Os recursos alocativos referem-se a capacidades transformadoras, gerando controle sobre objetos, bens ou fenômenos materiais, principalmente econômicos.

Nessa segunda dimensão, observa-se no caso do consumidor/usuário, uma subordinação às necessidades de sobrevivência, como também ao poder sugestivo que as próprias mercadorias exercem no mercado capitalista.

- (iii.) *Legitimação*: A terceira dimensão são os processos e as estruturas da legitimação que consistem em regras, leis e normas que são constantemente atualizadas na sociedade através de reflexões, aceitações e rejeições.

Todas essas estruturas exprimem espaços de relações sociais, os quais Goffman costuma chamar “relações ancoradas” (COHEN, I.J. 1999, p. 441) relações, que envolvem uma vinculação pela qual os agentes identificam-se uns com os outros.

Assim, no caso de um bairro, um conjunto residencial apresenta seu significado, e representa suas inserções sociais das estruturas de dominação, dando espaço para estruturas de poder, p. ex., com famílias e filhos, em sua posição em relação à escola, os mesmo espaços de encontro do ambiente social, formando a base pessoal de cada ator.

A esfera da legitimação aparece na consonância ou contestação deste espaço, por exemplo, com grafites, ou através de descuidos da pintura etc. Assim, o palco deste conjunto residencial, incorpora as estruturas sociais fazendo toda encenação do cotidiano.

Um papel principal dessa comunicação acionista tem a comunicação não-verbal, principalmente no espaço público. Enquanto as pessoas interagem nele com os seus corpos, eles compartilham suas ideias, sentimentos e emoções através dos seus comportamentos. Mas estes comportamentos não são legitimados em diálogo, mas através de uma linguagem não verbal de um estar junto.

Assim, o nível de significação é menos argumentativo, mas depende das aparências visuais e teatrais, e revela também o conjunto das relações de poder (dominação) através de símbolos, dando a esfera teatral um maior peso. Percebe-se que num cenário assim, também a legitimação aparece mais de forma visual, justificando a falta de argumentação.

A história sempre tinha fases, onde a comunicação não verbal exerceu maior influência com manifestações de comportamentos não expressas por palavras, mas por gestos, expressões faciais, orientações do corpo, posturas como, por exemplo, no barroco. Através da linguagem do corpo pode se dizer muito sobre o modo do outro se portar (KNAPP, 1980), entretanto, também pode se fingir muito neste sentido, tornando tal linguagem uma ferramenta estratégica.

Também as emoções entram neste jogo, principalmente, porque na sociedade moderna eles fazem, por enquanto, parte do interior da pessoa, mas cada vez se

exteriorizam. Já Paul Eckman (1934), psicólogo pioneiro no estudo das emoções, avaliou que uma pessoa pode fingir tristeza, alegria, raiva, ciúmes, ou esconder tais estados de estar.

Em situações dessa duplicidade, quando os agentes/atores procuram ocultar o que sentem, controlando suas expressões faciais e/ou corporais, supera-se a consonância de duplicidade estrutural de Anthony Giddens, e voltamos diretamente ao teatro estratégico como uma forma de utilização dos sentimentos e das emoções dos atores ao exercerem um papel.

Certamente, Erving Goffman teve a sensibilidade para criar a metáfora de que as rotinas diárias da vida cotidiana podem ser comparadas a um teatro com inúmeros palcos, mas Anthony Giddens nos permite uma diferenciação entre as diferentes esferas de ação, significação (inclusive o imaginário), dominação (inclusive os recursos teatrais) e legitimação (muitas vezes ligados à aceitação do tipo da linguagem utilizada).

Em seguida vamos investigar, de que maneira, se estabelece nos palcos de um bairro o jogo duplo entre interioridade e exterioridade nos comportamentos das pessoas.

#### **4.4 A duplicidade estratégica dos cenários cotidianos em espaços públicos**

A comparação das duas abordagens dramaturgicas expostas no capítulo 2.2. já revelou que a questão do relacionamento entre papel e ator por aproximação ou distanciamento ultrapassa uma simples discussão teórica do teatro, e está intensamente ligada à questão do comportamento cotidiano.

No cotidiano, também se observam atitudes narrativas, com intenções estratégicas, seja revelando ou velando os próprios objetivos da ação, e atitudes mais intuitivas, onde se procura uma aproximação e integração entre papel e ator na busca de identidade e auto-compreensão, se for possível com pouca alienação. Em ambos os casos se mobilizam as diferentes dimensões de significação, principalmente com processos simbólicos e comunicativos, de dominação, com o uso de recursos e arranjos alocativos e autoritários, e de legitimação, seja por tradições e evidências, seja por reflexões, debates e questionamentos.

Entre todas essas componentes existem as mais variadas relações que se compõem como na execução de uma peça de teatro. Assim, os cenários se formam em base da junção de pessoas. Sempre são fundamentos em comunicação ou a rejeição dela. Para entender os comportamentos dos indivíduos em espaços públicos, Goffman

criou alguns termos específicos que se relacionam com este posicionamento das pessoas.

- Ajuntamento (*gathering*): Trata-se de um encontro social entre diferentes pessoas, posicionados por simples co-presença.
- Situação (*situation*): Trata-se de um ambiente espacial, através do qual uma pessoa torna-se membro da interação, por monitoramento mútuo.
- Ocasão social (*social occasion*): acontecimento em que se estruturam interações específicas, na presença imediata e num determinado lugar (GOFFMAN, 2010, p.28).

A concepção goffmaniana de atores (ajuntamento), espaço (situação) e interação (ocasião social) se define como uma encenação no palco. Assim, como numa peça de teatro, os acontecimentos estão organizados, têm começo, meio e fim. Entre as ocasiões sociais Goffman diferencia ainda ocasiões sérias e não sérias, lembrando um pouco a diferença entre drama (tragédia) e comédia (GOFFMAN, 2010, p. 29).

Nas “ocasiões sociais não sérias”, o indivíduo participa pelo prazer de fazê-lo, e mesmo quando nessas existem normas e regras a serem obedecidas, estes são aplicados de forma menos severa. Em outras ocasiões sociais podemos falar de “ocasiões sociais sérias”, em que existe um objetivo final para fazê-las. E, por fim, existem ainda as “ocasiões sociais regulares”, normalmente entre as mesmas pessoas que se encontram com certa regularidade.

Mas mesmo dentro da mesma ocasião social, as relações são variadas para diferentes atores. Assim, o que pode ser prazeroso para um, pode ser trabalhoso para outro. Isso, por exemplo, é o caso de uma festa, onde o convidado está lá para se divertir, enquanto os empregados trabalham. A situação social pode ser uma cena de conflito potencial ou real entre conjuntos de regulamentações. A mesma situação ocorre, quando numa vizinhança da cidade se faz uma festa numa casa, e os vizinhos reclamam do barulho. A mesma situação é avaliada de forma completamente contraditória; os participantes da festa estão se divertindo, os vizinhos com certeza não.

Neste contexto, a presença física de uma pessoa é mais que uma presença física, é uma forma comunicativa. Segundo Goffman, existem ainda duas formas de comunicação, na qual se usa a presença e a aparência do corpo:



- Interação desfocada: Trata-se de uma comunicação que ocorre sem destinação, sendo a ação corporal aberta para tudo mundo.
- Interação focada: Acontece quando duas pessoas se juntam e cooperam abertamente para manter um único foco de atenção, tipicamente se revezando na fala, ou no comportamento corporal. É um envolvimento face-a-face (GOFFMAN, 2010, p.34).

Giddens complementa ainda o pensamento de Goffman afirmando que “os encontros são o fio condutor da interação social, a sucessão de envolvimento,” (GIDDENS, 2003, p.84). Assim quando o indivíduo está na presença de outros, ele gerencia a situação e o ajuntamento, criando espontaneamente um cenário, ou um palco para suas próprias ações. Desse modo a aparência pessoal, maquiagem, roupas, penteado, etc., fazem um elemento da encenação, e ao contrário dos outros participantes, a própria aparência está muito mais sob seu controle.

Assim, o indivíduo consegue corporalmente passar suas mensagens de maneira muito mais adequada e focada ao outro do que participantes do ajuntamento que apareciam apenas por acaso.

A aparência, muitas vezes, está definida pelo papel social, como também o são as suas mensagens. Espera-se, em geral, pelos participantes do encontro que as pessoas apresentem-se às situações de modo convincente ao papel que estarão desempenhando, sabendo-se que a sociedade acaba definindo esse papel.

Maffesoli comenta que as pessoas se vestem de maneira diferente ou se portam diferentemente para se incorporarem em determinadas tribos, as quais querem fazer parte. “Cada um se integra em um conjunto que lhe permite, ao mesmo tempo, viver e entrar em correspondência com os outros” (MAFESSOLI, 1999, p.78), devido à necessidade do estar. Mas a aparência também pode ser uma forma de poder, de submissão a um determinado tipo de papel social, e assim ela é não apenas uma expressão de dentro para fora, mas também uma conformação de fora para dentro.

Este é o momento da atuação estratégica, porque a adaptação a um papel social conforma-se a redes de poder. Mesmo quando se finge numa esfera, por exemplo, ao nível da significação verbal, uma determinada atitude, a linguagem do corpo pode indicar outra. Ou, em casos em que o corpo faz parte da linguagem expressiva, os pensamentos podem ser diferentes.

Como no teatro a vestimenta, as expressões do rosto e o usar do corpo levam a plateia a uma imaginação do significado de cada ação, na ação cotidiana, essas divergências também separam o interior privado do aspecto público. Ocultar emoções, por exemplo, muitas vezes vistos como o mais privado, requer um afastamento da situação, um distanciamento.

Assim, o corpo tranquilo pode estar em um lugar, mas o coração em outro. Se isso ocorre, a pessoa não deixa transparecer o que realmente está sentindo, pode se apresentar aos outros como estando bem e ao mesmo tempo se sentindo mal.

Tal situação é denominada por Goffman de “escudos de envolvimento”, e ela é muito comum em sociedades com um alto grau de organização, ou com um forte esquema de opressão. Preserva-se aqui a “verdadeira” face do ator, gerando segurança no comportamento frente dos outros e para os outros, segurando a esfera privada como um espaço de liberdade.

No interior de uma casa – podemos avaliar a casa a célula mais privada num bairro – se observa bem esta diferenciação: Assim, a sala, geralmente perto da entrada como um lugar ainda relativamente público, está aberta para interações com pessoas fora da família, enquanto os quartos já apresentam um grau maior de privacidade. Mas, provavelmente um dos espaços mais privados é, neste sentido, o banheiro (com a privada!). Com muitos escudos de envolvimento, lá as pessoas podem se isolar dos outros e manifestar sentimentos que não manifestariam frente a outras pessoas, semelhante ao quarto de dormir durante a noite.

Como dentro de casa, também dentro do bairro, os espaços são diferenciados. Assim, uma prática de um médico ou de um advogado apresenta um caráter mais privado do que uma loja. Ou, entrando num shopping, percebe-se também que este é mais privado do que a rua que passa em frente. Sempre, trata-se de uma diferenciação de controle e autocontrole, separados por escudos de envolvimento.

Situações do cotidiano são necessariamente situações deste tipo, como Brecht em sua metodologia propõe ao ator, deve se representar nestes espaços sem esquecer que se apresenta apenas um papel.

Muitas ações passam por tais escudos de envolvimento, em outros casos se fingem estes escudos no comportamento. Assim, o bater na porta antes de entrar num quarto do outro, é um sinal dado que a privacidade será “quebrada”, respeitando um escudo. Em outras ocasiões, por exemplo, quando duas pessoas se beijam na rua, se finge um escudo de envolvimento, quando não se olha intensamente a esta cena.

Arruma-se, então, permanentemente nas interações espaços num bairro para encenações, através de uma rede de escudos de envolvimentos, dependendo da organização das cenas entre os atores. Segundo Goffman existem ainda distinções hierárquicas entre os envolvimentos:

- Envolvimentos principais: Neles se absorve a maior parte da atenção para a própria interação. A conformação por regras e recursos é definida pela intensidade do encontro.
- Envolvimentos laterais: Trata-se de interações paralelas de menos importância, que se realizam sem ameaçar ou confundir a manutenção simultânea de um envolvimento principal.
- Envolvimentos dominantes: Trata-se de um ajuntamento e uma situação, onde as regras e os recursos são claramente dominantes, e precisam ser reconhecidas prontamente devido às obrigações da ocasião social.
- Envolvimentos subordinados: Neles, os indivíduos têm permissão para manter suas relações não controladas pelo evento central (GOFFMAN, 2010, p.54).

Em um envolvimento principal, geralmente espera-se que ele seja dominante e que o lateral seja subordinado. Quando uma atividade dominante exige pouco de atenção do indivíduo, por exemplo, quando ela é altamente rotinizada, o indivíduo pode manter ainda relações laterais importantes. Todos os envolvimentos se regulam por linguagens que podem mudar constantemente. Destarte, grupos sociais diferentes exigem envolvimentos diferenciados.

Por exemplo, algumas coisas são admissíveis para os homens em público, mas não o são para mulheres, e vice-versa, dependendo da sociedade pesquisada: tomar cerveja no gargalo para as mulheres é muitas vezes julgado como vulgar, para o homem é um sinal de macheza; tricotar em lugares públicos para mulheres é normal, se o homem o fizer é “estranho”.

No cotidiano, a organização dos acontecimentos em estes cenários envolve ainda os conhecimentos diferenciados dos agentes sociais. Corretamente, Goffman comenta (2010, p. 62), o quanto é interessante notar que quando um indivíduo não sabe o

suficiente sobre os conteúdos de determinado interação, para participar dele “de dentro”, tenta compensar sua alienação vestindo exatamente as roupas certas, assumindo a postura correta. Trata-se de um caso claro em usar a máscara correta para desempenhar um papel social, esperado pelos outros, mantendo um envolvimento principal mínimo para evitar a aparência de estar despreparado.

Desta maneira, aparece outro escudo de envolvimento, que é menos real, mas mais teatral. Com o esvaziamento de papéis individuais de profundidade seria, típico da sociedade moderna, se colocam as aparências identitárias como mais importante, como é o caso da sociedade pós-moderna. Aqui, os escudos de envolvimento se transformam em cenários de aparência.

Fingir um envolvimento é uma prática muito comum. Como na sociedade pós-moderna existem muitas situações multifuncionais, envoltimentos principais e laterais acontecem frequentemente simultaneamente, deixando divergir os objetivos das interações. “Há situações sociais em que podemos encontrar indivíduos que fingem estar envolvidos nos acontecimentos ocasionados, mas que na verdade têm seus próprios objetivos especiais a perseguir” (GOFFMAN, 2010, p.66-67).

Certas atividades, conseqüentemente, podem ser mascaradas para serem executadas, e o relacionamento entre envoltimentos dominantes e subordinados pode se inverter em alguns casos. Mas enfim, quaisquer que sejam os envoltimentos, o indivíduo precisa sempre dar evidência que domina da sua perspectiva subjetiva, a situação, a qual resolveu apresentar. Trata-se de seu teatro eterno

Vimos até agora que a organização espacial é nas inúmeras interações de um espaço público como num bairro, organizado por palcos e encenações que se constroem através de composições de atores (ajuntamentos), espaços (situação) e coros dramáticos (ocasião social).

A seguir, procuramos entender o aspecto geográfico nesta concepção, como a espacialização, seja ela espontânea ou pré-fixada, exerce aqui um papel fundamental.

#### 4.5. A espacialização teatral do cotidiano

Giddens é um dos sociólogos que propõe uma sociologia espacial específica, e assim pode ser visto também como geógrafo. Faz uma análise a respeito da categoria tempo-espaço no contexto das interações sociais numa perspectiva acionista. Segundo o autor, “muitos estudiosos tratam tempo e espaço como meros ambientes de ação, com exceção de alguns geógrafos” (GIDDENS, 2003, p.129).

Nesse contexto, ele cita Torsten Hägerstrand, (1916-2004) que – já nos anos 1960 – pesquisou a organização espacial da vida rotinizada no cotidiano, citando cinco fatores:

- A corporeidade impõe limitações de movimento e percepção.
- A finitude da duração da vida humana torna as categorias tempo e espaço limitadas.
- A capacidade limitada dos seres humanos de participar em mais de uma tarefa simultaneamente, impõe outra limitação.
- Qualquer movimento no espaço é também um movimento no tempo.
- Portanto, qualquer zona de tempo-espaço pode ser analisada em função de restrições impostas (GIDDENS, 2003, p.130-131).

Segundo Hägerstrand, esses cinco fatores expressam os eixos materiais da existência humana; eles são ligados diretamente à *co-presença* de pessoas que interagem.

Tal atitude geográfica-existencial explica o interesse de Hägerstrand nos padrões *temporo-espaciais* de rotinas típicas. Como em Goffman, onde os encontros de atores ocorrem espacialmente e temporalmente definindo regiões como a casa, lanchonete, clube, bairro, cidade, também Hägerstrand investiga o volume tempo-espaço de cada indivíduo, e a junção entre vários atores.

O autor denomina as trajetórias de ação “primas de conduta”. Essas primas se referem às imaginadas e vivenciadas paredes espaço-temporais, espaços nos quais os agentes entram e saem. Trata-se de uma geografia que não delimita fronteiras geográficas ou físicas, mas que entende o espaço como feito pelas ações humanas, como um espaço de ação.

Numa vida geralmente rotinizada, as primas de conduta são, primeiramente, trilhas já prefiguradas, como já é normal no cotidiano de uma sociedade moderna e complexa.

Nessas trilhas se encontram, ou desencontram os indivíduos. Hägerstrand denominou sua geografia “*time geography*” (geografia do tempo) para caracterizar a seriedade das trajetórias de vida. Nessas trajetórias, os indivíduos se veem presentes em vários cenários de interação.

Anthony Giddens transforma a idéia de “*time geography*” numa discussão, como o Agir cria uma “regionalização do tempo-espaço” (GIDDENS, 2003, p.136). Essa “regionalização deve ser entendida não meramente como localização no espaço, mas como referente ao zoneamento tempo-espaço em relação às práticas sociais rotinizadas” (GIDDENS, 2003, p.140).

Uma casa, um escritório, uma lanchonete, uma escola, um hospital, são assim locais, ou melhor, palcos, nos quais ocorrem inúmeras interações.

Conforme a concepção de Giddens, qualquer ação e interação têm um componente de tempo e espaço. Assim, já o tom de voz, através de suas vibrações, cria uma atmosfera que é limitada pelo alcance de suas ondas.

O posicionamento do corpo, outro exemplo, de um professor numa sala de aula cria todo um arranjo espacial de autoridade, o qual se desfaz imediatamente quando o professor vai embora. A organização de uma festa que reúne muitas pessoas, com encontros de diferentes intensidades, também é uma regionalização temporo-espacial. Percebe-se que tais atividades muitas vezes têm o seu tempo; assim, uns são desenvolvidas durante o dia, como o trabalho, e outras no horário noturno como o descanso. Os seus espaços muitas vezes se definem por ambientes prefigurados, como escolas com suas salas de aula, máquinas numa fábrica, caixas num banco, lojas num shopping. Como todas essas atividades ocorrem em determinados tempos, é quase impossível separar as duas categorias na regionalização de uma ação.

Na maioria dos locais de encontro social, entretanto, as fronteiras que separam as regiões têm indicadores físicos ou simbólicos: as paredes da casa separam os quartos por dentro, e protegem a privacidade de influências de fora, o balcão de atendimento em uma papelaria ou panificadora separa os clientes dos vendedores, as vitrines de uma loja dividem o espaço da oferta do espaço dos desejos.

Mas a regionalização também pode apresentar diferentes dimensões. Enquanto a geografia tradicional se refere com o termo “região” normalmente a uma área

fisicamente demarcada, em nosso trabalho, a região permite e possibilita a estruturação da conduta social por meio de duração e extensão.

Tanto a geografia de Hägerstrand, como também a sociologia de Giddens, ainda refletem pouco as novas configurações temporo-espaciais. Suas compreensões de agrupamentos de indivíduos se dão ainda pela *co-presença* física, enquanto hoje em dia, através de novas tecnologias, longas distâncias no espaço (e no tempo) não são mais impedimentos de intensas comunicações. Também, os meios de transporte permitem a chegar praticamente e rapidamente a qualquer lugar, permitindo até o encontro de culturas distantes, assim que a comunicação (muitas vezes em linguagens e línguas poucas conhecidas) se desenrola em novos palcos, palcos virtuais que interferem bastante nos palcos da *co-presença* corporal.

Assim, a vida de um bairro se desenrola em muitos palcos, alguns de espaços concretos, outros de espaços virtuais, e ainda outros numa mistura dos dois (por exemplo, uma televisão num bar). E da mesma forma, também os papéis dos atores sociais assumem variadas funções, mudando suas formas de apresentação. Conscientemente talvez uma pessoa não pense que está representando um papel, mas inconscientemente isso pode ocorrer quando se criam novos ajuntamentos e situações (conforme Goffman).

Desta forma, a vida num bairro é parcialmente visível em alguns espaços, invisível em outros. É visível, por exemplo, através de vestimentas, de maquiagem, ou por comportamentos, no juntar-se ou manter distâncias, no espalhar risos, ou contar piadas de em tom alto. Mas de outro lado, num telefonema no celular, nos segredos guardados nos bolsos, nos *I-pod* e nos MP3, podemos suspeitar uma vida de comunicação invisível, e bastante privada no espaço do bairro (não necessariamente em outros espaços).

Tudo isso influencia a configuração do espaço. Assim, inconscientemente, as pessoas seguem nos seus comportamentos às regras e normas estabelecidas pela sociedade através da criação de tempo-espacos. Demonstrem dessa maneira o desejo de conviver com os outros ou não, criando sua representação, assim que sua apresentação quer agradar e ser aceita, ou quer ser rejeitada.

Conforme Giddens existem em quase todas as regionalizações “regiões de frente”, regiões de intuito de se mostrar, e “regiões de trás”, onde acontecem interações não feitas para serem vistas e públicas. Como no teatro, as regiões de frente querem se

apresentar para o público em geral, enquanto nos bastidores do palco se discute apenas entre os atores, fora da vista dos expectadores.

No caso da vida cotidiana, as novas mídias modificam exatamente esta relação da nossa vida pública. Regiões de frente e regiões de trás estão relacionadas aos conceitos de público e privado, mas a seriedade dos encontros no tempo-espaço muitas vezes as modifica. Assim, podemos nos encontrar com amigos num restaurante para almoçar, num lugar público, para discutir, fora de outro ambiente público, problemas privados. Ou, a proteção de uma massa de pessoas pode garantir uma maior privacidade do que sentar dentro de um pequeno restaurante.

Discutir dessa forma flexível as regionalizações dentro de áreas urbanas, como já se iniciou na Escola de Chicago significa propor um novo conceito de zoneamento nas cidades, onde os lugares de interação são mais interessantes do que as formas tradicionais das suas funcionalidades, sendo aquelas formas ainda muitas vezes dominados e denominados pelo sistema capitalista e pelas elites, pelo mercado consumista e pela especulação das imobiliárias, bem como pelas ações do Estado.

Contudo, todas essas forças hegemônicas marcam apenas um tipo de zoneamento, enquanto as nossas regionalizações pesquisam um espaço cotidiano, e esse é democrático. Por isso, concordamos com Anthony Giddens quando diz: “Os bairros podem não ser tão simetricamente zoneados, quanto sugeriram alguns dos analistas urbanos ‘ecológicos’, mas sua distribuição tem a consequência de criar vários tipos de contrastes” (GIDDENS, 2003, p.153).

#### **4.6 – O bairro urbano como palco de encenações sociais**

Em 1980 foi publicada uma obra de um padre jesuíta, doutor da Sorbonne, com o título “*L’invention du quotidien – l’art de faire*” (1997), a qual se seguiu, em 1990, outro volume “*L’invention du quotidien – Habiter, cuisiner*”. O seu nome era Michel de Certeau (1925-1986), e este pesquisador eclético (historiador, psicanalista, sociólogo, filósofo cultural) pesquisou a função das práticas sociais (ações com objetivos, com estratégias e táticas) na construção do cotidiano, usando o exemplo dos bairros *banlieue* das grandes cidades francesas com sua cultura “popular”.

De acordo com Certeau:

O bairro é, quase por definição, um domínio do ambiente social, pois ele constitui para o usuário uma parcela conhecida do espaço urbano na qual, positiva ou negativamente, ele se sente reconhecido. Pode-se, portanto apreender o bairro como esta porção do espaço público em



geral (anônimo de todo o mundo) em que se insinua pouco a pouco um espaço privado particularizado pelo fato do uso quase cotidiano desse espaço. A fixidez do habitat dos usuários, o costume recíproco do fato da vizinhança, os processos de reconhecimento – de identificação – que se estabelecem graças à proximidade, graças à coexistência concreta em um mesmo urbano, todos esses elementos ‘práticos’ se nos oferecem como imensos campos de exploração em vista de compreender um pouco melhor esta grande desconhecida que é a vida cotidiana (CERTEAU, 1997, p.40).

Essa visão de um bairro, definida pela vizinhança de pessoas como elemento social, é uma divisão territorial de uma cidade bem diferente da geografia urbana tradicional e da arquitetura, como exemplo, VILLAÇA (1929) – que trabalha com a questão do espaço intra-urbano no Brasil, e, CAMPOS FILHO,(1936) que procura em sua obra, *Reinvente seu bairro* (2003) levar o leitor a repensar os caminhos da cidade e seu planejamento

Entretanto, entre as inúmeras definições sociológicas, uma de Henri Lefebvre também conduz em nossa direção:

O bairro é uma unidade sociológica relativa, subordinada, que não define a realidade social, mas que é necessária. Sem bairros, igual que sem ruas, pode haver aglomeração, tecido urbano, megalópole, mas não há cidade. É neste nível onde o espaço e o tempo dos habitantes tomam forma e sentido no espaço urbano (LEFEBVRE, 1971, p. 195-203).

Para se conhecer a forma e o sentido de um bairro, é preciso caminhar por ele, observar o que possui, sentir a “trivialidade” cotidiana, assimilar os seus códigos para viver nele, e observar como as pessoas vivem nele. Com essa visão, cada indivíduo traça seus percursos pelo bairro, organizando-se entre o seu privado, sua moradia, e o que lhe é público.

Certeau (1997, p. 43) comenta que “sair de casa, andar pela rua, é efetuar um ato cultural, não arbitrário: inscreve o habitante em uma rede de sinais sociais que lhe são preexistentes (os vizinhos, a configuração dos lugares).”.

Dessa maneira, o indivíduo deixa sua moradia e se torna um sujeito público. O público e o privado são sempre interdependentes, sendo que um acaba não tendo significação sem o outro. Poderíamos admitir que o bairro é o lugar paradigmático para as negociações disso. Morar em um bairro dá ao indivíduo uma característica de pertença, na qual ele constrói sua personalidade – quanto mais vive nele, menos indiferenciado torna-se este lugar na sua vida cotidiana, dando certa segurança a ele de estar no próprio território.

Com os deslocamentos da vida moderna, com os contatos interpessoais cada vez mais distantes, o bairro é um lugar de uma problemática, porque as relações sociais do cotidiano acontecem no bairro de forma mais intensa. Como um indivíduo, o qual se instala em um bairro, é obrigado a inserir-se às regras de comportamento que nele acontece, o bairro possibilita a coexistência de parceiros que inevitavelmente farão parte do seu cotidiano, como os vizinhos.

Impossível evitá-los ao pegar o elevador do prédio, ao passar pelos becos, ao pegar o carro na garagem, ao encontrá-los na calçada ou num supermercado. Como Certeau (1997, p. 47) afirma, “a coletividade é um lugar social que induz um comportamento prático mediante o qual se ajusta ao processo geral do conhecimento, concedendo uma parte de si mesmo à jurisdição do outro.”.

Assim, o bairro consiste não só de sua infraestrutura, mas também da forma como se estrutura a vida nesta infraestrutura. Por isso, os pontos importantes como proximidade de transportes públicos, possibilidades de andar com um automóvel, ou andar a pé nas calçadas, são tão importante como os caminhos à escola, aos lugares de abastecimento, aos pequenos pontos de encontro (bar, academia, farmácia etc.).

Mas, essa infraestrutura também se define por níveis de preços, com tipos variados de comércio e de lazer, mas também no setor imobiliário, além da onipresente questão da segurança, intimamente ligada a questão do espaço privado.

Percebemos que muitas pessoas moram onde podem e não onde realmente gostariam de morar. Outras pessoas moram num bairro pela identificação, e muitas vezes já incorporaram o bairro pelo tempo de moradia, fazendo-o o “seu bairro”, quer dizer executando uma apropriação da privacidade. E no mundo moderno, muitas vezes, esse bairro residencial é apenas uma parte de uma rede de lugares cotidianos, como Torsten Hägerstrand já demonstrou.

Nesse palco, se desenrolam as interações com suas respectivas máscaras sociais. Como o uso do espaço público é relativamente livre, as estratégias adotadas pelos moradores vão, às vezes, em direção de um distanciamento das suas próprias identidades (como era o caso de Brecht e Goffman), ou eles procuram mais uma visão burguesa de um bairro apropriado, conforme a ideia de Stanislavski.

Conforme Goffman, as práticas no bairro supõem, assim, a utilização de máscaras sinceras ou cínicas. E a isso servem os cenários estabelecidos no palco do bairro (a organização de uma loja, as configurações de ruas, calçadas, praças, etc).

Para nossa pesquisa fazemos uma restrição. Não pesquisamos um ambiente completamente aberto e acessível a todas as pessoas dentro do bairro, como o espaço exterior de ruas, calçadas ou parques, mas também não adentramos no espaço privado das casas. O nosso assunto são principalmente estes palcos organizados, onde se desenrola a vida social da vizinhança, como lojas, academias, bares etc.

Nesses lugares é possível observar as regras do uso social no espaço. Podemos ver, como se mantém a paz, ou como surgem dissonâncias no jogo de comportamentos. Nesse jogo teatral do cotidiano, vias e desvios se manifestam na interação. No bairro, a distância média entre a vida coletiva, com suas supostas regras, e a privacidade, com suas liberdades, é permanentemente negociada, e para isso alguns espaços são fechados, evitando uma negociação absolutamente livre danosa a qualquer convivência.

Assim, uma distância social adequada é fundamental para evitar de um lado uma familiaridade íntima demais, mas também de outro um anonimato social grande demais, o qual resultaria na falta de responsabilidade e violência.

Diante do exposto, veremos no próximo capítulo, como se organizam estes palcos no bairro, de que forma acontecem as encenações e quais são os principais problemas e conflitos na organização desse espaço. Para isso, adentramos no Bairro Alto da metrópole de Curitiba.

## **5. Os palcos e encenações sociais no Bairro Alto da cidade de Curitiba – uma visão empírica**

O Bairro Alto da cidade de Curitiba localiza-se na periferia oriental da cidade, na transição ao município de Pinhais. Trata-se de um bairro de classe média e média-baixa, relativamente consolidado, mas sem grandes destaques urbanísticos dentro dos patamares do corpo urbano de Curitiba. Pelo contrário, é caracterizado como um bairro de moradia (como toda a região) com vias de travessia. Por isso, os cenários deste bairro se desenvolvem apenas no cotidiano local, como não existem elementos de grande centralidade para o município.

Trata-se de um bairro ideal para fazer pesquisas sobre palcos locais embutidos nesse cotidiano. Por isso, apresentamos inicialmente o valor da pesquisa qualitativa para tal investigação e como pretendemos descrever a ambientação de palcos e cenários em alguns lugares de relevância local cotidianas.

Depois introduzimos no contexto do bairro em se (e algumas regiões anexas), para em seguida apresentar diferentes localidades “banais”, como palcos, e as visões das interações neles relatados por atores que atuam nessas localidades.

### **5.1 A escolha do método qualitativo para nossa pesquisa empírica**

A escolha do método para nossa pesquisa é qualitativo, para nos aproximarmos da realidade da vida cotidiana do bairro, que é uma realidade holística.

Como vimos a Escola de Chicago já havia adotado essa sistemática e se beneficiou da compreensão de grupos pequenos. Assim, Cooley (1922, p. 128) afirma que “o pesquisador qualitativo devia pesquisar principalmente as instituições e os grupos que não são demasiado grandes para garantir uma abordagem direta e total”.

Esses grupos, com certeza, mostram um perfil detalhado dos acontecimentos sociais, e a escolha de determinado aspecto da realidade não coloca dificuldade na representação de uma totalidade. Uma amostra do universo geral, pelo contrário, poderia impedir o reconhecimento de lógicas individuais, ou até cortá-los através das lógicas costumeiros de técnicas quantitativas ou funcionalistas.

Utiliza-se, aqui, uma técnica muito semelhante ao teatro, que também procura compreender relações sociais gerais, através de dramatizações individuais. Assim, Stanislavski queria captar o “espírito psicológico” da sua época, principalmente dentro da classe burguesa, e Bertolt Brecht buscou a compreensão crítica das relações sociais através dos exemplos individualizados, ou até estereotipados.

No mesmo estilo, uma pesquisa qualitativa é uma das possibilidades de se estudar os fenômenos gerais que envolvem os seres humanos e suas relações sociais estabelecidas em diferentes palcos do cotidiano. Para isso, necessita diferentes técnicas interpretativas que possuem por objetivo descrever, traduzir e expressar o sentido dos fenômenos do mundo social.

Enquanto os estudos quantitativos seguem com rigor um plano previamente traçado, inclusive com uma decisão antecedente sobre suas lógicas, a pesquisa qualitativa segue outro caminho e é direcionada ao longo de sua trajetória por eventos que se encontram. Destarte, até a perspectiva da pesquisa se desenvolve traçando seu caminho, situando o acontecimento através de uma interpretação. O corte temporal-espacial de um fenômeno pode ser, neste caso, mais artificial, porque o que se revela são relações e movimentos através desse corte.

Conforme Durkheim relatou, o pesquisador precisa estar consciente que “ao entrar no mundo social, ele penetra no desconhecido. É preciso que ele esteja preparado para fazer descobertas que o surpreenderão e o desconcertarão” (DURKHEIM, 1895, p.70).

Dessa maneira, os métodos qualitativos se assemelham também a maneira como interpretamos os fenômenos em nosso dia-a-dia. A realidade se revela por acasos, e as regras escondidas têm que ser detectadas por reflexões, não tomando as aparências como simples aparências, mas como resultado de junções ou diferenças sociais.

Tanto Mayring (2002) quanto Flick (2002) apontam, nos seus livros sobre metodologias da pesquisa qualitativa, conhecimentos cotidianos como elementos principais da interpretação de dados. Facilita-se essa perspectiva em instituições que, como um palco, organizem os papéis sociais e os atores em contextos fixos, em “instituições” conforme Giddens.

Assim, instituições são palcos sociais prefigurados. Também para Goffman (2004, p.11) “instituição total pode ser definida como um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada”. Como Goffman tinha redefinido o “ajuntamento” de pessoas e a “situação” como elementos de encenações cotidianas no público, as diferentes localidades a serem pesquisadas são aqui tratadas como instituições, quando o investigador analisa os discursos dos entrevistados e as práticas observadas nestes lugares para ter uma ideia como se regionalizam estes espaços.

Entretanto, observando essas localidades e confiando nos relatos dos entrevistados, é preciso muita cautela acerca do envolvimento do pesquisador, pois se esse se envolve com os entrevistados pode se restringir ao que conhece e compreende, por isso é necessário um afastamento para evitar um envolvimento. Isso é mais fácil, se o embasamento teórico do entrevistador for bem claro. Por isso, dedicamos tanto tempo para a formulação de um amplo esboço teórico.

A investigação qualitativa caracteriza-se pela atuação em diferentes níveis de “realidade”, sejam estes três os mais importantes:

- A pesquisa documental é constituída pelo exame de materiais sem tratamento analítico, meramente descritivo, ou colocado antes da própria pesquisa. Seus dados podem ser reexaminados com vistas a uma nova interpretação ou complementação de algum estudo. Godoy define isso como “um exame detalhado de algum ambiente, de um sujeito ou de uma situação em particular”
- A pesquisa etnográfica envolve um conjunto de procedimentos e metodologias interpretativas, baseado num período relativamente longo de familiarização, permitindo situar e recompor as regras constitutivas de cada meio de interação. Martin e Turner (1986) consideram esse método o mais eficaz para evidenciar e compreender à dinâmica organizacional, compreendendo os sentidos da interação.
- O estudo de caso é uma análise profunda, exame detalhado do local pesquisado, onde se pesquisam os fenômenos nos seus contextos holísticos, não predefinindo as dimensões lógicas. Importantes. (GODOY, 1995, p. 25-28)

A nossa pesquisa se posiciona exatamente dessa maneira, busca, através da descrição, apresentar as localidades e as pessoas. Entrar em contato com elas através de entrevistas e observações, e procurar compreender esses dados através de uma reflexão holística, cortando o cenário do conjunto da totalidade.

Desse modo, espera-se que se revelem as representações e espacialidades do cotidiano desses indivíduos. Para tais fins, escolhemos como universo de análise o Bairro Alto em Curitiba-PR, onde as observações foram realizadas em várias localidades dentro do bairro.

Portanto, entendendo o bairro como um corpo flexível repleto de diferentes cenários. As entrevistas, abertas e não dirigidas foram utilizadas como recurso para a compreensão das realidades sociais, para verbalizar o que se observa (ou não) na apresentação do teatro cotidiano. Trata-se de certa mistura entre entrevistas não

dirigidas (conversas), relatos de histórias de vida, e observação diretas, juntados numa observação participante e estudos de caso.

A definição do palco é, nesse sentido, uma das tarefas mais difíceis. Como já mencionamos (3.2.2), foi optado em não observar num espaço público irrestrito e pouco regularizado, como ruas, praças etc., mas localidades mais fechadas com regras mais claras. Por isso optou-se para instituições fixas, lugares onde representação, como expressão das convicções as pessoas, e apresentação como método de uma inserção social, entraram numa certa relação. Em geral, identificamos três tipos de palcos:

- Palcos permanentes referem-se aos palcos do cotidiano que se mantêm fixos, ocupando um mesmo espaço físico por um longo período de tempo, podendo ou não mudar seus atores sociais. Salões de beleza, supermercados, papelarias, postos de gasolina, são alguns exemplos.
- Palcos periódicos são palcos são espaços físicos que podem ser transformados rapidamente, sem precisar de uma estrutura mais elaborada. Por exemplo, são palcos para comícios políticos, vendas de carros no pátio de um supermercado, entre outros.
- Palcos espontâneos são palcos criados pelos atores de acordo com suas necessidades atuais, que se estabelecem sem uma infraestrutura prefigurada. São aglomerações de pessoas na rua, os palhaços na faixa pedestre, vendedores ambulantes, etc.

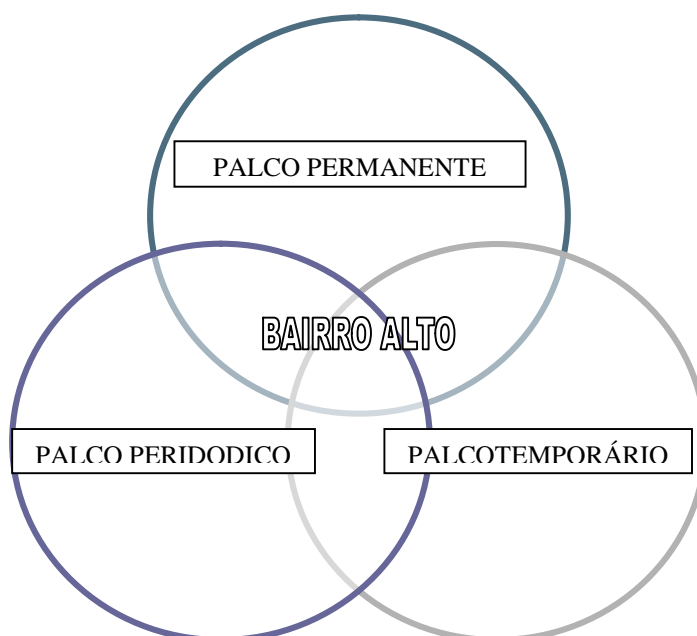


FIGURA 01- PALCOS DO BAIRRO

FONTE: O AUTOR, 2011.

Com base nesses palcos, que podem ser inter-relacionados na mesma situação, foi analisado de que forma as pessoas aplicam suas relações na sua vida cotidiana, buscando palcos para determinadas encenações nos quais se representa, ou não, a vida como um teatro - seja isso avaliado como verdadeiro, como no sentido de Stanislavski, ou crítico e cínico, como no caso do método Brecht.

Por isso, relatamos articulações em práticas, percebidas e concebidas, através da leitura das entrevistas feitas pela pesquisadora. Lembramos que, assim, também se percebem de forma melhor os diferentes papéis das pessoas entrevistadas, por exemplo, como mãe, esposo, funcionária, professor, vendedor, esportista, amigo, entre outros.



Dessa forma, ao dialogar com as pessoas, percebem-se também as espacializações embutidas, quer dizer, a criação de espaços através de sócio-interações das pessoas. O ajuntamento de pessoas nesses espaços em determinadas situações pode ser ainda definido por dois posicionamentos perspectivos que são decisivos para melhor compreender as interações.

Segundo Duncan podemos diferenciar os entrevistados entre *insiders* e *outsiders* para entendermos as interações e os seus relatos.

- O discurso do *outsider* (inglês: aquele que vive fora) para caracterizar os eventos observados por pessoas que não vivem no bairro pesquisado, mas que podem utilizar seus serviços ou trabalham nele. Estas pessoas, muitas vezes, mantêm certo distanciamento sendo suas perspectivas diferenciadas em relação aos moradores do bairro. “O outsider pode manter um certo distanciamento crítico que o coloca numa perspectiva diferente da visão tomada como dada, ou naturalizada, das pessoas do local”.(DUNCAN,J. 2004, p. 108)
- O discurso do *insider* (inglês: aquele que faz parte de um grupo ou de um lugar) para caracterizar as pessoas que moram no bairro e que mantêm certa proximidade, até uma inserção nos próprios relatos do bairro.

Observamos no bairro que pessoas mesmo sendo *outsider*, às vezes mantêm um relacionamento mais efetivo com os moradores e serviços do bairro, assim como também pessoas que segundo a classificação de Duncan são consideradas *insider*, não tem praticamente qualquer contato com as pessoas e moradoras do bairro pesquisado. Desse modo, adotaremos a classificação de Duncan apenas como moradoras ou não do bairro e, criamos uma nova categoria diferenciada para as pessoas que tem alguma ligação mais efetiva e afetiva com o bairro. Segundo nossa classificação, uma pessoa pode ser além de *outsider* – um *outsider interativo/a* e ser *insider e não interativo/a*.

Esses discursos são ativados conscientemente ou inconscientemente, e assim se revelam muitas vezes durante as entrevistas (até mesmo para os entrevistados), de que forma os atores aplicam estratégias e táticas no uso das suas aparências em interações, assim que “os atos comunicativos se traduzem em atos morais” (GOFFMAN, 2010, p. 228).

O trabalho empírico no Bairro Alto de Curitiba, onde a pesquisadora também foi moradora durante muito tempo, aconteceu entre janeiro de 2009 e setembro de 2010, compondo-se em três fases, muitas vezes inter-relacionadas:

1. Numa primeira avaliação foi investigado o bairro com suas estruturas básicas. Neste contexto, avalia-se menos a inter-relação do bairro com o conjunto da cidade, mas muito mais o seu caráter local.
2. Depois, foram escolhidas algumas esferas do cotidiano, como a esfera religiosa, do trabalho, da saúde, etc. que apresentam formas específicas de sua apresentação, avaliando determinadas localidades típicas dessas esferas.
3. Finalmente, na descrição das visitas foram analisados estes cenários com a ajuda das categorias desenvolvidas nos capítulos 1 e 2.

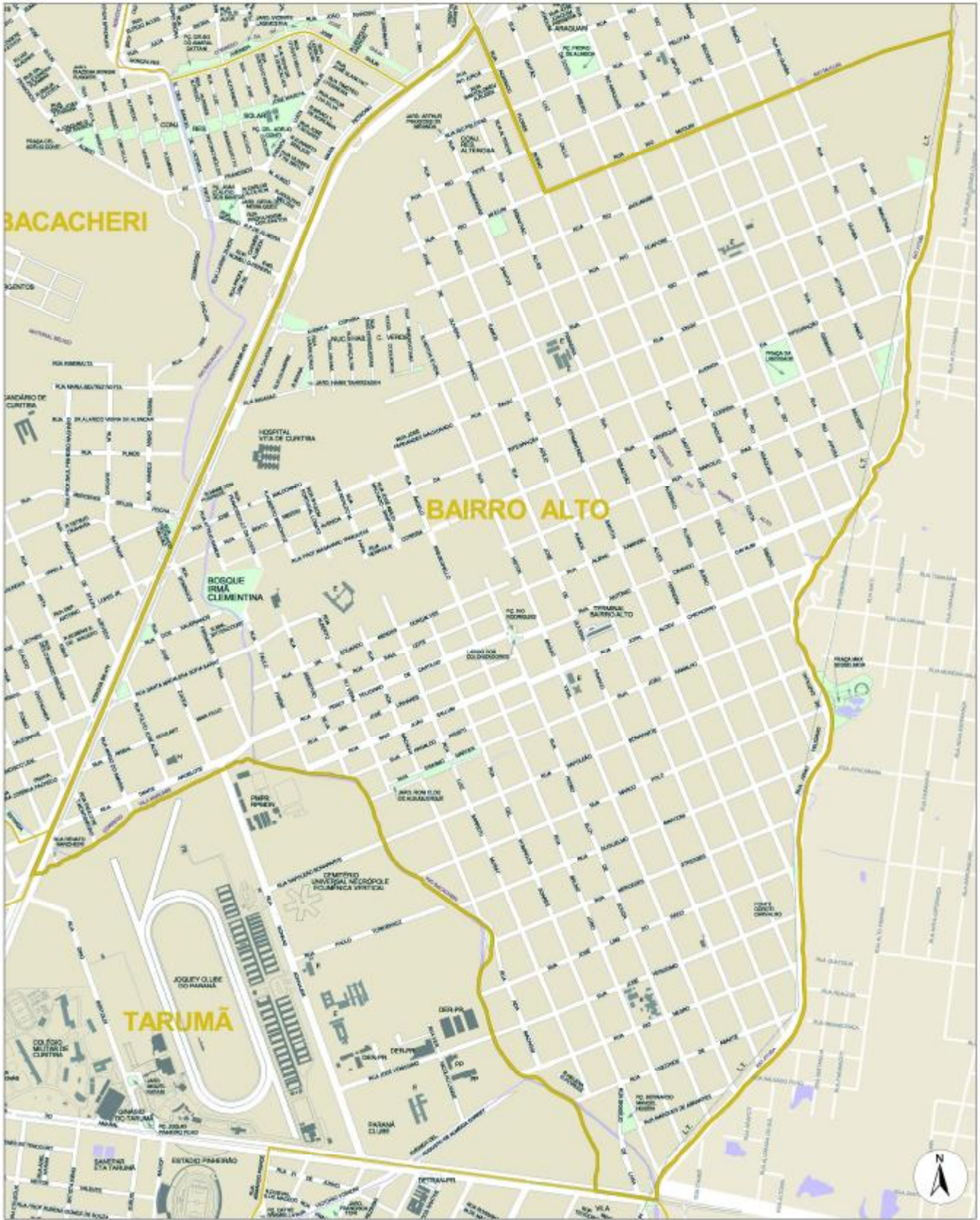
No próximo subcapítulo vamos apresentar a estrutura do Bairro Alto em Curitiba para entender melhor, de que forma e em que ambientes se estabelecem os palcos que nos interessem.

## **5.2. O Bairro Alto de Curitiba – estruturas e vivências**

O Bairro Alto está localizado em uma das partes mais elevadas da cidade de Curitiba com elevações de mais de 950 metros, o que explica seu nome. Trata-se de um espigão elevado entre os Rios Atuba e Bacacheri, sendo que ambos os rios percorrem seu trajeto em direção sudeste para depois, de forma reunida, desembocar no Rio Iguaçu. O bairro dispõe de um relevo bastante ondulado, devido ao grande número de córregos e riachos rios que descem aos vales dos dois principais rios. Vários desses rios dão os seus nomes às ruas, principalmente na parte setentrional do bairro, como rio Jaguaribe, Iriri, Guaporé, Juruá, Araguari, Jai, Japurá, Murici, Tietê, Pelotas, entre outros. (MAPA 01)

MAPA 01 BAIRRO ALTO

FONTE: IPPUC, SETOR DE GEOPROCESSAMENTO (2009)



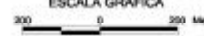
**MUNICÍPIO DE CURITIBA**  
**BAIRRO**  
**BAIRRO ALTO**

**LEGENDA**

- Arruamento
- LT
- Ferrovia
- Edificações
- Divisa de Bairros
- Hidrografia
- Parque e Praça



FORTE: IPPUC  
 ELABORAÇÃO: IPPUC - nov/09  
 ESCALA GRÁFICA



INSTITUTO DE PESQUISA E PLANEJAMENTO URBANO DE CURITIBA

AVENIDA DE APOLOGIA 100  
 SETOR DE ORGANIZACÃO  
 Rua Bom Jesus nº 808 - Cabral - Curitiba/PR  
 Fone: (41) 3250-1414 - CEP 80.335-010

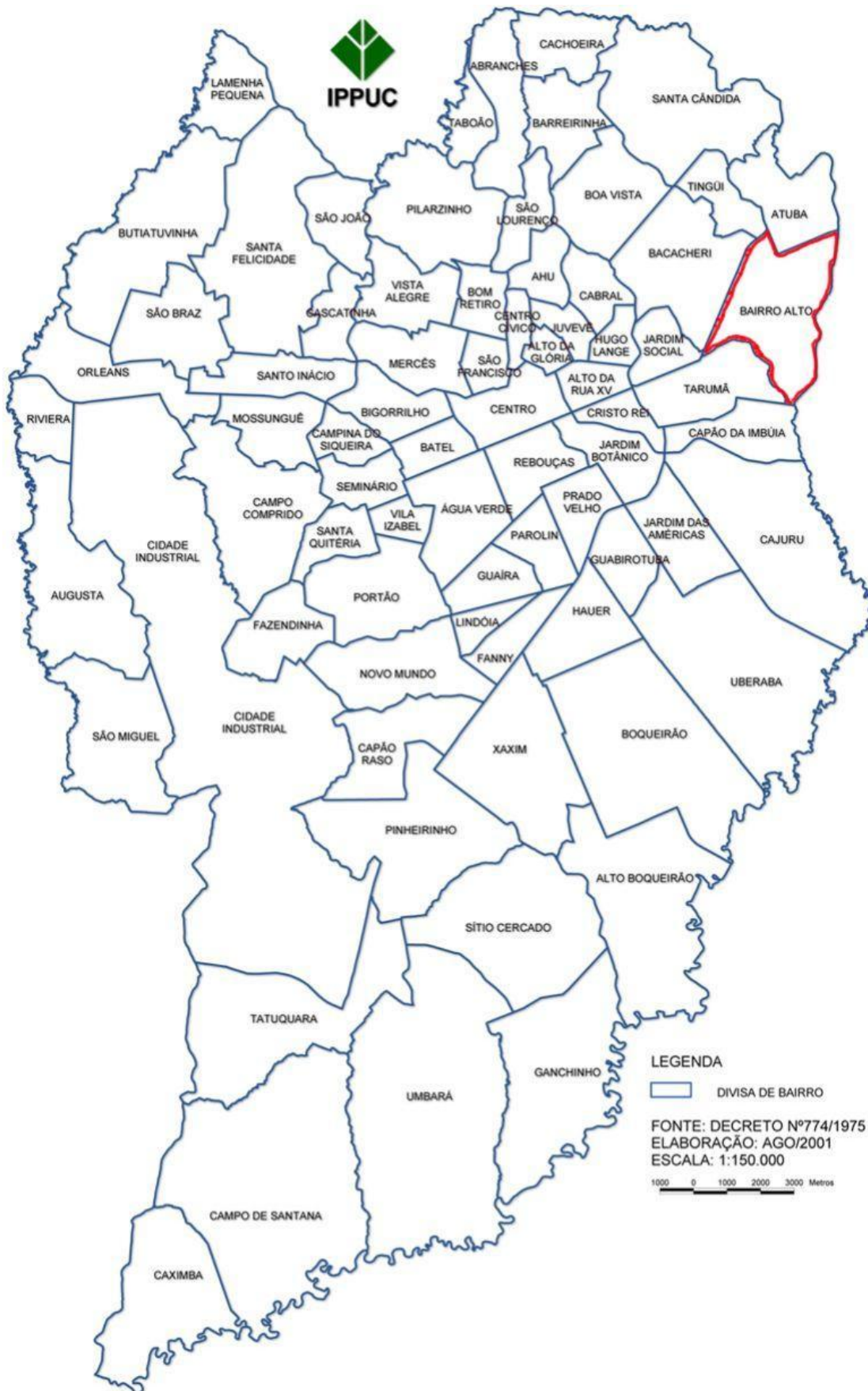
**Área**

	Km2	%
Bairro Alto	7,02	1,62
Curitiba	432,17	100,00

**SITUAÇÃO**







MAPA 2 - LOCALIZAÇÃO DO BAIRRO ALTO EM CURITIBA  
 FONTE: IPPUC – SETOR DE GEOPROCESSAMENTO (2001)

Em um mapa datado de 1913, o bairro localiza-se ainda fora do perímetro urbano numa região de fazendas (FENIANOS 2003, p. 39 e DUARTE, 202, p. 87). O antigo núcleo, hoje na parte setentrional do bairro, estabeleceu-se perto da antiga Estrada da Graciosa que faz interligação entre Curitiba e Paranaguá, via Atuba.

A história da povoação do Bairro Alto vem do século XVII. Nessa época, foi feito um caminho por portugueses que subiram a Serra na busca de ouro, batizado de *Queretiba* a localidade “vilinha”, conforme registros históricos. “Começava a história do Bairro Alto e Atuba. No entanto, devido à escassez de ouro, algum tempo depois os habitantes mudaram-se para a região onde hoje está a Praça Tiradentes no centro de Curitiba.” (FENIANOS, 1999, p.15)

Na Vilinha, ficaram, junto com várias comunidades indígenas, apenas alguns moradores, dando raiz ao futuro bairro Atuba, e dentro dele o núcleo de Bairro Alto.

Já em 1778, documentos de época reportam a venda de terras da paragem (travessia de um rio) chamada ‘Vila Velha’, o local da anterior Vilinha. O local já começava a se desenvolver, e o poder público fazia limpeza no Rio Atuba e obras no Caminho do Atuba para atender aos moradores da região.

O que influenciou o desenvolvimento de toda a região foi à construção da linha de trem ao sul do bairro, também no final do século, lá onde hoje passa a Avenida Presidente Affonso Camargo entrando por Pinhais em direção leste. Isso incrementou a urbanização e os loteamentos. Desfez muitas fazendas (várias delas de imigrantes e proprietários de olarias).

No século XIX várias famílias, vindas da Europa se instalaram no Bairro Alto, que era chamado de Fazenda Bairro Alto de Guilherme Weiss. (CESAR, p.3)

Essa fazenda tinha cerca de 300 alqueires e tinha como divisas ao norte a Estrada da Graciosa, ao sul o encontro dos rios Bacacheri e Atuba, a leste o rio Atuba e a Oeste o caminho por onde hoje encontramos situada a BR116. Mais tarde, a fazenda foi loteada e recebeu o nome de Planta “Vila Bairro Alto”, seus lotes foram comercializados pela própria família de Guilherme Weiss. (CESAR. 2-5)

A evolução em loteamentos privados foi decorrente da provável falta de um planejamento urbanístico no bairro, até hoje o bairro não dispõe de um traçado com áreas centrais. Por isso, apesar da sua enorme extensão do bairro, hoje com 7.018.000,00 m<sup>2</sup>, existem poucos pontos de destaque no bairro.

Contudo, quando na década de 50 se construiu o conhecido colégio *Sacré-Coeur de Jésus* (Rua Santa Madalena Sofia Barat, 809), fundado por freiras em terreno doado pelo Estado, esse tornou-se rápido um ponto de referência.

Em 1960, depois de ser construído, foi inaugurado o novo prédio do colégio, e no final da década a escola mudou de nome para Colégio Madalena Sofia. Na mesma época, em 1961, foi construída a Rodovia Regis Bittencourt, o que facilitou o acesso ao então Colégio Madalena Sofia e ao Bairro Alto.

Quando se definiu o novo arranjo geográfico de Curitiba, com núcleos diferenciados (o centro cultural na velha cidade, o centro cívico, o centro politécnico, etc.), foi também planejada a formação do centro industrial com a fundação da Cidade Industrial de Curitiba (CIC), em 1973, ao longo do Vale do Rio Iguaçu (DUARTE, 2002, p. 205).

Na mesma época foram ainda implantados os eixos de transporte. Desta maneira, a inauguração do eixo Norte-Sul indo em direção a Colombo, em 1974 (ibid. p. 201) e, em 1982, do eixo Oeste-Leste indo para Pinhais (que depois será desmembrado de Piraquara em 1992) criaram um impulso forte também para o Bairro Alto. Esse impulso se devia principalmente ao crescente número de empregos na parte oriental de Curitiba (principalmente a CIC), assim que muitas moradias adensadas começaram surgir. Dentro dessa evolução, chegaram também novas linhas de transporte coletivo, asfalto nas ruas e obras de infraestrutura.

Conseqüentemente, em 1992, foi inaugurado o Terminal Bairro Alto de transporte público, num momento quando o bairro já estava povoado com centenas de casas – as mais antigas se misturam aos muitos sobrados construídos mais recentemente para abrigar famílias de classe média que escolheram o bairro para morar. Edifícios residenciais ou comerciais ainda não foram vistos no bairro, mas a instalação do terminal de ônibus impulsionou, desde então, o comércio local que é bastante variado. Ao mesmo tempo se formam grandes áreas abertas na região de Tarumã (principalmente áreas de lazer e de esporte) e o Autódromo de Pinhais.

Hoje, o bairro apresenta certo isolamento sendo fechado por seus limites. Localizado a lado oeste do município de Pinhais, fica separado deste município pelo Rio Atuba que marca a fronteira sem possibilidade de pontes. Da mesma forma, a Rodovia Regis Bittencourt (BR 116) permite pouquíssimas saídas do bairro, tanto em direção oeste (confrontando com os bairros Tingui e Bacacheri) como em direção norte (confrontando com o bairro Atuba: até aqui existe uma parte que normalmente deveria

fazer parte do Bairro Alto, mas administrativamente pertence ao bairro Atuba, sendo demarcado pela Rua Alberico Flores Bueno e dobrando em direção leste na Rua Rio Mucuri). Outro limite separativo representa o córrego que define a delimitação sudoeste com o bairro Tarumã. Apenas uma pequena ponta do bairro toca no Sul a Avenida Victor Ferreiro do Amaral.

Entradas de trânsito fácil ao bairro existem poucas. Assim, a Av. Alberico Flores Bueno permite a entrada/saída pelo Norte (em direção Tingui) e uma saída à BR 116.

A Avenida de Integração, antiga Rua Rio Madeira, atravessa o bairro de direção oeste a leste, do Aeroporto Bacacheri a Pinhais, continuando com a única ponte do bairro sobre o Rio Atuba na Rua Aristides de Oliveira de Pinhais.

Mais ao sul, a Rua Percy Feliciano de Castilho e sua continuação ocidental Rua Dante Angelote conectam o bairro em direção oeste com o Bacacheri. Também em direção oeste para o Tarumã vão as duas pequenas ruas Rua Napoleão Bonaparte e Rua José Veríssimo. Em direção norte ao sul via, cruzando quase todo o bairro, vai a Rua José de Oliveira Franco que, com vários desvios ganha sua sequência sul com a Rua Basília de Lara e assim entra, no limite com o município Pinhais, na Avenida Victor Ferreira de Amaral (que em Pinhais se denomina Rodovia Dep. João Leopoldo Jacomel PR 415) que continua em direção leste a Piraquara.

Tal situação ilhada do Bairro Alto cria, dentro do bairro, mesmo sem um centro destacado, certa coerência social e um espírito bairrista.

A consolidação do bairro apenas por loteamentos explica também o pouco número de praças. No total são quatro, entre elas a Praça de Liberdade, localizada mais perto do terminal do Bairro Alto, ao longo da Avenida de Integração, é uma praça que é utilizada pelos moradores. Próximo a ela estão localizados um módulo policial, supermercado da família e ainda na praça tem os brinquedos para as crianças.. Antigamente essa praça foi utilizada para eventos evangélicos e outras festividades.

E, a Praça Ivo Rodrigues, na Rua Percy Feliciano de Castilho, também bastante utilizada pelos moradores do Bairro Alto, principalmente pelos idosos que fazem suas caminhadas.

Diante dessa falta de pontos centrais, o Terminal Bairro Alto virou (como em Pinhais) uma referência central dentro do bairro. Mas agora, para conter a grande falta de referência de estruturação social, encontra-se em fase de finalização (com previsão em dezembro 2010) o “Centro Cultural Vilha do Atuba” (Rua Rio Juruá, 1,2,3), que tem várias salas, vestiários, banheiros e um palco para apresentações artísticas. Ao seu



redor está sendo feito calçamento com toda infraestrutura e iluminação. A construção desse centro marca para o bairro uma nova referência para as manifestações culturais da comunidade.



FIGURA 02 – CENTRO CULTURAL “VILINHA”

FONTE: O AUTOR, 2011.

Hoje, o bairro tem uma população (de acordo com dados do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC) e do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 2000 e 2006, de aproximadamente 42.033, sendo a maioria, 54,84%, mulheres e apenas 46,16% homens). Este predomínio da população feminina de modo geral acontece em 70 dos 75 bairros de Curitiba, sendo a relação na cidade inteira de 52,05% a 47,95%.

Em termos de mercado de trabalho é necessário notar que muitas pessoas trabalham ou residem no bairro, mas em sua identificação acabam colocando se como pertencentes a outro bairro, ou vice versa. O bairro é basicamente residencial, mas apresenta de acordo com o IPPUC e o IBGE, conforme dados de 2000 a 2006, 914 pontos de comércio, 226 indústrias, 792 prestadoras de serviços, sendo assim também bastante comercial (mas sem grandes indústrias).

De acordo com a mesma fonte, possui 13.591 domicílios, sendo que a maior parte das edificações é de sobrados e casas térreas.

No transcorrer da nossa pesquisa empírica, ao ouvir os relatos das pessoas sobre seu espaço relacional e de lazer dentro do Bairro Alto, um local importante, em ternos sociais, são as igrejas.

O Bairro Alto é sede de várias religiões, possui três paróquias com seis igrejas católicas e 32 igrejas evangélicas, dois Centros de Estudos espíritas e alguns terreiros de umbanda e candomblé. Achamos conveniente colocarmos esses dados, porque a maioria dos moradores do Bairro Alto faz parte de algum grupo religioso, tendo muitas vezes a religião um aspecto em suas vidas além do caráter religioso, um caráter de lazer.

Além de pontos de encontro fixo, existem também vários palcos temporários, por exemplo, os palcos periódicos, como o famoso bailão oferecido a população em geral aos finais de semana. O seu local (Rua Rio Guaporé, 647), já foi modificado inúmeras vezes, ao seu lado já funcionou a venda de peças para carros, local de carros batidos, estacionamento, entre outros.

Além desses palcos, existem ainda outros palcos temporários. Desta maneira, uma feirinha de artesanato é realizada aos sábados, na frente do escritório do vereador Jair Cesar (Rua Antônio Cândido Cavalin, 28) e uma feira de pescados e produtos variados às quintas-feiras. (Rua Adilio Ramos, 100).

Nessas feiras, as barraquinhas são montadas um dia antes à tarde e desmontadas após a feira. As feiras para quem mora no bairro são uma benção, porque além das mercadorias existe assim “uma nova possibilidade que temos de ir a um lugar diferente, ver outras pessoas”, como comentou D.P., uma pessoa entrevistada.

Em termos de meios de comunicação, o Bairro Alto conta ainda com a presença de três jornais locais, o jornal Nossa Folha, o jornal Nossa Gente e o jornal do Bairro Alto, além de uma estação de rádio, a Rádio Capital (Praça Rodrigues de Abreu, 228) que existe uma comunicação interna dentro do bairro.

Resumidamente pode-se observar uma infraestrutura do bairro na seguinte forma:

Dimensão Religiosa	Dimensão educacional	Dimensão assistencial	Dimensão Saúde	Dimensão segurança	Dimensão Mortuária	Dimensão Social	Dimensão transportes	Dimensão serviços	Dimensão comercial
32 igrejas Evangélicas	11 escolas e colégios particulares	5 entidades	2 hospitais	3 unidades	1 cemitério com duas capelas	5 instituições	1 terminal	1 correio	914 pontos de comércio
3 paróquias 6 igrejas	18 escolas municipais e creches municipais		4 unidades de saúde		1 capela		Taxis	2 bancos	226 indústrias
2 centros espíritas	2 faculdades						Vãs escolares		792 prestadoras de serviço
Vários terreiros de candomblé e umbanda									

QUADRO 03- DIMENSÕES DO BAIRRO ALTO

FONTE: CESAR, J. BAIRRO ALTO, SUA HISTÓRIA, SUA GENTE, p.16-19.

A característica que o bairro é predominantemente residencial e tem poucos destaques urbanísticos na sua malha não é típica apenas deste bairro, mas de grandes áreas da região, e também do município. Por isso, é muito comum entre os moradores e ou trabalhadores do Bairro Alto, que as delimitações para eles não ficam muito claras, principalmente em relação com os bairros Atuba, Tarumã e Bacacheri.

Por esta razão, também foram incluídos alguns pontos fora do bairro nesta pesquisa (principalmente no Tarumã), mas que fazem parte do mapa mental dos seus moradores. Esta maleabilidade das fronteiras do bairro acontece também em partes devido as mudanças costumeiras dos limites pelo poder público. Assim, por exemplo, um dos pontos pesquisados, o salão de beleza Edisvânio, se localiza na divisa dos bairros Tarumã e Bairro Alto, e seus proprietários identificam-no como pertencente ao Bairro Alto, enquanto alguns clientes identificam o salão como pertencente ao bairro Tarumã. Também, o posto de saúde denominado Posto de Saúde Higienópolis está localizado no Bairro Alto, mas mantém seu nome antigo do bairro de Higienópolis, após do desmembramento.

A flexibilidade das estruturas e fronteiras existe principalmente em função da história recente, bastante movimentada em toda a região leste de Curitiba. Assim comenta a senhora R.S, moradora do Bairro Alto há mais de 40 anos, no dia 12 de novembro de 2010 que “o Bairro Alto a princípio era repleto de áreas verdes, algumas casas, eram poucas, porque o bairro ficava longe do centro da cidade e, não haviam ônibus toda hora, como hoje que o bairro possui até terminal.” Nessa época, os vizinhos se conheciam, as crianças brincavam em frente às casas e não tinha perigo, porque mal passava carro. As amizades eram feitas com a vizinhança mesmo, quando tinha festa de

aniversário de uma criança da rua. Praticamente todos participavam. Os carros eram utilizados apenas para ir até o centro da cidade, ou para viajar. Tudo era feito a pé dentro do bairro, as compras no mercadinho e a visita para os amigos.

Com o tempo, essas relações foram mudando. As crianças cresceram, estudavam em colégios diferentes. O tempo de brincar na rua ficou escasso, e o número de carros aumentou. Algumas pessoas se mudaram e, assim, a vida foi caminhando. O bairro que era então sossegado começou a ficar mais agitado.

Surgiram novas construções, mais casas, muitos sobrados, supermercados que antes eram apenas mercadinhos. Enfim, dizia esta senhora, o bairro não é mais o mesmo. As pessoas nem se conhecem, deixando não só uma situação de anonimato, mas, sim, uma sensação geral de insegurança, deixando à antiga espacialidade e a antiga forma das relações sociais de lado.

Diante dessas mudanças, novas formas de teatralidade ganham importância. A situação social antiga, onde existia uma forte congruência entre papel e individualidade, se transforma gradativamente sob essas novas condições chamando atenção para novas aparências no bairro e o seu uso. Este será o tema da investigação de diferentes palcos no Bairro Alto.

### **5.3 Palcos e encenações no Bairro Alto de Curitiba – alguns estudos de caso.**

Para testar as nossas reflexões teóricas sobre a encenação social em palcos, escolhemos o Bairro Alto em Curitiba. Um espaço que é principalmente de moradias e assim mais caracterizado por elementos privados do que públicos.

Nesse espaço procuramos demonstrar, baseado na metodologia goffmaniana e suas implicações teatrais, como pessoas constroem suas interações no cotidiano através de encenações, posicionando-se nestes palcos com seus papéis, suas identidades, mas também com suas autenticidades ou cinismos.

A pesquisa se desenrolou principalmente durante épocas diurnas e em ambientes de trabalho, pois o Bairro Alto apresenta alguns pontos não muito seguros e com alto índice de violência, e desse modo, a maioria dos palcos da classe média e classe média baixa, acontece durante o dia, funcionando em horário comercial. Essa característica do bairro já demonstra que existe uma diferenciação social das atividades, sendo estas da classe média e média baixa diferente da vida de um segmento da classe baixa que começa dominar o mesmo espaço mais pela noite.

Portanto, os padrões perspectivados dessa perspectiva são claramente da classe média e classe média baixa. Faz parte dessa temporalidade e espacialidade sociais do bairro o fato que os palcos desse grupo social são intensamente interligados ao comércio do bairro.

Nesse sentido também, as nossas investigações são socialmente restritas. Isso não é problemático em relação com a abordagem, porque Goffman demonstra claramente que os palcos e as encenações são escolhidos pelos atores, e assim nunca gerais. Foi isso que Bertolt Brecht queria ressaltar, quando insistiu que um afastamento da pose teatral revela estas diferenças sociais.

Inicialmente, entrevistamos várias pessoas em alguns palcos escolhidos de modo a colher informações gerais. Tentamos entender a sua posição social em termos científicos, com identidade, faixa etária, local de residência, etc. Após observarmos nestes lugares a rotina que transcorria durante um determinado período e, assim passamos a interpretação de suas representações no cotidiano.

Os grupos pesquisados (no entender de Goffman - ajuntamentos) foram grupos geralmente não muito grandes. Tínhamos grupos pequenos, com interações de no máximo cinco pessoas, grupos médios de cinco a onze pessoas, e grandes grupos. Optamos por analisar mais profundamente ao menos um grupo representante de cada dimensão que traçamos.

A pesquisa com os relatos foi realizada entre junho e setembro de 2010, no entanto a autorização para reprodução em materiais gráficos, na tese de doutorado e demais mídias, foi assinada em data posterior a entrevista.

Dentro do bairro buscamos traçar ainda diferentes dimensões da vivência social. Por isso, adentramos em algumas territorialidades do cotidiano pesquisando suas estruturas de encontros sociais específicas que surgem sempre que as pessoas entram em contato uma com as outras.

Diante da espacialidade total do bairro, traçamos algumas dimensões específicas, sempre apontando suas características de acordo com o foco principal, já esperado pela sociedade. Algumas instituições são formadoras, como igrejas, escolas, algumas instituições de socialização, como lares, clubes de lazer, alguns instituições se dedicam a serviços sociais, como segurança, saúde, transporte, e uns são instituições comerciais.

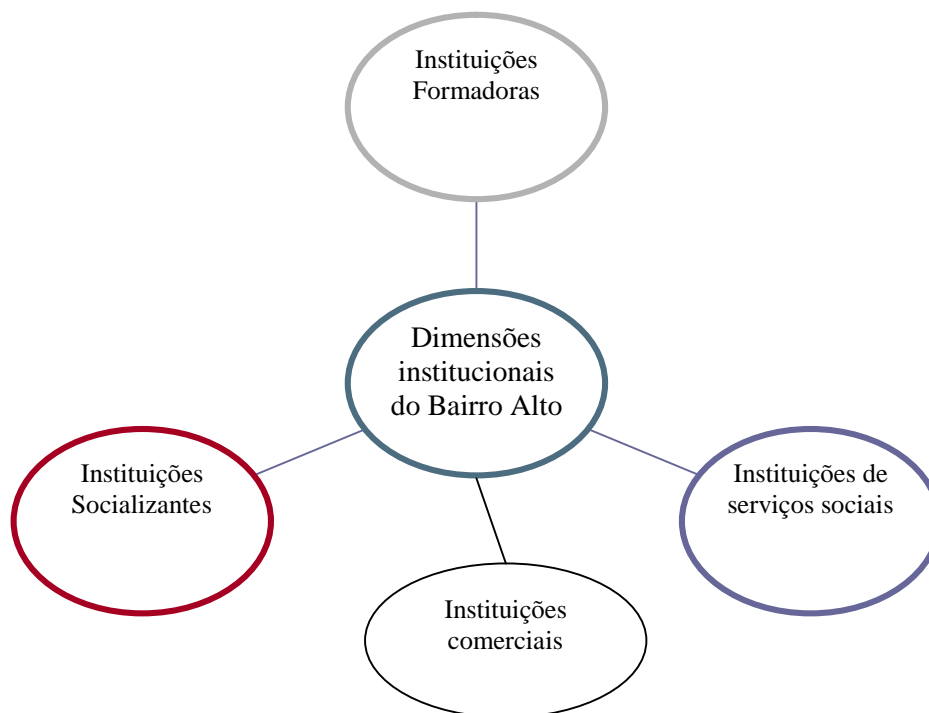


FIGURA 03 - DIMENSÕES INSTITUCIONAIS DO BAIRRO ALTO E SUA COMPOSIÇÃO.  
 FONTE: O AUTOR, 2011.

#### **Instituições formadoras:**

- Dimensão religiosa: Ela tem seus palcos fixos em igrejas (católicas e evangélicas), centros de estudos espíritas, centros de umbanda e candomblé. Estes lugares são palcos com uma história extremamente antiga, portanto, bastante ritualizados. Provavelmente são os palcos com a história mais antiga do bairro (lembrando que o próprio teatro tem uma história religiosa), com claros papéis entre lideranças religiosas e os fieis, além dos outsiders das cerimônias. Escolhemos, no nosso caso, a Igreja Santa Madalena Sofia e Santo Expedito. Os discursos dessas instituições partem de ideias relativamente claras sobre a configuração de uma sociedade.
- Dimensão educacional: Instituições igualmente consolidadas são as escolas. Aqui, os papéis sociais se dividem entre alunos, professores e pais, mas a escola tem também (semelhante às instituições religiosas) um perfil para formar papéis. Na sociedade moderna, seus palcos são faculdades, escolas e creches (municipais, comunitárias, e

particulares). Pesquisamos, neste contexto, o mais famoso colégio do bairro, o ITECNE.

### **Instituições socializantes**

- Dimensão social assistencial: Esta dimensão permite a sociabilidade de determinados grupos da sociedade, além da educação e religião. Os seu palcos fixos são associações, casas de repouso e lares, guardas mirins etc. Aqui, se constroem, sob supervisão de servidores, coletividades identitárias e autênticas com encenações relativamente livres e espontâneas. No nosso caso pesquisamos o Recanto Tarumã, um Lar de Idosos.
- Dimensão social recreativa: Esta dimensão incorpora todas as instituições de esporte e lazer, como clubes, associações, grupos de fãs, etc. Aqui, a conformação social é maior do que nos lugares assistenciais, como os clubes muitas vezes são socialmente mais estruturados através das suas atividades. Esportes tem regras, muitas atividades são jogos, e ainda mais, principalmente clubes da classe média tem comportamentos restritivos. Utilizamos como exemplo aqui o Clube Thalia, um clube social cujos sócios (não só do Bairro Alto, mas com uma parcela importante dessa região) mantêm o Clube em igualdade.
- Dimensão social de treinamento corporal: Uma forma específica de encontro social na pós-modernidade são as instituições, onde se pratica a corporeidade. Como na Antiguidade, são lugares onde se misturam diferentes funções (serviços, encontros sociais, treinamento do corpo). Em qualquer caso, nestes lugares desenvolvem, pela própria corporeidade em co-presença dos participantes, um cenário de apresentação e exercício de aparecer.

### **Instituições de serviços sociais**

- Dimensão de serviços na saúde: Ao contrário de lares, os serviços de saúde oferecem intervenções pontuais na vida cotidiana das pessoas. Eles começam atuar, quando os conhecimentos cotidianos dos

moradores não são mais suficientes. Como eles atendem um grande número de pessoas de classes sociais diferenciadas, eles têm que ser conformados através de suas próprias regras, os quais em muito se definem elas necessidades do serviço. Assim, a apresentação do “teatro” permite o desenvolvimento de papéis de superioridade frente dos internados. Dessa maneira, médicos/as, enfermeiros/as, administradores etc. agem, muitas vezes de forma separada das lógicas dos pacientes. No nosso caso, investigamos o funcionamento do Posto de Saúde Higienópolis, na Rua Madalena Sofia.

- Dimensão de serviços mortuários: Rituais e paisagens da morte tem um papel importante na sociedade moderna que se baseia basicamente na ideia da vida, destacando a morte como o lugar-outro. Assim, a encenação da morte é fortemente configurada por tradições antigas e ritualizada. Os palcos dessa dimensão até são espaços reservados dentro da cidade, onde o silêncio, a moderação, a monumentalização são elementos importantes. O nosso exemplo é o cemitério vertical, na fronteira entre Tarumã e Bairro Alto.
- Dimensão do transporte coletivo: Essa dimensão é de caráter extremamente ‘passageiro’, no duplo sentido da palavra, mas depende de uma alta funcionalidade que já configurado pelos palcos dos veículos. Por isso, entrando em um terminal, um ônibus, em vãs ou táxis significa também de aceitar certos ritos e regras, os quais são amplamente conhecidos, difundidos e internalizados com rotinas. No nosso caso, pesquisamos o transporte coletivo escolar, um transporte específico, interligado com outras dimensões, por exemplo, o ensino.
- Dimensão de segurança: A ideia da segurança já é uma conformação espacial, ser segurança significa conhecer e dominar o seu ambiente sem ser surpreendido. Nesse sentido, a criação de palcos é essencial nesta dimensão. Por isso, a Polícia, por exemplo, é altamente ritualizada e uniformizada, deveria seguir sempre regram já conhecidas ou internalizadas, e induz na sua presença comportamentos (não sempre autênticos) quando tem uma ocorrência. Um pouco diferentes são os aspectos de um segurança, como é o nosso caso na escola ITECNE (antigo Colégio Madalena Sofia) que



tem apenas a tarefa em garantir a conformação do palco (neste caso da escola) sendo autorizado para exercer um papel específico neste ambiente.

### **Instituições comerciais**

- Dimensão de serviços comunicacionais: Os correios assumem, deste muito tempo, uma função fundamental na comunicação mediada e até no transporte. Hoje em dia, entretanto, o seu papel é muito reduzido, assim que pode ser avaliado como um serviço relativamente simples. Entretanto, pela tradição, trata-se de um serviço, onde o Estado exerce um papel muito forte garantindo certa homogeneidade do serviço. Investigas, neste sentido, como uma agência comercial do Estado, o Correio.
- Dimensão de serviços de venda: Já avisamos que o ambiente comercial é um ambiente importante na configuração do bairro. Por isso, escolhemos um exemplo específico, uma floricultura, para melhor entender como ela representa um palco de interações sociais. Floricultura são interessantes, porque nelas se compram flores que fazem parte de outras interações (presentes, embelezamento de ambientes etc.), e essa multiplicidade se reproduz no interior deste palco.

É claro, que a lista de diferentes dimensões poderia ser muito mais ampla. Entretanto, para os nossos fins, consideramos suficiente demonstrar essa enorme variabilidade de encenações na configuração de um bairro, com as dimensões que traçamos.

### 5.3.1. A espacialidade religiosa: A Igreja Santa Madalena Sofia Barat e Santo Expedito e relato do seu padre

*Palco: permanente*

*Ajuntamento: um padre e dois funcionários (pequeno grupo), seguidores católicos (grande grupo)*

*Tipo de encenação: ritualizada e comunitária*



FIGURA 04 - A IGREJA SANTA MADALENA SOFIA BARAT E SANTO EXPEDITO  
FONTE: O AUTOR, 2011

A pesquisa religiosa foi realizada na Igreja católica Santa Madalena Sofia Barat e Santo Expedito, junto com o padre franciscano do Bom Jesus, C.F.L. Essa igreja se encontra no Noroeste do bairro, perto da Avenida de Integração. Ela é uma Igreja modernista, localizado ao lado da Antiga Escola Madalena Sofia, atual ITECNE, hoje uma escola independente. Trata-se de um espaço complexo de dez mil metros quadrados, com a própria igreja, a casa do caseiro, um salão de mil e quinhentos metros quadrados, e outro salão que comporta duzentas e cinquenta sentadas, além de uma casa onde funciona a administração.

Como em cada igreja católica, já a edificação é um palco de rituais com uma história milenar. Apesar de não ser tema a configuração deste palco, os espaços criados

na igreja conformam a relação entre os padres (como oficiais da igreja) e os fiéis. Mas, enquanto cada igreja, através do rito da missa, estrutura os seus papéis gerais com a comunidade, juntando todos numa única Igreja Mundial, cada igreja ganha ainda um ar específico através dos Santos. Estes representam uma apresentação de uma história individual, seja essa uma história biográfica ou uma aparição, que cria uma interligação mitológica e dialógica entre os fiéis e uma paróquia local.

O padre nos contou um pouco da história da Santa Madalena Sofia Barat. Essa foi uma santa francesa que se tornou freira no final do século XVIII. Como freira sentiu a necessidade de ajudar, durante a época de pós-guerra napoleônica, muitos necessitados, principalmente soldados que tinham voltados do *front* aleijados e não podiam trabalhar. Também se preocupou de crianças que ficaram sem pais tornando-se meninos e meninas de rua, pensando que uma boa educação poderia ajudar a essas crianças a sair da rua, e ficar com boa saúde física, espiritual e moral. Assim, agregou crianças de rua em um convento, criando os primeiros orfanatos e expandindo-os para várias partes do mundo, além de fundar instituições de educação. Com isso surgiu a necessidade de religiosas que entrassem na congregação, a qual ela denomina “Sagrado Coração”, congregação essa que veio depois ao Brasil.

Em 1965, o então governador Munhoz da Rocha do Paraná instalou um povoado na região do Bairro Alto, a qual até então ainda tinha campos de pastagem (denominados Campos do Franco) que depois serviram como local de futebol. Dentro desse processo, se fez também a doação do futuro terreno da Igreja, onde se instalou também a Escola “Madalena Sofia” (que passou depois para um grupo educacional ITECNE, pois as freiras são muito idosas com mais de setenta anos).

Mostra-se no relato do padre, como a vocação da Santa está relacionada à realidade da pobreza da cidade de Curitiba, tornando o elemento apresentado pela Santa um elemento da estruturação social do bairro. Estabelece-se através dos significados sociais dos santos uma simbologia social, confirmando uma das mais antigas encenações da igreja, além da missa.

A partir de 2006, a Igreja se torna devota ao Santo Expedito. Este é um Santo extremamente popular no Brasil. Antigo soldado Romano que se tornou Cristão no exercito, e assim foi martirizado, este Santo intercede em situações de sofrimentos, e principalmente em questões urgentes.

Trata-se de um santo muito popular fazendo parte do catolicismo popular. Assim, a linguagem teatral dos santos mostra, na sua mescla, a união e interligação

entre diferentes classes sociais no bairro. Essa inclusão aconteceu juntamente com a iniciativa do padre franciscano, para o qual uma preocupação dos pobres é programa ideológico.

Percebe-se desse modo que o padre é um ator fundamental na negociação do palco da igreja do bairro. Ele já tem oitenta e nove anos e está em seu ofício há vinte e dois anos. Diz que sente uma vocação para essa tarefa. Mas não tem uma ligação biográfica direta com o bairro, apenas com a Igreja católica como instituição. Quanto à escolha para ser padre, C.F.L. contou que a fez mais ou menos aos com oito anos de idade. Incentivado pela família, e sendo órfão pela mãe, fez 15 anos de estudos em Rio Negro, depois em Santa Catarina e Rio de Janeiro para se formar padre. Tornou-se então prefeito de um internato de meninos, trabalho o qual estimou bastante agradável. Trabalhou também em Santa Catarina, Estreito, depois no Rio de Janeiro, dali foi para Clevelândia até que chegou a Curitiba, onde lecionou durante dezenove anos no colégio militar de Curitiba e dois anos no Ministério da aeronáutica. Depois, ficou mais quatro anos fora, e voltou a Curitiba assumindo a direção do Hospital Santana e depois trabalhou no Hospital São Roque, Piraquara. Finalmente acabou assumindo a paróquia do Bairro Alto. Essa trajetória mostra, como foi sua participação, que não realidade não ocorreu a princípio como uma participação direta na comunidade, mas como papel social geral da Igreja que motivou suas atuações.

Assim, no bairro ele é um *outsider interativo*. Fica bastante tempo na igreja, se envolve com a comunidade, mas vai ao centro dormir. Suas tarefas são realizar as missas, atender a comunidade com confissões, fazendo visitas aos lares, nos hospitais, entre outros, criando assim uma forte interação social com a comunidade. Em ajuda dele, a paróquia tem ainda mais dois funcionários, um “faz de tudo” que também é caseiro, e um secretário que trabalha regime 8 horas diárias. Ainda existem vários voluntários mantendo a comunidade.

Mostra-se, destarte, que uma igreja é tanto um lugar de socialização igualitária dentro de um bairro, na comunidade, e hierárquica, através do padre, dentro da Igreja. Assim, o padre aparece como ator em dupla função, formando a comunidade, mas também representando o mundo de fora.

A igreja é mantida pelos dízimos dos fiéis. Assim, algumas celebrações religiosas são realizadas com o dinheiro arrecadado. Também o pagamento dos funcionários e para a manutenção da igreja vem dessa fonte. A comunidade religiosa,

contudo, não é apenas de moradores do bairro. Vários fiéis ativos vêm de outros bairros para participarem das missas.

Nos tempos antigos, relata o pároco, as igrejas tinham um limite teórico do espaço geográfico de cada igreja, mas hoje em dia os limites devem ser rompidos, pois se a pessoa se sente bem participando de outra igreja deve participar, assim os limites acabaram se tornando ficção. Mostra-se assim a adaptação da igreja com sua instituição à flexibilidade do espaço pós-moderno. Igualmente, essa situação fortalece a função teatral das atividades, porque cada comunidade tem que ser mostrada para fora sendo atraente, assim que a paróquia consegue financiar as suas atividades. Esse sistema mais flexível lembra a antiga organização da igreja em irmandades.

O espaço fixo, o palco, é organizado para estes fins pelos próprios crentes, não só durante a missa, mas inclusive a higiene é realizada por voluntárias, bem como as flores são doadas toda semana por um crente. Para cuidar de tudo isso apenas três pessoas são responsáveis, além dos voluntários.

O cotidiano da paróquia é organizado de forma ritualizada e formalizada, não só dentro das missas, todos os dias às 19h, além da missa de domingo, mas também pelo atendimento o dia todo, com catequeses aos sábados, e visitas de membros da paróquia em casas do Bairro Alto.

Além da igreja, nos dois salões acontecem reuniões, festas, casamentos e outros. São momentos propiciados para a interação entre as pessoas do bairro, que seguem a religião católica, sendo bem intensa. Quando têm atividades na igreja, o pessoal da comunidade se oferece para trabalhar. Normalmente são oferendas de serviços, “*daí vem a filha, a mãe vem junto, já vem a irmã e assim vai*”, relata o pároco

Com a sua formalização ritual e a sua interação social, a Igreja representa um palco muito importante na estruturação da sociedade, principalmente quando é católica. Assim, um padre é uma pessoa que assume seu papel, vestindo-se e comportando-se de uma forma específica. Traz, consigo o ar de um ator sincero, mostrando credibilidade ao que diz, mas também criando fé (outra forma de credibilidade) dentro do sistema social.

A representação eclesiástica é um elemento fundamental de sua apresentação até extinguindo, em partes, sua interioridade individual. Por isso, a organização geográfica do espaço sempre procura, conforme a metodologia de Stanislavski, na prática sua credibilidade (STANISLAVSKI, 2005, 189).

Entretanto, quando o padre (e outros representantes da igreja) executa um papel de modo puramente formal, apenas para agradar o público, o efeito do teatro de

Stanislavski não se estabelece, e começam surgir críticas e distanciamentos da comunidade que até podem enfraquecer a força coesiva da atividade religiosa.

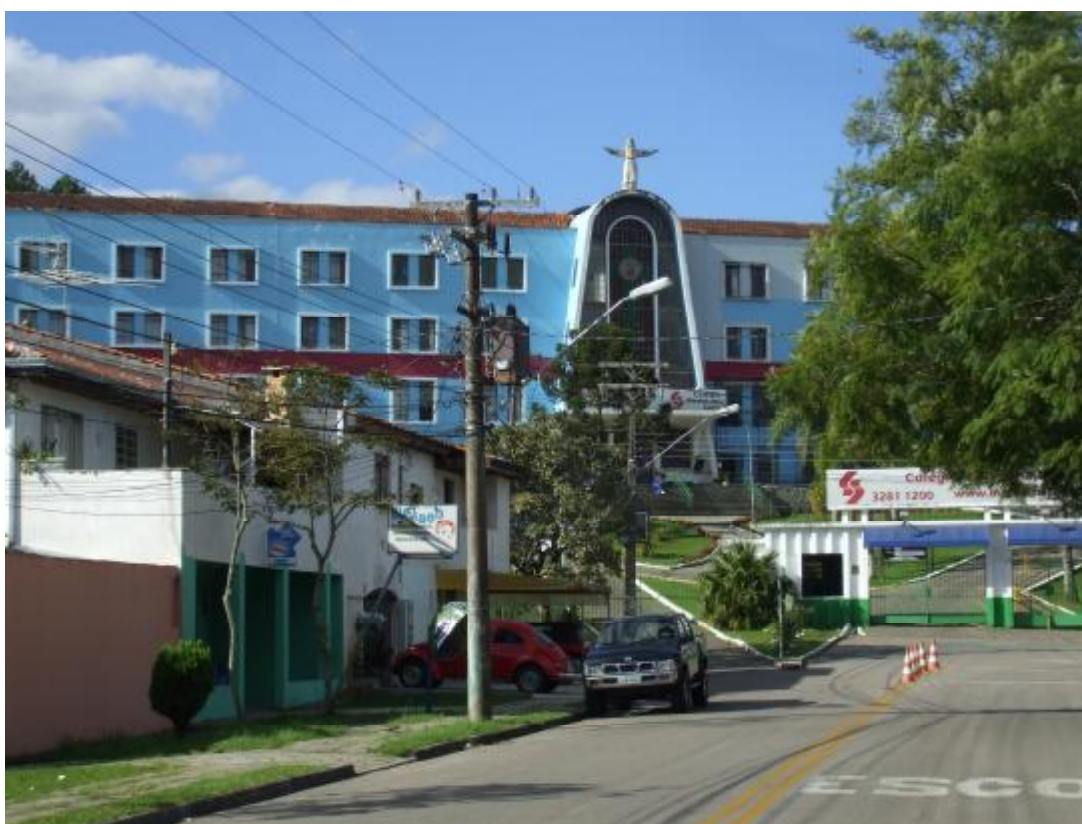
Esse é desafio de muitos palcos sociais de quase todas as instituições religiosas no Brasil, e uma pesquisa nítida de todos os palcos religiosos no bairro seria muito interessante neste sentido.

### **5.3.2. A espacialidade educacional: O ITECNE (antigo Colégio Madalena Sofia) –**

**Palco: permanente**

**Ajuntamento: alunos, professores, funcionários (grupo grande)**

**Tipo de encenação: rotinizada, com grande flexibilidade interna.**



FONTE: O AUTOR, 2011.

FIGURA 05 - A ESPACIALIDADE EDUCACIONAL: O ITECNE (ANTIGO COLÉGIO MADALENA SOFIA)

O antigo Colégio Madalena Sofia se encontra ao lado da Igreja com o mesmo nome. Com a venda do colégio para o grupo ITECNE (Instituto Tecnológico e Educacional.) a instituição de educação religiosa se transformou numa instituição leiga (a partir de 2010), mas cujos traços religiosos ainda são perceptíveis. Percebe-se, neste processo, certa secularização.

O colégio atende desde crianças de um ano e meio até o terceiro ano do ensino médio, são aproximadamente 510 alunos. O ensino fundamental é o que apresenta um maior número de alunos, sendo o restante distribuído entre a pré-escola e ensino médio.

O colégio oferece ainda uma Pós-Graduação nas áreas administração, educação, saúde e questões sociais.

Os alunos são na maioria do próprio bairro, mas alguns, cerca de 110 (2010), vêm de outros bairros. No terceiro ano do ensino médio, eles se preparam para realizar o vestibular e, segundo a diretora, 70% dos alunos entram tranquilamente nas universidades públicas.

Portanto, o colégio assume uma função formadora para os alunos, e estes podem depois exercer um papel social na sociedade moderna, podendo assumir uma formação completa. A escolha da profissão predispõe a ocupar posições prefiguradas nessa sociedade. Os cursos da Pós-Graduação já indicam que a inserção destes alunos será em direção de uma responsabilidade social (isso é um legado das origens da Igreja), e não tanto numa completa inserção no mercado. O valor do que apresenta e representa cada formando demonstra sua futura autoridade simbólica confiável, e isso se aprende durante uma formação.

O principal que se aprende na escola numa sociedade em massa, é a convivência social. O palco da escola é um local das mais variadas apresentações, geralmente formados para a socialização. Os cenários das interações, entre alunos, entre professores e alunos, e até com os funcionários, se distribuem desta maneira entre salas de aulas, salas de professores, direção, salas funcionais da administração, além de salas de vídeo, um teatro, refeitórios, cozinha e a recepção, além de um bosque e um pátio. Todos estes espaços são planejados para que as atuações ocorram de forma socializante e para criar atmosferas de interação.

Entretanto, muitos problemas do bairro entram na própria escola, mostrando que este palco é um reflexo social do seu ambiente, dividindo esse palco num cenário desejado, e outro não desejado. *“Alguns alunos trazem os problemas familiares para a escola, daí procuramos ajudar da melhor forma possível, conversando com os pais.”* A presença da família ao ambiente escolar é proporcionada a partir de reuniões pedagógicas, festas comemorativas como do dia das mães, dia dos pais, festa junina, jogos escolares entre outras. *“a criança precisa se sentir segura no ambiente escolar e, vendo os pais participarem das atividades, parece que cria um elo com a escola.”*

Ao contrário da igreja, uma escola é muito mais um lugar de encenações cínicas por causa dessa invasão de problemas sociais, pois cada família tem uma maneira de assumir seus papéis sociais.

Entrevistamos uma professora de alto escalão no colégio para avaliar um pouco melhor a função dos formadores. Ela possui ampla experiência na área educacional, 22 anos na instituição e 25 na área educacional. Iniciou suas atividades em escolas públicas, assumindo depois em algumas escolas particulares funções de gestão.

R. é de sexo feminino, casada, e tem duas filhas, dispondo desta maneira de uma vida particular que até é interligada com a vida pública dela. No Colégio Madalena Sofia trabalhou anteriormente na coordenação, sabendo bem da importância de seu atual papel como diretora. Ela tenta manter o colégio em harmonia, resolvendo os problemas juntamente com sua equipe pedagógica, formada por coordenadores, orientadores educacionais e professores.

R. se encaixa na definição de Goffman sobre a familiaridade. Ela é familiar com sua atividade que executa, sendo habituada a essa fachada na sua região pelas convivências cotidianas (GOFFMAN, 1996, p.126). Ao conversarmos, percebemos que ela assume seu papel de pedagoga não apenas dentro do colégio, mas que leva seu modo profissional para fora dos muros do colégio.

R. mora no bairro Tingui (próximo ao Bairro Alto), e é assim, como o padre, uma *outsider interativa*, passa quase doze horas no Bairro Alto. Chega às oito horas de manhã e sai apenas no final da noite, mas ainda atua em duas outras instituições. O tempo destinado ao lazer é normalmente aos finais de semana quando se dedica a família, ficando em casa, indo ao cinema ou até à praia. Como fica bastante tempo no bairro, utiliza todos os serviços do bairro e conhece grande parcela da população do bairro, com quem interage diariamente. Ela percebeu como o bairro se transformou, tornando-se mais comercial de um lado, mas também menos funcional em termos sociais no outro.

Como a igreja também a escola é um palco altamente formalizado, o que coloca principalmente as lideranças sob forte pressão social. A construção de um personagem erudito, com elementos da apresentação de classe média é essencial. Além da atuação funcional dentro da escola, a esfera de apresentação da entrevistada se estende também ao próprio bairro, o que deixa claro porque uma moradia longe fica mais recomendada (como no caso do padre).



Vemos que a proximidade da moradia da diretora com a escola acabaria com a privacidade dela, a funcionalidade do papel público invadiria a intensidade privada, o que, de outro lado, enfraqueceria o empenho particular da pessoa no público. O que acontece em relação a alguns professores, através da sua atuação se apresenta de forma não tão privada, mas cínica, o que gera uma quebra da privacidade.

Trata-se aqui de um exemplo, como o moderno sistema escolar, através da formalização do mercado, promove a construção de um mundo teatral, dando raiz a essas críticas que Bertolt Brecht apresentou no seu teatro épico.

### 5.3.3. A espacialidade social assistencial: O Lar Tarumã e o relato de uma funcionária. (assistente social)

**Palco:** permanente

**Ajuntamento:** Grupo de administradores e funcionários e grupo de moradores

**Tipo de encenação:** organizacional e comunitária



FIGURA 06 – O LAR TARUMÃ

FONTE: O AUTOR, 2011.

O asilo “Recanto Tarumã”, um lar de idosos, está localizado perto do limite entre o Bairro Alto e Tarumã, numa região com poucas moradias, mas muitas edificações funcionais de lazer. Conta com 98 idosos, todos do sexo masculino, provenientes de vários lugares do Brasil. Conforme a entrevistada “*são andarilhos que acabam caindo no lar*”. Até dez anos atrás, o lar abrigava também mulheres, entretanto devido às normas da ANVISA (Agência Nacional de Vigilância Sanitária), foram separados, isso com a anuência da promotoria na justiça. Assim, as mulheres foram transferidas para o Asilo São Vicente (no bairro Juvevê).

Pessoas idosas são consideradas “idosas” a partir de sessenta anos, e os que não têm essa idade permanecem na FAS (Fundação de Ação Social). No Paraná, conforme informações no Lar, “*são cerca de 290 instituições no Paraná, em Curitiba são cerca de 90*”.

Conforme a assistente social entrevistada o Lar Tarumã é mantido pela associação civil “Socorro aos Necessitados”, fundada em 1921. Foi inaugurado em 1967. A diretoria do lar é eleita, conforme o código civil, enquanto os funcionários são contratados, eles mesmos na maioria idosos. Para estes não há concursos, a contratação é feita pela análise do currículo.

A instituição é mantida com verbas federais. Os que vivem nela recebem um salário mínimo no valor de R\$ 510,00 (dados de 2010). Eles pagam uma porcentagem de 60% para a instituição (cerca de R\$ 370,00), podendo ficar com o restante para uso próprio. Com essa verba os internos recebem quatro alimentações durante o dia, dispõem de um quarto para três pessoas e toda assistência possível.

O Lar é mantido tanto por funcionários como voluntários. A instituição conta atualmente com 80-90 funcionários que exercem diferentes funções como psicologia, terapia educacional, música, enfermagem, geriatria, e técnicos, gerentes administradores e assistentes sociais. Ainda ajudam muitos voluntários que são pessoas que se oferecem para ajudar no asilo. A maioria dos voluntários, mas também funcionários são pessoas vindas do Bairro Alto, além de alguns estudantes das universidades.

A funcionária entrevistada relata que todos os trabalhadores e voluntários compartilham a vida cotidiana dos idosos, mas que mesmo os voluntários precisam se habilitar para suas funções e por isso recebem instruções dos funcionários. Muitos dos voluntários, eles mesmos, têm problemas no seu próprio cotidiano, como depressão, falta de sociabilidade etc. e, por isso, ocupam seu tempo com as atividades no lar. Com sua ajuda aos idosos eles estão ajudando desta maneira a si mesmo. Assim, como

comenta a entrevistada “*é uma troca, estavam acostumados a trabalhar e ficam sem fazer nada, então ajudam os outros e se ajudam mutuamente*”.

Dessa forma, as interações são de uma igualdade recíproca e sincera nas encenações da vida cotidiana. Não existe muito espaço para comportamentos de aparência ostentativa e cínica, fora do fato que muitos tentam espalhar um sentimento positivo em situações de precariedade. Mostra-se que nessa configuração social, as interações são mais de solidariedade e horizontalidade do que de assistência funcional.

Esse palco permanente tem pouca visibilidade para fora. Observamos certa contradição nele entre os elementos organizatórios que são de caráter fixo, enquanto as interações são flexíveis com alta rotatividade.

A entrevistada é a funcionária J. uma *outsider* interativa, que trabalha e reside em outro bairro. Ela é casada há 26 anos e tem duas filhas, e é católica praticante. Como assistente social do Socorro aos Necessitados, ela realiza basicamente ajuda aos idosos, trabalhando das nove horas da manhã às três da tarde. Agindo mais na administração, ela dá entrada às aposentadorias, executa o pagamento dos idosos, faz óbitos, avisa as famílias, marca exames tanto em clínicas particulares ou no sistema SUS, organiza passeios. Além deste aspecto mais profissionalizado e rotinizado, conversa com pacientes em depressão, e participa em passeios para a praia, num pesque pague ou a um Shopping Center. Conforme ela: “*é bastante coisa, o tempo voa*”.

Em sua rotina diária, além de trabalhar, ela faz hidroginástica, vai ao cinema, a praia. Para melhorar sua formação, faz ainda uma pós-graduação em gerontologia. Além disso, curte de sua casa, lava e passa roupas, cozinha, gosta de plantar flores e cuidar do jardim. Apesar de morar em outro bairro e utilizar os serviços dele, ela conhece bem o Bairro Alto. Acha que o bairro precisa melhorar, porque tem apenas um hospital, e muito vandalismo.

J. se preocupa muito com as interações da comunidade que considera bastante artificial. A assistente social considera que a separação entre os gêneros não foi feliz para ambos os lados. “*A autoestima dos homens caiu bastante quando as mulheres não eram mais presentes, e o cavalheirismo dos homens se perdeu.*”

Ela comenta que a decisão do promotor é um bom exemplo de uma interferência de fora na vida cotidiana pelas autoridades, e até comenta: “*Na realidade o promotor não possui uma visão da realidade, teria que ter visitado o asilo, vivenciar a realidade deles para ter tomado a decisão da separação. Aposto que ele não gostaria de viver só*

*entre homens.*” Hoje, os homens têm apenas três vezes por ano a possibilidade de encontrar-se em festas com as mulheres.

A disjunção entre os gêneros é ainda mais grave, porque muitas pessoas têm na sua biografia certa rejeição pelas próprias famílias. Podemos até dizer que o palco da vida cotidiana das gerações mais novas não mais permite sua presença, tornando o lar um espaço de exclusão.

Normalmente os internos são homens abandonados pelas famílias, alguns tiveram problemas com álcool, drogas, traição ou outros problemas, e algumas famílias preferem deixar o idoso na instituição porque não tem alguém em casa para cuidar. Assim, a entrada em um lar assistencial é até um alívio ao interno. No lar, ele adquire de volta sua cidadania, seu direito de ter uma vida simples, mas digna, tem para comer, tomar banho, passear, conversar com outras pessoas sem que elas tenham medo de se relacionarem.

J.P.L. diz que muitos internos já lhe relataram “que a vida deles começou quando passaram a viver no lar. E junta: “na rua não tinha nada, nem lugar para dormir, para comer, às pessoas fugiam quando os viam na rua pelo seu estado mal cuidado”. Em relação à acolhida na instituição, as reações parecem ser quase sempre positivas.

Todos os internos são tranquilos, têm paz e sossego, e acontecem poucas discussões. Alguns internos, entretanto, mostram tendência de se fechar. Existem ainda pessoas que não podem sair fora do Lar, porque possuem vícios de bebida ou outras drogas, enquanto outros têm autonomia em sair e voltar no final da tarde.

Esta situação artificial, escondida de um público geral, e assim um “palco negativo” (uma região de trás, conforme Giddens), necessita de intervenções na configuração social. Assim, J. destaca a ação da ONG “Cão amigo” que procura trazer animais como cães, papagaios e macaquinhos para o Lar, assim que haja uma interação social com os idosos. Visitas de externos ocorrem apenas aos domingos, duas vezes ao mês, sempre das oito horas ao meio dia.

Essa distração, mais do que rara, é muito esperada pelos internos. Algumas empresas ainda organizam festas no final de ano e em outras ocasiões. Além disso, apesar de a instituição fornecer roupas, os assistentes sociais costumam levar os internos a um shopping Center para efetuarem algumas compras de coisas que gostam, como pequenos rádios, um tênis diferente, uma blusa.

Devido à situação da artificialidade social, necessita-se de uma organização meio teatral para aparecer aos internos uma situação “natural” de convivência. Por isso,

os profissionais realizam muitas atividades para que os internos comecem a interagir mais e que desse modo possam se sentir integrados.

Nesse momento, os funcionários mesclam o papel de serviço com o papel de convivência, por isso, são realizados jogos e outras interações. Confirmamos desse modo que o palco social aqui não é só físico, mas que é um espaço de sócio-interações, e assim os espaços dentro do Lar se dedicam a essas interações “fingidas”, com salas para exercícios, artes, televisão. Estes cenários de fingir uma realidade social artificial substituem, com diversão, a falta de serenidade de interação familiar ou amigável. Assim, encontramos palcos dentro dessa instituição que funcionam com ou sem a participação dos funcionários e voluntários.

Esta situação artificial faz J. sentir-se um pouco triste por ver tantas pessoas abandonadas, e principalmente na hora do óbito. Com o tempo, J. superou isso, pensando como poderia ajudar essas pessoas para ter uma vida digna. Desenvolve-se, assim, um espírito comunitário, com pessoas com papéis sinceros. Como ela diz: *“existem pessoas boas, que querem ajudar os outros nesse mundo, ainda têm muita gente boa, e no lar eles, os pacientes, tem uma vida que não teriam fora”*.

Nessas palavras encontramos a posição que caracteriza a peça didática de Brecht *“A peça didática radiofônica de Baden-Baden Sobre o Estar de Acordo”*, mas percebe também o elemento da alienação pelas relações interrompidas na vida dessas pessoas.

Apesar de todas as tentativas em criar um espírito de empatia e comunitário, como no teatro de Stanislavski, a realidade percebida neste Lar (e em outros, com certeza) revela que as relações sociais da sociedade de hoje ficam muito centradas num esquema de formação, trabalho, diversão e consumo. Os excluídos desse sistema, como no nosso espaço de exclusão, necessitam todo um aparato que pode apresentar a eles uma “normalidade” de convivência social que não confere com a apresentação geral da sociedade.

**5.3.4. A espacialidade social recreativa: O clube Thalia – Sede Tarumã, e o relato do administrador do clube.**

**Palco: permanente, periódico e espontâneo.**

**Ajuntamento: Grupo de administradores e funcionários e grupo de sócios**

**Tipo de encenação: organizacional e comunitária**



FIGURA 07 – O CLUBE THALIA – SEDE TARUMÃ

FONTE: O AUTOR, 2011.

A Sociedade Thalia é uma grande estrutura de lazer em Curitiba. Trata-se de uma associação, fundada em 1882, por imigrantes alemães para eventos de confraternização. Em 1918, mudou seu nome para Clube Thalia e tornou-se então um clube de elite em Curitiba, incluindo todas as etnias.

Em 1941, foi inaugurada a sua sede na Rua Comendador Araújo, com salão com palco, campo de handebol, academia de ginástica, dança de salão, coral, grupos folclóricos e um Buffet, ganhando ainda nos anos 1960 uma piscina térmica. Além da sede, o clube dispõe ainda de uma Fazenda fora de Curitiba, com chalés e instalações de lazer (churrascarias, cavalos, pescaria) e mais uma sede na Praia de Guaratuba, com apartamentos, cozinha comunitária e lanchonete. A quarta instalação, a sede olímpica, fica em Tarumã, com várias piscinas, canchas de futebol, vôlei, basquete, tênis, um parquinho para crianças e dois salões fechados com churrasqueira, churrasqueiras ao ar livre, além de uma pista para corrida.

A sede Tarumã foi fundada há cerca de dezoito anos atrás. As piscinas são os grandes atrativos da sede Tarumã e recebem em média no verão aproximadamente 600 pessoas por dia, com variadas faixas etárias, que também fazem uso do bosque, das churrasqueiras e de outras instalações.

Normalmente, os frequentadores da sede olímpica são moradores do Bairro Alto ou de arredores, geralmente da classe média e classe média alta. O clube é mais adequado para adultos com mais de 25 anos, enquanto oferece poucas opções para crianças. Como a sede piscina oferece natação e hidroginástica, com um preço acessível, os sócios costumam utilizar bastante o clube.

A instalação de Tarumã conta com 19 funcionários, sendo quatro professores de natação e hidroginástica e um de tênis. Em termos de sócios pagantes são cerca de dois mil sócios, contando todas as sedes.

Conforme informações no clube, os administradores visam sempre a melhoria para atrair novos sócios, sendo desse modo o clube parte não só de uma interação social, mas também no mercado de consumo, neste caso de lazer. Por isso, a diretoria já instalou uma academia ao ar livre e pretende cobrir as canchas de tênis, instalar uma sauna, fazer uma academia fechada, e ainda uma cancha coberta.

A nossa entrevista foi com um dos membros da administração-gerência da sede Olímpica Tarumã. Este mora no Bairro Alto há mais de trinta anos, é casado e tem dois filhos.

Ele enxerga a instalação da sede olímpica como pertencente ao bairro, e não tanto como uma instituição de Curitiba em geral. Em sua rotina diária, trabalha na sede, almoça em casa e volta a trabalho. Em termos de trabalho, ele realiza a administração orientando os funcionários, sócios, compradores e novos sócios. Os funcionários de



modo geral são moradores do bairro e muitas vezes já trabalham por anos no clube, o clube está integrado no mercado de trabalho do bairro.

A relação com os funcionários e sócios é tranquila; o administrador procura não mandar nos funcionários, mas pedir as coisas, estabelecendo (até fingindo) uma relação de convivência social em vez de controlar o trabalho. Conforme disse, “*isso rende melhores frutos e faz o trabalho mais eficiente.*”.

É curioso observar que o próprio entrevistado, apesar de morar no Bairro Alto é um *insider não interativo*, raramente utiliza a infraestrutura no bairro. Por exemplo, os supermercados que costuma frequentar ficam todos no bairro vizinho do Alto da XV. Ele acha que nem todos os supermercados do Bairro Alto aceitam o cartão que usa.

Mostra-se aqui, que o uso de um bairro também é uma apresentação de um *status*. O entrevistado afirma que não é por preconceito que vai aos outros supermercados, mas a sua colocação deixa transparecer que existe uma diferença na imagem entres os bairros. Também relata que os seus filhos ficam o dia inteiro em outros bairros, bem como a esposa que trabalha como professora no outro lado da cidade. Para tanto, J. poderia dizer que apenas vive no bairro, em sua residência privada, mas utiliza, como palco público, outros espaços.

Na sua avaliação do Bairro Alto, o enorme crescimento tinha efeitos negativos na área da saúde e da segurança (mas salienta que “*isso não é só em nosso bairro, é em todos em geral, no Brasil todo*”). Com os vizinhos do bairro, mantém uma relação de boa convivência, mas bastante fechada, quer dizer sem muita interação no estar junto.

Ele acompanhou toda a história do bairro e percebe-se aqui o efeito, que um espaço de função privada tem, por ser um bairro quase exclusivamente de moradia. Quando ele mudou para o bairro, esse se apresentava sem pavimentação, anti-pó, tinha muitos terrenos baldios e poucas casas. Na época, morava com seus pais, e mais tarde comprou um terreno onde construiu sua casa que reside até hoje. Até hoje, mantém uma vida privada e fechada no bairro.

A busca de um espaço privado também o motivou em participar em outro clube, onde é sócio com a família. Declara que não poderia ser sócio no local onde trabalha, pois nos dias de folga os funcionários e os sócios sempre estariam lhe procurando para resolver o que precisassem. Como nos dias de folga não quer ser incomodado, resta apenas outra opção.

Observa-se nessas relações sociais que a função do entrevistado é bastante *apresentativa*. Como no teatro épico em Brecht, a sua esfera de trabalho é em grandes

partes separada da vivência pessoal. É curioso que isso vale também para o seu tempo de lazer, quando se divide entre o clube onde trabalha e o clube onde desfruta. Essa característica é típica de uma sociedade moderna, onde o papel de trabalho é alienado do papel de auto-representação.

Na sua função (seu papel), o entrevistado é responsável para manter a estrutura organizada dentro do clube. Isso vale tanto para a infraestrutura física (sistema de dominação alocativa, conforme Giddens) como para as regras (sistema de dominação autoritativa). Por isso, ele relata que dentro do clube existem normas e regras estipuladas pela diretoria, *“pois apesar de serem sócios não são donos do clube, e o clube deve ser bem cuidado, respeitando o espaço de outros sócios. E se houver algum problema vai para o comitê de ética do clube para que o problema seja resolvido”*. Assim, ele exerce um papel fundamental na estruturação do clube, o que eventualmente também contribui para sua reserva (privacidade) tanto para com os sócios como para os moradores do bairro.

Observando os sócios do clube em um final de semana, percebemos a presença de várias famílias que procuram o clube para fazerem um churrasco, usar as piscinas ou mesmo caminhar. Os grupos familiares costumam se reunir nas churrasqueiras e passar a tarde conversando. Geralmente, uma família não costuma interagir com outra, cada grupo permanece no seu espaço.

Dessa maneira, se criam muitos subespaços – palcos individuais – onde se estabelecem regras em não observar os outros (de novo, um “palco negativo”). No entanto, as crianças sempre se enturmam com outras, quer seja no parquinho, na piscina, ou mesmo caminhando pelas churrasqueiras, sempre fazendo novos amigos. De outro lado, pessoas com mais interesse nas atividades esportivas, também se apresentam diferentemente, sendo mais concentrados nelas do que no contato social, principalmente nas aulas de natação, hidroginástica e tênis.

No clube, os sócios criam desta maneira diferentes papéis e diferentes espaços. O local de lazer e de encontros é, assim, também um local onde o jogo das aparências/desaparecias, a formação de palcos e a manipulação de papéis são bem visíveis. O corpo é deixado, às vezes, à mostra, às vezes é escondido, e a teatralidade cotidiana aparece como um vetor de informações sobre os papéis desenvolvidos. São variadas pessoas que se cruzam no mesmo espaço do Clube, mas nem sempre interagem entre si, entretanto, formam palcos temporários ou espontâneos, onde as atuações são breves e passageiras.

Todos estes palcos sociais diferenciados, com suas funções diferenciadas internas- e externamente, são gerenciados pelo sistema de lazer do Clube. Podemos falar em uma instituição fechada, isso através de regras e recursos sociais (conforme Giddens) numa espécie de padronização.

Tal situação tira, em muitos casos, o papel da auto-representação destes espaços, fazendo até a área de lazer um espaço de alienação, onde o direito de ser de um deve ser respeitado em relação ao outro. Essas regras, muitas vezes, são “tacitamente apreendidas pelos atores” (GIDDENS, 2003, p.26-27), mas em alguns casos também são expostos nos regimentos (como na área da natação).

Percebemos assim na investigação do Clube Thalia , ao contrário da Igreja, a função da apresentação é menor. Mas nesse espaço, contudo, se finge uma auto-representação do indivíduo forjada, como ela mais reproduz papeis fixos de lazer do que evolui papeis criativos de individualidade.

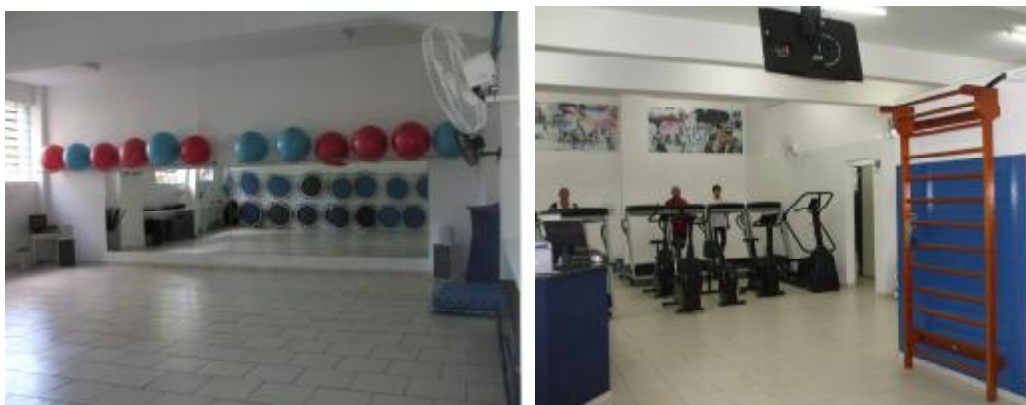
Aqui pouco existe um problema de credibilidade ou convencer o outro, e assim a diferenciação entre apresentações sérias e cínicas tem menos relevância (principalmente por falta de objetivos estratégicos sérios de interação), mas o elemento lúdico cria, na nossa versão do teatro, além de empatia ou distanciamento crítico um elemento de teatro de pura diversão. Mas este não é menos conformado socialmente do que os outros palcos que já conhecemos.

**5.3.5. A espacialidade social de lazer: A Academia VIT FIT, e entrevista com seu proprietário.**

**Palco: permanente**

**Ajuntamento: Grupos de funcionários e grupo grande de clientes**

**Tipo de encenação: organizacional, comunitária e comercial.**



FONTE: O AUTOR, 2011.

FIGURA 08 – A ACADEMIA VIT FIT

O espaço social da academia VIT FIT encontra-se dentro de uma escola do Bairro Alto. Trata-se de um cenário cheio de aparelhos para “malhar”, um espaço que serve para dar aos clientes ganhos esportivos e corporais, para entrar em forma, elegância, enfim um corpo definido.

Contudo, é também um espaço de relações sociais, os quais se estabelecem numa forma relativamente livre. Com um fluxo grande de pessoas, a academia funciona dentro de um colégio do bairro e assim é localizado num espaço relativamente tranquilo, mas também separado da vida pública do bairro.

A academia possui doze funcionários entre professores, estagiários e funcionários de manutenção. Suas principais modalidades são musculação, ginástica, *yoga*, *pilates*. A área mais procurada é a musculação, com disponibilidade de horário flexível. Os funcionários da academia, principalmente os professores trabalham durante anos na academia, normalmente encaixando os horários do trabalho com outros trabalhos. Os estagiários ficam no máximo dois anos, devido à lei do estágio. A academia abre às seis horas e fecha à meia noite.

A academia recebe durante um mês cerca de 250 a 280 alunos. A principal faixa etária é de 25 a 29 anos, no entanto, essas pessoas aparecem de forma mais espontânea. Clientes regulares se encontram na faixa entre 40 e 60 anos, e querem geralmente cuidar de sua saúde. Muitas das pessoas que frequentam a academia são, na visão do proprietário, pessoas dispostas a estar bem. *“Eles chegam à academia felizes, cumprimentam os outros, comentam coisas do dia-a-dia, dão risada.”* Gera-se, desta maneira, um clima sem grandes cobranças sociais.

O diretor da academia, A., tem 28 anos e é o proprietário. Ele é casado e formado em publicidade e propaganda. Possui a academia no bairro há seis anos, mas já era proprietário em conjunto com um sócio de outra academia no mesmo bairro. A outra academia possuía uma cancha de grama sintética, a qual era o ponto de destaque para atrair clientes. Depois de algum tempo, o proprietário resolveu montar a sua própria academia, cujo chamariz agora são as aulas de musculação.

O diretor é um *outsider interativo* do Bairro Alto, mora em um bairro limítrofe, bem perto. Entretanto, apesar de não morar no bairro, procura utilizar todos os serviços possíveis dentro do bairro, desde a compra de uma lâmpada até os mais sofisticados aparelhos.

A sua moradia permite sempre a chegar à academia em caso de necessidade. Ele costuma passar muitas horas do seu dia nela, pois, como ele explica *“se deixar solto parece que a coisa não vai, não dá bons frutos, e o andamento das coisas sempre se complica.”* Também frisa que sua presença pessoal é necessária para garantir certa disciplina e ordem no local. A. justifica o sucesso da academia com o seu diferencial. Diz que academias em Curitiba não faltam, mas o diferencial da sua seria o bom

atendimento. Isso ele transmite para os funcionários: quando contrata alguém, analisa primeiro o perfil do candidato e, depois, já avisa “*que o importante é dar atenção aos clientes, a pessoa não vem à academia apenas pelo exercício, vem para se socializar, ter alguém para escutá-lo, então o diálogo deve ser sempre constante entre alunos e professor.*”

Assim tenta em criar uma atmosfera social pessoal. Faz parte deste raciocínio que com preferência contrata pessoas do próprio bairro, incentivando desse modo a possibilidade local de interação.

A academia tem uma rotatividade muito grande, porque se enquadra na área de lazer. Na opinião do proprietário, os clientes ainda não tem a visão “*que exercício não é lazer, mas sim uma necessidade. Quando as pessoas necessitam cortar algo o do seu orçamento, a primeira coisa que cortam são as atividades da academia*”. O que explica, para ele, a rotatividade.

A atmosfera na academia é uma de grande visibilidade. Isso vale tanto para a relação entre o diretor e os professores, os professores e os alunos, como entre os alunos entre si. Tudo isso se desenrola por uma comunicação verbal. Em nossa observação constatamos que sempre o diretor fica conversando com seus empregados e com seus clientes, que os professores por sua vez sempre estão atentos as atividades dos alunos e, os alunos conversam bastante entre si. Alguns já se conhecem de longo tempo, outros fazem amizade ao chegar à academia. Também tem casais de namorados que utilizam este espaço como um lugar de paquera. Assim, este ambiente comunicativo cria um palco com muitas encenações.

Dentro desse palco, se coordenam as atividades de esporte. Assim, os mais jovens cultuam mais o corpo, se preocupando da estética, com olhares no espelho o tempo todo (isso uma ferramenta importante em qualquer academia).

Nesse sentido, podemos falar de uma encenação autocentrada. Muitas mulheres jovens normalmente vêm maquiadas, com brincos grandes e roupas justas, enquanto os moços aparecem de shorts e camiseta justa. Para eles, as atividades são um veículo de interação social, com apresentações mútuas.

Na faixa etária um pouco mais avançada, muitas mulheres costumam usar moletom e camiseta, e os homens shorts ou calça de moletom, com camisetas mais folgadas no corpo. Esta moda indica que talvez a função da saúde seja mais importante do que a apresentação a outros.

Nesse ambiente, os equipamentos viram um palco específico. A decoração e os acessórios da academia são os mesmos utilizados em outras academias. Assim, existem varias bicicletas, esteiras, aparelhos, e bolas grandes. O ambiente é claro, bem arejado e limpo. Conforme Goffman “a decoração e os acessórios de um lugar onde uma representação particular é comumente feita, bem como os atores e o espetáculo geralmente ali encontrados, contribuem para fixar uma espécie de encantamento sobre ele” (GOFFMAN, 1999, p. 117).

Perguntamos justamente sobre a ambientação a algumas pessoas que frequentam a academia. As respostas foram interessantes. Uma pessoa já de mais idade falou: “*Para mim o ambiente da academia é gostoso. Gosto de ver gente, conversar. Gosto de vir ver os meninos treinarem.*” (risos). Outra frequentadora relatou: “*Venho para manter a forma. Após certa idade, é preciso se cuidar mais. Gosto da segurança e do horário de funcionamento dessa academia, sem contar com o atendimento que é ótimo!*”.

Mostra-se que nesta academia a sociabilidade é procurada, e para isso se criam estereótipos variados. Assim, de acordo com os desejos de cada um, se desenvolvem encenações variadas. Um pretende mostrar-se ao outro, assim um rapaz “*bombadão*” busca paqueras, a moça sozinha procura companhia, outros querem apenas passar ou preencher o tempo vago com atividades. São as mais variadas pessoas que desempenham seus papéis neste ambiente.

Além dessas relações comunitárias e de comunicação livre, acontece na academia também um ambiente de conformação. Os professores são uniformizados e ao vestir-se de seu agasalho e camiseta, assumem como profissionais um papel perante seus clientes. Este lhes garante um maior alcance, tanto visual para que os alunos o vejam, como psicológico, como cita uma aluna que preferiu não ser identificada: “*fazer exercícios na academia é diferente, a gente sabe que pode contar com um profissional que entende o que precisamos.*”.

Quando o proprietário da academia resolveu instituir o uniforme aos professores, estabeleceu regras que deveriam ser seguidas por todos para que a equipe fosse reconhecida.

Mostra-se que a academia é apresenta com uma variedade de dramaturgias. Existe uma dramaturgia entre os clientes e os profissionais, típica para uma instituição social de lazer comercial. Mas também observamos outra dramaturgia, essa entre alunos e professores. Este tipo de palco demonstra que as encenações pertencem a diferentes esferas ao mesmo tempo. Assim, o que Maffesoli comenta que “os valores estéticos

nada mais são do que as condições de possibilidade de um novo vínculo social” se confirmam.

“Nesse sentido, a busca do prazer, a epifanização do corpo, a valorização do tempo livre, a preocupação com a qualidade de vida e outras formas de ‘cuidado de si’ só adquirem valor à medida que favorecem o desejo do outro, o desejo de estar com o outro” (MAFESOLI, 1995, p.57). Este estar-junto, contudo, adquire uma polivalência sendo em um momento tomado pelas relações sociais, em outro pelas relações educativas, e em mais outro momento pelas relações comerciais.

As relações variam entre empáticas, no estilo de Stanislavski, ou relações de distanciamento crítico, no estilo de Brecht; eles se confundem e ficam confusas. Por isso, a ambientação da academia cria uma atmosfera de falta de sinceridade neste ambiente de lazer. Trata-se de uma terceira dimensão, além do teatro sincero e do teatro cínico. Nesse ambiente, o indivíduo (no nosso caso o cliente) assume papéis provisórios e espontâneos, enquanto os outros indivíduos participam num ambiente sério através da relação profissional. Estas situações difusas são mediadas, mas também organizadas, por elementos de aparência.



### 5.3.6. A espacialidade social de serviços mortuários, e relato do administrador do cemitério – relato do administrador.

**Palco:** permanente

**Ajuntamento:** Grupos de funcionários e grupo grande de clientes

**Tipo de encenação:** organizacional, comunitária, comercial e religiosa.



FIGURA 09 – O CEMITÉRIO VERTICAL

FONTE: O AUTOR, 2011.

Cemitérios são lugares de estar-junto muito específico, porque se trata de um lugar de encontro entre a memória dos falecidos e dos vivos. Desenvolve-se, nestes lugares, mais do que em outras situações, todo um jogo de aparências, como os mortos não aparecem mais, são simbolizados em diferentes épocas com diferentes formas.

De acordo com o empresário que nos deu a entrevista, o Cemitério Vertical de Curitiba surgiu de alguns sócios pertencentes à mesma família que instalaram ele com o objetivo em criar um espaço alternativo mortuário, dentro da cidade. Tornou-se o maior cemitério vertical do mundo, devido o fato, que em poucos lugares se escolhem prédios para enterrar seus entes falecidos.

Trata-se de um cemitério cooperativo, onde os sócios (Ca. 30 mil pessoas), através de um plano de adesão, compram seu lugar de descanso. Os fundadores-diretores fizeram uma grande pesquisa dentro de Curitiba sobre o melhor local para ser implantado este cemitério, e também visitaram outros cemitérios em variados lugares para conceber o projeto, até que chegaram à construção deste cemitério no espaço do Tarumã, ao lado do Bairro Alto. O cemitério vertical segue toda a legislação de defesa dos solos, apesar de que por ser vertical, nem precisaria disso.

O cemitério tem 24 anos e funciona como qualquer empresa com procedimentos comerciais. Possui 50 - 60 funcionários administrativos, além de 40-50 vendedores. Entre os funcionários encontram-se pedreiros, advogados, arquitetos, administradores de empresa, secretárias, entre outros. Como em outras empresas do bairro, a rotatividade dos funcionários é baixa, e o primeiro funcionário registrado ainda continua trabalhando no cemitério.

Conforme o diretor: *“As pessoas que trabalham no cemitério vertical de modo geral consideram um trabalho normal, como qualquer outro. É um ambiente de trabalho, como uma empresa comum; tem todo um trâmite a ser seguido, com regras e muitos profissionais capacitados para desenvolvê-las”*.

O horário de funcionamento é de 24 horas, não fecha, mas claro que nem todos os funcionários ficam todo o período há uma espécie de rodízio ou escala. No cemitério são sepultados cerca de 80 corpos por mês, que são velados no mesmo local como possui três capelas.

Em Curitiba, em geral, os sepultamentos giram em torno de 350 por mês, o que significa que um pouco menos de toda a população morta da cidade está sepultada neste local. O cemitério vertical conta com um sistema de câmeras muito avançado.

As famílias que procuram o cemitério são de origens muito variadas, desde as classes baixas, que procuram geralmente procuram um sepultamento mais simples onde, até a classe alta, a qual se beneficia de áreas tipo capelas com mais espaço, que são mais caras. O cemitério na época da pesquisa ainda não possuía sistema de cremação, mas recebe cinzas para serem guardadas em seu cemitério. Ainda, há um local próprio para o acendimento de velas, não perto dos sepultamentos dos mortos, evitando desse modo odores desnecessários ao longo dos corredores. Estes lugares são principalmente procurados para lembrar-se dos entes falecidos.

O diretor que entrevistamos possui uma sala isolada dos demais funcionários. Esta é equipada com um *insufilme* escuro, o que permite que o diretor veja a ação de

seus funcionários, no entanto, eles não enxergam o diretor. A interação entre diretor e funcionários é típica padrão-funcionário, não de forma autoritária, pois o diretor procura ser flexível, seguindo normas da empresa, mas determinante. Esta determinação é necessária para manter uma atmosfera homogênea e de respeito no local.

O diretor é de sexo masculino, formado em arquitetura e administração, tem 32 anos, e é solteiro, *é um outsider* no sentido pleno de Duncan. Reside num bairro próximo, não interage com o Bairro Alto, apenas trabalha no cemitério. Sua rotina normal de trabalhar começa pela manhã, depois ele vai para casa almoçar, volta trabalhar. Nos finais de semana, sua rotina é fazer esportes, ir ao clube, encontrar alguns amigos.

Assim, a localidade do cemitério (ao contrário, por exemplo, do proprietário da academia), não tem nenhum impacto com o próprio bairro. Pelo contrário, sua espacialidade é da cidade inteira.

N. comenta que por ter um contato direto com a morte, não pensa muito sobre esse assunto, se sente realista: *“a morte é algo que vai chegar para todos, a morte não me espanta, sei que acontece, então não adianta ficar pensando muito”*. E assim, não mescla, numa ação de distanciamento (teatral) sua situação cotidiana da situação vivida no cemitério.

Isso demonstra como se desenvolvem no cemitério diferentes palcos. Um é o palco das relações de trabalho, através das interações entre os funcionários e a diretoria. Geralmente, procura-se manter uma relação cordial, para garantir uma atmosfera tranquila num ambiente onde as relações às vezes são tensas, devido aos sentimentos ligados ao impacto da morte de parentes e amigos. Por isso, o lugar se mantém bastante limpo e vazio, com poucos chamativos, e os funcionários fazem apenas conversas de voz baixa, ou ficam sem falar. Cria-se, assim, um ambiente de silêncio, um local próprio para meditação.

O segundo palco é da convivência entre os vivos. Para os visitantes cria-se a sensação de uma relação com os ausentes. Este palco do vazio se mostra ativo principalmente em datas específicos, como “finados”, quando muitas pessoas costumam ir até o cemitério como uma forma de prestar uma homenagem ou demonstrar que não se esqueceram dos outros membros saídos da rede familiar ou de amigos.

Ainda tem um terceiro palco, este do próprio enterro, onde se destacam os falecidos. Goffman (1999, p.29) se refere aos enterros como um exemplo dos cenários que acompanham os atores. Por isso, todo um ritual é necessário para a preparação do

corpo que irá ser sepultado. No caso do cemitério vertical, as capelas com sofás embutidos já estão prontas para receber os parentes do falecido e, para receber o caixão com o corpo. O caixão normalmente é utilizado aberto e o corpo coberto com flores, sendo fechado na hora do sepultamento. Água e cafezinho ficam à vontade para os clientes do local.

O palco da capela se junta ao palco da memória familiar-social, sendo uma encenação religiosa. Cria-se aqui um espaço de silêncio, sendo mantido por todos que participam desse cenário. Assim, os participantes sofrem a perda de algum ente querido, outros se lembram de momentos de dor e volta-se a memória de suas emoções, revivendo as sensações que outrora sentiram, o lugar é claramente um lugar de empatia emocional, enquanto existe um distanciamento vivido.

Tal empatia coincide com certa homogeneização através das tradições com os mortos. Assim, num velório, as pessoas se vestem para a ocasião guardando a obrigatoriedade do luto, com roupa escura. Geralmente, não utilizam maquiagem forte ou acessória extravagantes. Também, o falar é sempre baixo em respeito ao falecido e a família.

Percebemos que cemitérios são lugares específicos de encenações de pessoas que não são mais presentes. Assim, destacamos, além da exaltação dos mortos, a interação comunitária entre os familiares e amigos, a interligação funcional com os funcionários, e a interligação comercial com a empresa do cemitério. Ainda, esta esfera é muita interligada com os elementos religiosos, devido ao seu impacto profundo na filosofia cotidiana das pessoas.

### 5.3.7. A espacialidade de serviços na saúde: O Posto de Saúde Higienópolis. Relato de três funcionárias.

**Palco: permanente**

**Ajuntamento: Grupo de agentes comunitários (4) e grupo de atendidos**

**Tipo de encenação: organizacional e comunitária**



FIGURA 10 – O POSTO DE SAÚDE HIGIENÓPOLIS

FONTE: O AUTOR, 2011.

O Posto de Saúde Higienópolis ficou com este nome depois da integração do bairro de mesmo nome no Bairro Alto, perto do colégio ICTECE. Nesse posto de saúde trabalham cerca de dez médicos, quatro atendentes, além de assistentes administrativos, psicólogos, e pessoal da limpeza. O posto atua como lugar de recebimento, com instalações de atendimento médico, farmácia etc. Trata-se de quatro postos que estão no Bairro Alto.

Entretanto, o seu cenário, bem conhecido como qualquer posto de saúde, estende-se também através dos agentes comunitários às casas.

A função das agentes comunitárias de saúde entrevistadas é principalmente dar assistência em casa, e acompanhar pessoas com dificuldades de locomoção que tem problemas de saúde. Também fornecem ajuda a crianças com menos de dois anos e gestantes. Nessa função, elas estruturam o cotidiano das pessoas visitadas. Controlam se eles tomam seus remédios, ajudam na limpeza, explicam problemas sanitários em casa etc. Depois do atendimento em casa, elas voltam ao posto de saúde onde relatam os problemas observados, finalmente juntando essas informações em relatórios sobre a situação de saúde no bairro.

Nesse processo, cada agente recebe o nome e endereço das pessoas que apresentam problemas e fazem sua visita, geralmente individualmente.

O horário do trabalho das agentes comunitárias de saúde é das oito às dezessete horas, elas andam bastante para realizar as visitas. Cada agente de saúde recebe mais ou menos vinte ruas para fazer a visita, sendo que cada uma tem um número determinado de pessoas para visitar, variando em cada área de 120 a 500 pessoas por mês. As agentes de saúde utilizam um jaleco e um crachá de identificação. Sem isso não seriam atendidas no bairro. Relata uma agente: *“Têm pessoas que tem medo. Na primeira visita, eles ficam muito desconfiados se a gente tá indo lá observar o que fazem e como vivem. Só depois de umas três visitas é que entendem realmente a nossa missão”*.

Em termos de interações entre as agentes, elas já têm uma amizade. Encontram-se nos aniversários dos filhos, pois cada uma tem sua família, e no final de semana elas se dedicam a essa vida familiar.

A interação com os outros funcionários acaba sendo mais informal, porque as agentes ficam praticamente o dia inteiro caminhando, batendo de porta em porta para realizarem seu trabalho. Todas relataram que estão satisfeitas com o trabalho e com a vida que tem, apesar da correria do dia-a-dia exercendo vários papéis.

Falamos com três agentes. Todas moram no bairro ou perto, *são insiders* no sentido de Duncan e interativas conforme nossa classificação. M. é do sexo feminino, tem 42 anos e é casada, com dois filhos. Ela mora perto do local do trabalho. Quando ela não atua no posto, a rotina dela é normalmente preenchida pelo cuidar da casa, dos filhos, do marido, além de suas atividades religiosas (frequenta regularmente a igreja católica). Ela vive bem integrada no bairro, utilizando todos os serviços, desde supermercados até materiais de construção. Apesar do problema da violência (já soube de vários assaltos), ela gosta de morar e trabalhar no bairro, sendo o seu convívio maior com a família e, também com os colegas de trabalho.

Dessa maneira, o posto de saúde faz parte de um ambiente integrado, bem diferente, por exemplo, da situação no cemitério ou na academia, onde os empregados vinham de outras regiões, e os cenários eram mais distantes do cotidiano.

Outra assistente é R., também do sexo feminino, com 27 anos. Ela é solteira e tem dois filhos de seis e dois anos. Também mora no bairro, aliás, esse é um requisito para ser contratada como agente de saúde. ( a pessoa deve morar no bairro ou morar no bairro próximo – que de para ir e vir a pé). A rotina dela é trabalhar, mandar a filha para escola, adiantar o serviço em casa, depois, quando volta, ajudar as crianças nos exercícios da escola, colocar para dormir, lavar roupa, limpar a casa. São oito pessoas que moram na casa, na qual mora, então: *“Cada um tem que ajudar um pouco. A rotina*

*direciona as pessoas.*” Ela é evangélica e frequenta bastante a igreja. Como M., ela destaca os problemas noturnos no bairro, a questão da violência e das drogas. “*Existem áreas que eu não vou quando anoitece, ou sozinha.*” Mas, mesmo assim, ela considera que o bairro melhorou bastante nos últimos anos, destacando que agora “*tem creches, supermercados e bancos que facilita a vida da gente*”.

D., também do sexo feminino, é casada, tem um casal de filhos e é residente do bairro Bacacheri (que é vizinho ao Bairro Alto), onde sempre morou desde que nasceu, passando a maior parte do seu dia no Bairro Alto.

D. salienta que as pessoas, logo que ela chega para fazer a visita sentem medo e receio de expor seus problemas e, como ela diz “*alguns não aceitam, arranjam desculpas para não serem atendidos, principalmente os homens*”, que se destacam na área onde ela efetua seu trabalho. Todas as três agentes destacaram a questão do receio, do medo de serem abordadas por pessoas estranhas.

Essa observação é muito interessante, revelou alguns fatos que tem a ver com a construção social da encenação dos agentes. O posto se apresenta como um lugar central, onde a vontade do visitante estabelece a relação entre agente/médico e paciente, num palco-cenário fixo e generalizado, no caso das agentes a casa visitada vira palco-cenário de interação. Dessa maneira, acontece uma fusão entre a fachada (como no posto) e a vida privada.

Não é mais o agente público, que se estende ao meio privado, mas é o privado que é invadido pelo público. Essa confusão ainda aumenta, devido o papel do estado, que é o representante fiscalizador em algumas questões de saúde, eventualmente limitando a interação das pessoas.

Observa-se aqui, que a visão burguesa de um teatro de empatia, à *la Stanislavski*, se inverte, com as tendências em se fechar no privado. Assim, o teatro da saúde pode ser visto como uma forma extrema em construir um palco social de um bairro, como a moradia das agentes de saúde é obrigatória na vizinhança.

Em comparação com o caso do cemitério, podemos ainda observar, que este é extremamente fechado, centralizado, afastado do cotidiano das pessoas, enquanto no sistema de saúde se procura descentralização, até diminuição da fronteira entre a convivência e a apresentação.

### 5.3.8. A espacialidade de serviços de transporte, e relato de uma condutora de transporte escolar.

**Palco:** temporário e espontâneo

**Ajuntamento:** dona/condutora de van e clientes/alunos

**Encenação:** organizatória, rotineira e efêmera.



FIGURA 11- TRANSPORTE ESCOLAR

FONTE: O AUTOR, 2011.

O sistema de transporte cria espacialidades específicas. Não só porque seus palcos se movimentam, indicando uma dupla aparência (para dentro e para fora), mas também porque o sistema de transporte desenvolve com seus movimentos um tipo de super-palco (o trajeto) que faz outras interligações espaciais.

No caso investigado, trata-se de uma microempresa com duas vans escolares, organizada por um casal de proprietários e duas assistentes que desde 2006 trabalham nessa forma. O raio de atuação das duas vans fica dentro da grande região do Bairro Alto e arredores.

A condutora e seu esposo, com a ajuda de duas assistentes, levam as crianças dos bairros: Bairro Alto, Boa Vista e Bacacheri para o CEI (Centro de Educação Infantil) localizado no próprio Bairro Alto. O trajeto é definido de forma individualizada entre as casas e a escola. São dezesseis pessoas que cabem em cada van que normalmente estão lotadas. A faixa etária das crianças que vão até o CEI varia. Em uma das vans os usuários são crianças de cinco a seis anos, e na outra vã, frequentam crianças desde meses até quinze anos, que é a mais velha.



A entrevistada M. dona da vã, é do sexo feminino, e trabalha e mora no Bairro Alto, é uma *insider*. Ela tem quarenta anos de idade, reside no bairro há 21 anos, e tem dois filhos. Antes de ser condutora, trabalhou no comércio e nos últimos anos ficou como dona de casa. O que levou M. a optar por esse trabalho foi à questão financeira. Ela trabalha em conjunto com a família. (seu marido).

Devido ao seu relacionamento muito intenso com seu marido, se misturam o cotidiano de vivência e o cotidiano de trabalho. Assim, eles dividem despesas e custos, alegrias e problemas do trabalho, dúvidas e certezas permanentemente, mesclando essas duas atitudes vivenciais.

Pelo relato de M., até a escolha da profissão vem dessa interseção entre privado e trabalho no público. Quando a situação financeira ficou complicada na vida particular, ela na realidade não teve muito tempo para se preparar, e escolheu uma atividade que ela já conhecia, ou seja, sabia dirigir, resolveu ser condutora.

A condutora conhece muita gente do Bairro Alto, devido ao trabalho que realiza, até numa forma assimétrica, como é comum em situações teatrais. “*Na verdade tem mais gente que me conhece do que eu conheço, sempre falam a M. da van escolar*”. Entretanto, essas duas esferas não se misturam e, apesar de conhecer bastante gente, M. tem seu círculo de amizades formado pela maioria de seus familiares (pais, irmãos) e algumas amigas de religião que frequentam a mesma igreja católica que ela.

A maior participação em esferas privadas acontece no final da semana, quando sai com marido e filhos aos parques da cidade, se o tempo está bom, e se está nublado ou chovendo, passeiam pelos shoppings centers. Sempre encontra também seus pais nos finais de semana, normalmente almoçam juntos na casa deles ou na própria casa, ou ainda na casa de um irmão. “*Somos uma família bem unida*”.

O cenário do trabalho de em uma *Van* é interessante, como se trata de um espaço de exceção no cotidiano das crianças, onde pessoas de autoridade que configuram o cotidiano exercem os seus papéis, como professores ou pais, não estão presentes, os trabalhadores da vã (condutora, assistente) têm que assumir estes papéis, sendo consideradas no sentido de Goffman como um papel sério, mas cínico em relação a vida privada.

Como em qualquer outro lugar de trabalho moderno, seja em um salão de beleza, em uma academia, no escritório, ou em uma escola, os atores tem que adotar as suas fachadas, para disfarçar sua privacidade. Assim, os assuntos privados do casal, no momento do transporte das crianças não pode não interferir no trabalho executado.

As monitoras têm uma função principal neste sentido, ajudam as crianças a entrarem e saírem da van, bem como acomodá-las em um dos assentos. Também, durante o trajeto cuidam da disciplina. Como comenta M.: *“Geralmente eu estou dirigindo e não posso ficar atendendo as crianças, essa é a função da monitora, nos entendemos com um olhar, ou apenas algumas palavras”*.

No teatro, a ética e disciplina são fundamentais para os atores, quando preenchem seus papéis (tanto numa forma *stanislavskiana*, como *brechtiana*). Entretanto, as crianças, por sua vez, assumem dentro da van papéis que nem sempre utilizam fora dela ou na presença dos pais. Algumas *“berram”*, *“muitas vezes não tão educados*, comenta a dona da vã. Essa falta de disciplina a monitora tenta reestabelecer através da autoridade. *“Uma das medidas que visam garantir a ordem e o ambiente sadio no teatro é a de reforçar a autoridade daqueles que, por um motivo ou outro, foram incumbidos de realizar o trabalho”* (STANISLAVSKI, 2005, p.339). Assim, também dentro da van, se desenvolve uma encenação de disputa, onde a dona e a monitora procuram fazer com que as crianças entendam e respeitem a autoridade e os comportamentos.

Isso é especificamente problemático, como M. relata que algumas crianças, aproximadamente 40 por cento, apresentam problema de comportamento. *“Algumas estão acostumadas a falar palavrão, alguns são agressivos; um ou outro aluno é problemático que é um resultado da ausência da mãe em casa que precisa sair para trabalhar. Outros são revoltados pelo divórcio dos pais e a dissolução do lar”*. Estes problemas mostram uma interseção de privacidade no palco da van fundamentado na situação extraordinária. A dona da vã relata, neste contexto, dos comentários da criança para ela sobre as mães, pais que estão faltando e vidas que levaram anteriormente. *“É bem triste!”*

O exemplo da van demonstra de que complexidade pode ser a diferenciação entre palcos e encenações. A questão principal, que nos guia, é como se pode falar de papéis sérios ou cínicos. Neste exemplo percebemos, que a estruturação de palcos de trabalho, misturados com palcos de educação, necessita todo um arcabouço de papéis em conjunto. Assim, as vidas privadas, de alunos e dos condutores, aparecem de forma diferenciada na van, e a publicitação dessas vidas, quer dizer a conformação da vida privada num espaço público, precisa de ferramentas que são as monitoras. Vimos aqui, como no caso das assistentes de saúde, uma interseção entre ambas as esferas.

### 5.3.9. A espacialidade de serviços de segurança, e relato de um segurança no ICTECNE. (Colégio Madalena Sofia)

**Palco:** permanente e periódico

**Ajuntamento:** seguranças e funcionários/alunos da escola, além de pessoas de fora.

**Encenação:** funcional-teatral



FIGURA 12 – SEGURANÇA DO ITECNE

FONTE: O AUTOR, 2011.

O portal do ITECNE (Colégio Madalena Sofia) abre o espaço da escola para a Rua Madalena Sofia. Serve, assim, para separar quem faz parte dessa instituição, trabalha, estuda ou realiza esportes na academia. Desta maneira, o portal funciona como uma divisória protetora aos que estão lá dentro. Do colégio é possível ver o portal de entrada, o que permite enxergar quem se aproxima, por meio das grandes janelas. Mesmo a visibilidade, há necessidade de um segurança.

O portal se encontra na entrada do terreno que dá acesso ao colégio e para a academia e, está completamente segurado com grades. O acesso é realizado só através dos dois portões que servem também para a entrada e saída de carros. Logo ao chegar

ao colégio, todos devem se identificar. O segurança utiliza o rádio, ou o telefone, para avisar a recepcionista quem está chegando. Durante o horário comercial, os portões ficam abertos para entrada de carros e pessoas. Depois são fechados e a entrada é restrita só para pessoas com autorização. Mesmo assim, é só permitido ir até a portaria da escola, ou para a academia que funciona no mesmo espaço onde está o colégio. No caso da academia, cada aluno recebe um decalque para colocar no vidro do carro e ter o acesso livre e, visitantes que irão a um dos locais devem utilizar um crachá.

O segurança preenche nesta situação um papel importante, porque separa diferentes palcos de ação. Trata-se de uma relativa privatização do espaço da escola, como a área em frente dela é de livre acesso para todo mundo, enquanto o segurança, devido sua autoridade, diferencia os públicos na entrada, assim que a área por dentro é de um público específico. Para isso, existe todo um ritual de passagem, e também um catálogo de critérios e regras que permitem o acesso.

A firma de segurança encarregada desta tarefa na escola organiza seu trabalho em vários pontos da cidade com a sede no bairro do Xaxim. Ganha, por contrato, postos de serviço nas mais variedades localidades e coloca os seus funcionários lá. A cada seis meses faz um rodízio dos locais para os funcionários. Assim, a vida cotidiana do trabalho dos funcionários perpassa pelo corpo da cidade, inibindo de certa forma uma familiarização (ou privatização) do espaço controlado.

O nosso relato é do segurança J. Ele é de sexo masculino, na faixa etária de 45-50 anos, trabalha para a firma AGE que está localizada no bairro de Xaxim. J. já realizou outros tipos de trabalho como comerciante, técnico em telefonia e TV a cabo, segurança de banco, entre outras. Optou por ser segurança de uma firma porque o trabalho é menos desgastante, o salário igual, além de mais tempo livre.

Sua posição é no portal de entrada. Ele relata que fica sozinho na portaria e não interage muito com as pessoas. Se alguma pessoa chega ao colégio ou academia sem que ele conheça, o segurança entrega um crachá de visitante. Comenta: *“Existem regras que devem ser seguidas para entrar no colégio, ou mesmo na academia de ginástica, e todos devem respeitá-las. Meu papel é esse, preservar a segurança aqui dentro, é minha responsabilidade”*.

Para a função de segurança até não há necessidade de muito envolvimento com a comunidade (ao contrario das assistentes de saúde). Assim, ele é um *outsider* no sentido pleno de Duncan. Ele vem com seu próprio carro do bairro do Xaxim até o Bairro Alto, mas não participa ativamente do bairro.

Para ele, o trabalho é tranquilo e nunca teve problemas. Considera também o Bairro Alto como tranquilo e sossegado, bom para morar, sendo este bairro equipado com uma boa infraestrutura.

J. nos relatou que nunca teve que enfrentar desafios em relação à segurança desse espaço. *“Sempre tudo é tranquilo, a minha presença se faz necessária para que justamente não haja nenhum tipo de vandalismo, só a presença de alguém fazendo a segurança, já inibe alguma ação.”*

Na sua função, o papel do segurança é um papel de distanciamento. Não só porque ele tem que ser distante dos passantes, mas também mantém várias pessoas, principalmente supostos delinquentes, à distância. Entretanto, o distanciamento não é o mesmo utilizado por Brecht, que permite a reflexão, pelo contrário, é um distanciamento por autoridade, e assim não refletivo. Por isso, sua relação normalmente é bem formal, e ele não mantém maiores inter-relações com outros atores sociais. Aliás, parece realmente não ser do interesse do segurança manter uma aproximação, ele está ali apenas para realizar o seu trabalho. O papel do segurança é, assim, um papel sério e extremamente formalizado, onde não há possibilidade em desenvolver vários personagens.

### 5.3.10 A espacialidade de serviços comunicacionais, e relato de uma funcionária do Correio.

**Palco:** permanente e temporário

**Ajuntamento:** funcionários e clientes

**Encenação:** organizacional e comercial



FIGURA 13- CORREIOS DO BAIRRO ALTO

FONTE: O AUTOR, 2011.

Os serviços estatais ocupam uma categoria específica dentro das encenações. Pela ideia, eles servem a um público geral e são os únicos, além dos espaços públicos construídos como ruas, praças etc., onde o acesso é garantido para todos. Um espaço público de verdade, no sentido de que todos podem entrar e enviar suas correspondências. Entretanto, exatamente estes espaços são extremamente cercados por regras que muitas vezes até aparecem em forma de lei.

O correio investigado é uma agência que funciona ao lado de uma loja que “tem de tudo”, papéis, envelopes, canetas, perfumes, sabonetes.. Como a entrevistada nos relato “*uma loja que funciona em conjunto com o correio.*” Ambos, loja e correio dividem o mesmo espaço físico, assim a pessoa pode entrar por qualquer uma das duas portas e utilizar tanto o serviço do correio quanto da loja.

Esse correio franqueado do Bairro Alto atende também outras regiões como Atuba, Tarumã... Na loja conjunta se vendem perfumes, semi-jóias, bolsas entre outros. Além disso, é possível efetuar nessa agência o pagamento da luz e da água. Seis funcionárias trabalham nessa agência, sendo duas que atendem no correio e duas na loja, enquanto mais duas trabalham na parte administrativa, como gerente e subgerente. Entre loja e correio, existe um rodízio com cada vez duas pessoas revezando. Assim, as pessoas da área administrativa sempre estão presentes.

C., uma das funcionárias do correio, é do sexo feminino e, uma *outsider*. Ela tem vinte anos e é solteira. Moradora de Piraquara na região metropolitana de Curitiba, ela chega geralmente de casa ao trabalho, com ônibus. Ela não se sente tão integrada na comunidade do bairro. O seu ônibus vem de Piraquara até Pinhais, e depois ela pega uma linha de Pinhais até o Bairro Alto. Sua rotina é bem corrida, ela trabalha até às dezoito horas e depois faz ainda um curso à noite no centro da cidade. Desse modo não pode conhecer muitos elementos no Bairro Alto. Sua interação se dá principalmente com os clientes do correio e com as outras atendentes que trabalham lá. No entanto, com horários diferenciados e uma atendendo na agência e outra na loja, pouco tempo existe para conversarem.

Na loja, a funcionária tem um relacionamento de boa amizade com as outras moças que trabalham. Estas, ao contrário dela, residem no bairro, e assim ela se integra, de forma informal no conjunto do bairro e no seu cotidiano. Trata-se de um palco indireto para ela. Também, através do atendimento e do fato o correio sendo um ponto muito comunicativo, pelo menos em termos tradicionais, seu relacionamento é bem tranquilo e integrado com os clientes-moradores do bairro: *“Algumas pessoas se tornam mais íntimas porque utilizam os serviços do correio com frequência, a gente se vê mais, daí começa um relacionamento mais íntimo, começa, a saber, um pouco sobre a pessoa”*. No correio ela atende cerca de cem pessoas por dia. O serviço mais solicitado é o Sedex por ser o mais rápido e mais ágil.

Como o local de trabalho de C. é longe de sua residência, ela fica desde as nove horas até as dezoito horas, de segunda à sexta, e sábado das nove horas ao meio dia no Bairro Alto, sendo que almoça no local de trabalho trazendo sua alimentação de casa. Ela conhece um pouco do bairro, porque antes de trabalhar na agência de correio, trabalhou em um posto de gasolina. Lá, precisava caminhar um pouco do terminal de ônibus até chegar ao local de trabalho, e assim tinha uma visão melhor do bairro. Quando indagada sobre como sente o bairro, C. fala que *“é um bairro tranquilo”*. As

suas atividades do bairro se restringem à agência, às vezes a uma farmácia e um supermercado.

C. costuma sair pouco no seu tempo livre, principalmente no final de semana, pois já está fora de casa durante toda a semana. Mas ela é religiosa e costuma rezar o terço junto com seus familiares, além de ir às missas. Também sai almoçar com os pais no fim da semana, em função da tradição e sendo de uma família humilde que muito preserva ainda hábitos cotidianos bem marcados pelo grupo social ao qual pertence. Por isso, também sai a tarde com as amigas fazer um lanche no final da semana.

Esta biografia mostra que a formalização do palco loja/agência de correio, não impede uma associação social entre as atendentes e, pela função do correio até com a população do bairro. Trata-se de certa familiaridade deste palco muito tradicional.

Essa encenação é baseada em elementos de empatia e socialidade. Assim, atender o público de maneira adequada, acaba solicitando das atendentes a utilização de roupas discretas, para manter, com a ajuda dos atores da agência do correio, uma fachada de funcionárias de uma grande empresa.

O modo de se vestir e se portar em um local faz a pessoas sentirem-se parte de uma tribo, assegurando uma forma de solidariedade e continuidade entre os componentes dela. O espírito da equipe passa pelas “pessoas que cooperam na encenação da mesma representação de equipe e inclina-se a manter um relacionamento íntimo umas com as outras” (GOFFMAN, 1996, p 120).

Como elas (atendentes) mesmo falam “*é preciso saber se portar e “vestir a camisa” do bom atendimento.*” Esta ambientação emocional através da uniformização quer encenar contra a enorme diferença entre o estado e as pessoas civis uma comunidade.

Maffesoli (2006) considera que são inúmeros os exemplos da vida cotidiana que podem ilustrar a ambiência emocional que emana do desenvolvimento tribal. “As diversas aparências *punk, kiki, paninari*, que exprimem muito bem a uniformidade e a conformidade dos grupos, são como outras tantas pontuações do espetáculo permanente que as megalópoles contemporâneas oferecem” (MAFFESOLI, 2006, p. 38).

Curiosamente, também a organização dos serviços públicos trabalha com esta *emocionalização* da socialidade. No caso da entrevistada há uma articulação do público e do privado, como na maioria das relações de trabalho.

Percebe-se neste exemplo, que as formas e relações tradicionais do estado moderno ainda se preocupam muito com a questão de certa proximidade com a



comunidade do bairro. Essa situação coincide com a já conhecida, por exemplo, dos agentes de saúde. Mas enquanto, essas agentes estiveram permanentemente infringindo as fronteiras entre o público e privado, esta fronteira é mais convencional organizada no caso das funcionárias do correio. O que é, entretanto, diferente é a fusão com o setor comercial (por isso, até consta esta seção não entre os serviços, mas no comércio).

### 5.3.11. A espacialidade de serviços informais, e o relato de um vendedor de cachorro – quente.



FIGURA 14 - CACHORRO QUENTE DO KEKO

FONTE: O AUTOR, 2011.

O setor informal desenvolve muitos cenários espontâneos, mas quase todos são socialmente bem organizados no espaço da cidade. Geralmente, trata-se de microempresas familiares que se fazem visíveis (representação) no espaço através de um equipamento móvel e de uma aparência racional. São conhecidos para um público urbano e muitas vezes ficam, apesar da sua mobilidade, em lugares relativamente fixos.

Verificamos o palco temporário de um vendedor de cachorro quente no Bairro Alto. O vendedor é o proprietário de uma barraquinha que ele monta todos os dias. O local da localização do carrinho fica na Rua Percy Feliciano de Castilho, uma das ruas principais do bairro, entre os cruzamentos da Rua Bruno Lobo Rua Domingos Soares.

O dono do cachorro quente durante longas horas da noite realiza seu trabalho sozinho, no entanto, emprega ainda uma assistente sendo seu trabalho realizado em casa, cortando os legumes, separando-os nos potes.

A rotina do dono do cachorro quente começa às dez horas da manhã. Nesse horário, ele vai buscar o pão que será vendido à noite.

A casa do nosso entrevistado, A. localiza-se no próprio Bairro Alto, mas ele prefere preservar a sua localização em nossa entrevista.

Como falamos anteriormente, a assistente de A. executa a maioria de atividades caseiras, prepara o material da noite, além de lavar louça e embalar os pães, maionese, ketchup, mostarda, saladas, queijo, bacon. Enquanto isso, A. sai para realizar as compras, pagar contas, negociar, e encomendar o que precisa.

Na data da entrevista, A. relatou que a sua rotina infelizmente iria mudar bruscamente: *“A moça, assistente está saindo amanhã e vou ter que me virar em três, chego a trabalhar cerca de quatorze horas por dia”*. O horário oficial de trabalho na barraquinha mesmo é, por liberação da prefeitura, apenas entre 19 horas até às 23 horas, mas tem toda a preparação necessária.

O proprietário A. é do sexo masculino e tem 44 anos. Até cinco anos atrás, era casado com uma mulher com quem teve dois filhos. Hoje, contudo, é separado. Um dos seus filhos, agora com 21 anos, mora com ele, enquanto outro, de 15 anos, ficava também com ele, mas agora está morando na casa da mãe. A. vive no Bairro Alto, aonde chegou com doze anos de idade vindo da cidade de Criciúma, SC, *é um insider*.

A, antes de ter o carrinho de cachorro quente, trabalhava como pedreiro no Bairro Alto. *“A ideia do carrinho foi da ex-mulher”*, e ele ainda nos relata que *“não foi fácil, até pegar uma freguesia”*.

Na fase inicial, ele substituiu gradativamente o trabalho como pedreiro com a nova profissão, para se dedicar completamente a venda dos sanduíches e refrigerantes. Com persistência e dedicação, começava ver a o retorno do seu trabalho, quando já estava ganhando suficiente para manter a família. Entretanto, toda a rotina empresarial foi baseada na família, quer dizer, funcionou no conjunto com sua esposa. Hoje, esta situação é diferente, por isso, precisa da função da assistente.

Trabalhando de domingo a domingo, A. não tem muito tempo para o lazer. Devido às suas rotinas de trabalho, nunca sentiu muita falta *“com coisas como viajar, ir à praia, passear, sair”*. Mas no seu tempo livre gosta de tomar uma cerveja, um chopp, ter uma companhia agradável (uma mulher), sair tomar sorvete, passear, porque o único tempo de lazer é da meia noite às dez da manhã, ficando, assim sempre no raio do próprio bairro. Em termos de religião, nasceu em uma família católica e mantém a religião, mas não sendo praticante, todavia conhecendo bem o cristianismo, até, conforme, ele fala, sabe um pouco de latim.

O Bairro Alto, segundo A., que convive bastante com este bairro “*é um bom bairro que se desenvolveu muito durante os últimos anos, principalmente na área dos serviços*”. Todavia, ele considera a segurança o maior problema. Depois de nunca ter sofrido um assalto em 13 anos, em 2010 foram dois, sendo o primeiro no final de janeiro na hora de fechamento do negócio, e o segundo uma semana antes da entrevista, quando foi roubado no valor de 30 reais. “*O problema da segurança é bem sério, poderia ter uma ronda passando, um módulo policial, mas não tem nada*”.

A. tem todo um ritual para a montagem de seu cenário, seu palco temporário. Ele faz isso cada dia, com todos os cuidados necessários, até extremos. Coloca a mesinha e as cadeiras para os clientes ficarem mais a vontade, criando desta maneira um espaço de privacidade na rua. Cuida também da importante questão da higiene, mantendo essa como um elemento principal. Todos os ritos de cuidar até são percebidos pelos clientes e quando acontece alguma coisa imprevista, diz ele, os clientes fazem de conta que não perceberam.

O seu público são aproximadamente cem pessoas por dia, como ele consegue controlar pela quantidade de senhas distribuídas. Geralmente, utiliza cento e oitenta pães em média por dia, porque “*uma pessoa às vezes leva dois, três cachorros quente*”. As pessoas que costumam comprar cachorro quente, muitas vezes, são conhecidas de anos, mas outras chegam pela indicação dos que já o conhecem.

A. tenta de ser simpático com todos, mas o principal objetivo é oferecer um cachorro quente delicioso. Na sua filosofia de trabalho, ele acha que isso é um dos fatores que atrai a freguesia. “*Tem pessoas que comem cachorro quente a mais de anos. As crianças estão acostumadas a saírem da escola e passarem aqui, às vezes levam para casa, outras querem comer só a vina*”. O maior movimento, contudo, acontece nos finais de semana. O trabalho na barraquinha é relativamente constante e, assim, a temporariedade é acompanhada por certa constância: “*Eu já me acostumei a fazer meu salário, tem dias que vende tudo, tem dias que sobra um pouco, tudo bem também*”.

Assim, enquanto os palcos e as rotinas do bairro são relativamente fixos, seu palco é temporário, mas suas atividades são plenamente integradas ao bairro. Ao contrário disso, isto não é o caso das interligações comerciais. A única mercadoria que A. compra no bairro é o pão. Recentemente, começou também comprar os refrigerantes de uma firma que entrega em casa. Os frios são provenientes do centro da cidade e tomates, cenouras, legumes vêm da região metropolitana de Curitiba, do município de

Colombo região metropolitana de Curitiba, porque lá os preços são avaliados como melhores.

A barraquinha de A. é um bom exemplo, como a nossa vida cotidiana é permeada por palcos e encenações. Principalmente os empreendimentos na rua, pelas suas interligações costumeiras, mas também completamente abertas, permitindo uma ampla gama de encenações sérias. Quer dizer, estas encenações revelam as suas funções diretamente, e não de forma cínica.

O teatro do “cachorro quente” faz parte do cotidiano das cidades brasileiras (e não só delas), com muitas encenações, muitos atores e diretores. A. é o tipo de ator de Stanislavski, que veste a camisa da profissão, vivencia seu papel e fazendo dele sua opção de vida. Entretanto, como mostra o caso de sua assistente, não necessariamente se desenvolve um personagem individual, com características próprias, mas muito mais o preenchimento do papel. Neste momento, surge certo cinismo entre a personagem e o papel. Mas isso é uma característica de qualquer ambiente profissional que procura formalizar suas interações sociais, principalmente no espaço público.

### 5.3.12. A espacialidade de dois salões de beleza, e relatos de proprietário e funcionários.

**Palco: permanente**

**Ajuntamento: 6 funcionários e clientes (grupo grande)**

**Encenação: comercial e estética corporal**



FONTE: O AUTOR, 2011.

FIGURA 15 – SALÃO DE BELEZA DO EDISVÂNIO E SALÃO DE BELEZA DO ZECA

Vários empreendimentos comerciais são diretamente ligados a crescente tendência de teatralização das pessoas no cotidiano, sejam estas lojas de moda, salões de beleza, ou, como já conhecemos academias para garantir um corpo belo e treinado.

O nosso primeiro exemplo é o Salão E. localizado no noroeste do Bairro Alto. Trata-se de um salão de beleza, onde o dono é cabeleireiro e ainda trabalham três empregadas (uma cabeleireira e duas manicures). Entretanto, apenas a manicure reside no Bairro Alto, enquanto os outros empregados como o dono são moradores de Pinhais e apenas vêm trabalhar no salão. Pela proximidade da residência, o proprietário de salão E. fornece às duas funcionárias carona todos os dias, tanto para vir quanto voltar.

Além do salão I E. montou em 2010, mais um salão no bairro não muito distante do primeiro, mais ao sul. Quem coordena esse salão é seu irmão. O salão E. II apresenta

uma estrutura mais moderna e serviços diferenciados do primeiro salão, como massagem, drenagem linfática, entre outros. O número de empregados desse salão também é maior, possui três manicures, uma massagista e dois cabelereiros. O dono do salão está sempre atento aos dois salões. Normalmente, as pessoas que frequentam o salão E. II também já foram clientes do outro salão, e apenas usam esse segundo porque é mais fácil de acesso.

O dono dos dois salões E. está na faixa entre 40-45 anos e veio do interior de São Paulo para morar em Curitiba. Ele se define como “está *enrolado* há doze anos”. Ele vive com sua companheira e duas filhas de quatro e doze anos e conhece o Bairro Alto há 23 anos, quando chegou aqui morar durante 10 anos, até que se mudou para Pinhais, é um *outsider interativo*

Apesar de morar no bairro por um longo tempo, mantinha com os vizinhos sempre uma relação apenas de cortesia e de cumprimentos, não fazendo grandes amigos entre os vizinhos. Restringiu-se a conversas dentro do seu salão, pois ficava mais tempo nele do que em casa. Geralmente, o seu cotidiano se desenrolou cerca de onze a doze a 12 horas diárias no local de trabalho. Até hoje, chega às 9 horas da manhã e sai às 20 horas.

E. mudou-se do bairro, porque no local onde habitava, ocorreram muitas enchentes. Na sua avaliação, o bairro é bom, mas apresenta deficiências na estrutura pública. Assim, faltam muitas vezes calçadas, muitas ruas são inacabadas, a segurança é precária. Mas também alguns serviços, por exemplo, os postos de saúde é como ele escutou falar “*de boa qualidade.*”.

Ficando quase 12 horas diárias no bairro, desde a segunda-feira até sábado, E. utiliza a infraestrutura, como banco, supermercado, farmácia e o comércio local aqui. Entretanto, o material do seu salão é comprado de fornecedores que passam direto ou aos quais ele solicita por telefone as entregas. Quanto à questão da segurança no bairro E.C. relatou que já vivenciou muitas coisas, até um assassinato no seu próprio salão.

As duas manicures que trabalham no salão de E. são relativamente novas e também moram em Pinhais. Uma tem 21 anos e é proveniente de São Paulo. Ela chegou à Curitiba para acompanhar a mãe, cuidar da avó e trabalhar. Ela tem um filho de três anos e é separada. Geralmente atende mulheres na proporção de dez a um em relação aos homens. A faixa etária atendida é bem variada, mas no final da semana são mais senhoras que frequentam o salão.

Já a colega de trabalho, a cabeleireira F. que também reside em Pinhais era cozinheira de um restaurante dentro de um shopping Center. Mas como os horários eram muito severos, resolveu investir no aperfeiçoamento do curso de cabeleireira que ela já tinha feito anos anteriores. Como a colega, ela também fica o dia inteiro no salão, utilizando nas horas livres praticamente todos os serviços, inclusive o comércio do bairro, porque segundo ela, em Pinhais “as coisas são mais caras e não tem a qualidade daqui”. É uma *outsider interativa*

Como ex-morador, E. tem uma leitura bastante nítida do Bairro Alto. Quando fixou residência nele, esse ainda apresentava grandes áreas verdes. Também não existiram pontes que interligaram o bairro com outros, sendo a única entrada ao Bairro Alto a Av. Vitor Ferreira do Amaral, ao Sul. Os meios de transporte eram escassos, nem se encontrou aqui um terminal de ônibus, nem tinha favelas, nem violência. Hoje, esta situação é completamente alterada, e assim aparecem vantagens, como o desenvolvimento do bairro, mas também desvantagens como a falta de segurança.

Como palco, um salão de beleza tem dois aspectos principais, divididos entre vários cenários: um destes palcos se estabelece dentro da equipe, um palco social, e o outro se desenvolve entre a equipe e os clientes, como palco comercial.

Assim, podemos considerar o salão como um palco permanente, no qual transitam vários atores em vários cenários, sempre divididos entre clientes e funcionários. O interessante é que num salão de beleza/cabeleireiro existem fortes características teatrais, como o visual dos clientes é um elemento fundamental do personagem, e por isso existem discussões abertas sobre as aparências.

A interação direta, com fortes características de apresentação para definir uma representação das personalidades, causa que E. sempre busca um contato direto com seus empregados e clientes. Com os clientes tenta se inteirar nas suas vidas para aconselhar elementos visuais e de moda. Com os empregados, ele organiza, como um diretor de teatro, a ambientação do salão que pela convivência plena afeta diretamente os sentimentos dos clientes. Assim, E. mantém um papel de patrão, que precisa de um lado determinar todas as sequencias dentro dos salões, além de escolher os produtos, cuidar da aparência e do comportamento dos empregados, mas de outro lado também participa no cotidiano dos clientes como cabeleireiro.

Neste sentido fala das dificuldades desta dupla função, quando diz: “Conviver com as pessoas não é fácil, cada um tem um modo de pensar e entender a vida”.

Assim, o papel exercido por E. é duplo - sempre tem que estar atento ao bom atendimento ao público, mas também preocupar-se de uma boa ambientação de seus empregados. Pela proximidade e por estarem compartilhando o mesmo espaço de trabalho dentro do salão forma-se, desta maneira, toda uma equipe, como um grupo de atores, onde um ajuda o outro. O chefe da equipe, o diretor, é o dono do salão que determina as normas e regras que devem ser seguidas para que tudo transcorra em harmonia.

E. desempenha, nesta situação, vários papéis no seu dia-a-dia: em casa o papel de pai e marido, no salão de patrão, com os clientes de profissional. Podemos considerar que no salão E. apresenta mais uma atitude brechtiana, procurando não se envolver com seus empregados mais do que o necessário, e até avaliando criticamente o desenrolar do empreendimento, no entanto, em sua residência é um ator *stanislavskiano*, pois incorpora seu papel de pai formando o ambiente emocional de uma família. Neste sentido, exerce no palco público um papel cínico, no sentido de Goffman, e é um ator sincero no palco privado.

Observa-se uma alta rotatividade de suas manicures. E. comenta em relação a este fato social que isso ocorre na maioria dos salões, mas o motivo nem ele consegue diagnosticar: *“Às vezes recebem propostas um pouco mais vantajosas de outro salão e saem, como não tem um vínculo empregatício fixado em carteira de trabalho, isso é muito fácil de ocorrer.”*

O Salão E. é frequentado por várias pessoas, de diferentes faixas etárias, desde crianças até pessoas mais idosas, sendo de classes sociais diferenciadas. Quanto ao atendimento, E procura sempre fazer o melhor serviço para garantir o retorno dos clientes. Desse modo, construí um lugar de interação permanente: *“Os clientes são antigos e com eles vão vindo seus familiares e amigos, assim se formou a clientela que é fiel aos serviços prestados”*. Na maioria dos clientes, ele atende assim o pai, a mãe, os filhos e amigos.

Quanto à frequência, o salão é mais utilizado pelos diferentes grupos em forma diferenciada. Assim, os homens frequentam o salão mais no final da tarde, vindo do trabalho, enquanto no meio da tarde aparecem mais mulheres e crianças. Em termos de aparência e modo de ser os clientes são avaliados pelos atores deste palco como sendo bons, simpáticos, enfim normais, mas não se sabe, se esta avaliação é cínica, quer dizer distanciada, ou sincera. Quando mais distanciada, e menos empático, a relação é, mais cínica ela está. Em relação a estas circunstâncias sentiu, quando veio de São Paulo, uma



diferença em relação ao clima social de Curitiba, onde as pessoas são mais fechadas, “apesar de que no salão todos se dão bem”, apresentando uma mais forte formalização dos limites pela aparência.

O que contribui também para a apresentação é a organização do espaço e dos movimentos no salão. Esse não deve ser apenas funcional, mas também de uma estética agradável. Percebemos no salão esta preocupação em apresentar um ambiente bonito, colorido e aconchegante, tanto na decoração, quanto nos comportamentos. Geralmente trata-se de padrões formalizados e equilibrados, onde os objetivos de uma educação generalizada (tanto de comportamento como de estética) devem ser predominantes.

Por isso, no atendimento das pessoas existe também todo um ritual. Quando um novo cliente chega ao salão é o “dono” que o recebe, dando atenção, informando, conversando, e os empregados precisam demonstrar certa “submissão” em sinal de respeito, mostrando tranquilidade nos papéis.

A cooperação acontece de forma ordenada, onde cada ator apresenta sua própria representação com seus respectivos papéis, dos quais todos os atores já têm certo pré-entendimento.

O cliente normalmente procura um salão de beleza que seja elegante, bonito, asseado e seus profissionais estejam bem arrumados. É o que nos relata o proprietário de outro salão no Bairro Alto, também localizado a noroeste no bairro. J.G.C. de 45 anos é praticante da doutrina espírita e proprietário do salão Zeca’s cabelereiros. Ele é um *insider* trabalha e vive no bairro, sendo que a maioria de seus clientes já o conhece por morar no bairro há muitos anos.

O salão de J.G.C. funciona no Bairro Alto há mais de 20 anos, é um salão de beleza que oferece os mais variados serviços, ele conta com atuação de mais seis profissionais da beleza, duas manicures, duas auxiliares, profissional de acupuntura e a profissional de maquiagem. É um salão que apresenta um maior movimento nas sextas e sábados, e, sua equipe é como uma família, pois convivem diretamente e intensamente no dia-a-dia.

Relacionando esse fato familiar às instituições totais analisadas por Goffman, “o fato do teatro institucional, ser às vezes apresentado diante de uma audiência estranha sem dúvida dá aos internados e a equipe dirigente um fundo contrastante para sentir sua unidade.” (GOFFMAN, 2010, p.90), no salão de Zeca’s é o que ocorre normalmente. A proximidade entre os atores que trabalham faz com que ao atender os clientes tenham certa uniformidade.

*“O horário de funcionamento desse salão começa normalmente ao primeiro toque do telefone às sete horas, ou antes, se a cliente precisar”, frisa o proprietário, e encerra apenas quando não tem mais ninguém para ser atendido.*

J.C.G. do sexo masculino faz seu atendimento de modo a satisfazer as exigências dos clientes e procura tratá-los como gostaria de ser tratado em qualquer comércio ou serviço do bairro.

J.G.C. utiliza em seu cotidiano serviços terceirizados e de outros bairros da cidade, desde floricultura até limusines, sendo que seu círculo de relacionamento se expande cada vez mais à medida que utiliza esses serviços. Assim, também ocorre com os produtos utilizados em seu salão, são provenientes de lojas do centro da cidade, ou de outros bairros.

Como profissional experiente J.G.C. sempre está por dentro dos lançamentos e da qualidade dos produtos, procura se atualizar e fazer cursos para aprender novas técnicas.

A clientela do salão de J.G.C. foi fixada ao longo dos anos, *“mas sempre aparece gente nova que é indicada pelos clientes mais antigo”*. A faixa etária varia desde crianças até cerca de setenta anos, sendo que é composta por um maior número de mulheres e crianças, variando em cerca de cinquenta a sessenta pessoas por mês.

Os clientes segundo o proprietário *“acabam se tornando amigas e amigos ao longo do tempo, e alguns vem ao salão também para fazer uma terapia, ter alguém para conversar”*.

J.G.C. comenta que *“muitos clientes já vem com uma ideia formada do que querem fazer em termos de cabelo e maquiagem, no entanto, esquecem que não possuem as características das imagens que gostariam de ter”*. Quando os clientes aparecem com uma ideia já estabelecida e o cabeleireiro percebe que não vai ficar bom, tenta conversar para ver o que está por trás daquela busca, no entanto se são relutantes no que querem, ele faz o que pedem. J.G.C. diz que *“muitas já tem aquilo que querem como fixo e, no dia seguinte se arrependem”*.

Aliás, conversar é o que a maioria dos clientes procura no salão, *“o cabeleireiro vai além do bom corte de cabelo, muitas mulheres frequentadoras do salão contam coisas que não contariam ao marido, aos filhos, ou as amigas.”*

Percebemos em ambos os salões a questão da preocupação de apresentar aos clientes um ambiente bonito, colorido e aconchegante, isso é um fator muito importante nesses recintos, tanto a decoração, quanto os comportamentos, geralmente são padrões,

a boa educação, o recato, a simpatia devem ser predominantes a fim de atrair e preservar os clientes. A dinâmica da aparência nesse caso se faz necessária, lidar com a estética é também ter que mostrar um espaço bonito, bem decorado e atrativo.

Como no teatro, os salões de beleza elaboram seu cenário montado com sutileza de detalhes, mantendo o culto ao belo. Atores se movimentam de um lado para o outro, alguns interagem entre si, outros apenas observam as transformações que vão ocorrendo ao longo do tempo com as escovas, cortes, penteados, maquiagens, massagens e unhas.

O cenário do salão é montado para isso, transformar, modificar, dar vivacidade aos personagens que se apresentarão em outros palcos. No palco do salão de beleza encontramos atores realizando seu trabalho profissional, atores clientes, atores apenas passando na frente, atores observando, atores limpando. O palco dos salões é algo movimentado onde tudo que se passa na rua é alcançado pelos olhos dos que nele estão, é como se fosse noticiado e comentado. È um palco como comentado por J.G.C. *“onde as pessoas buscam além da transformação estética um pouco de atenção a sua fala, o cabeleireiro às vezes faz o papel de psicólogo e é bem mais barato.”*

O palco do salão é algo que agrada aos olhos tanto de homens como de mulheres. Numa proporção de cem pessoas que frequentam o salão de Zeca's cabeleiros, quarenta são homens que querem melhorar sua imagem fazendo limpeza de pele, sobrancelha e unhas, nos relata a esteticista do salão C.F. do sexo feminino.

A esteticista também comenta que *“além de quererem ficar mais bonitas as mulheres buscam algo além, seu bem estar geral. O que para algumas mulheres é comum como fazer uma maquiagem, para algumas é algo inédito.* “A escolha é feita pelo cliente, mas C.F. procura sempre auxiliar nas escolhas para que o resultado seja satisfatório.

Outro fator destacado por C.F. é que as pessoas procuram o salão mais no verão do que no inverno, no mês de fluxo normal são cerca de oitenta pessoas que procuram os serviços estéticos.

C.F. é *insider*, mora no bairro há mais de vinte e dois anos, morou em um local e depois de se separar mudou para outra rua, mas dentro do próprio bairro. Antes de trabalhar no salão Zeca's ela trabalhava como *free lancer*, na venda de cosméticos, onde pegou o gosto para aprender sua atual profissão. C.F. é separada e teve dois filhos, um falecido, assassinado no bairro por motivo de assalto, aliás, a esteticista destaca que o bairro com o tempo ficou bem mais violento e que isso não é apenas uma característica do Bairro Alto. *“O Bairro Alto é um bom bairro, mas seguro não,”* afirma C.F.

Em relação ao seu círculo de amizades, algumas de suas clientes são suas amigas, em relação aos homens-clientes, ela mantém um certo distanciamento porque considera “*que não dá certo e confundem as coisas.*” Para seu lazer costuma ficar em casa descansando ou frequentando o centro espírita do qual é voluntária, no mesmo bairro, no entanto, não é o mesmo centro que o proprietário do salão frequenta.

C.F. utiliza alguns serviços e comércio do bairro, destacando que os supermercados são bons, e a população bem simpática.

Em seus atendimentos C.F. percebe que alguns querem conversar, confidenciar problemas, pedir conselhos, além é claro de buscarem ficarem mais bonitos e atraentes. Alguns homens vêm mais ao salão do que suas companheiras, a frequência deles é bem maior que a das mulheres, não sendo apenas senhores de idade, mas ela percebeu que nos últimos anos os jovens têm buscado bastante os serviços.

A questão da busca pela beleza principalmente pelos homens nos remete ao pensamento de Maffesoli (1999, p. 125) sobre a física mítica da imagem: “Admite-se, hoje em dia, que a aparência, a superficialidade, a “profundidade da superfície” estão cada vez mais na ordem do dia”.

Como as imagens estão presentes no social, acabam sendo um vetor de conhecimento a respeito do outro, o que já vimos que nem sempre é o real, e sim o que nos é mostrado, a não ser que haja compatibilidade entre o que a pessoa mostra ser e o que a pessoa realmente é. “O mundo imaginal seria, de certo modo, a condição de possibilidade das imagens sociais.” (MAFFESOLI, 1999, p. 130).

O homem muitas vezes pode se alienar em relação às imagens que tenta assumir com sua aparência, ou nova aparência, conquistada graças aos profissionais da estética. Quando apontamos os salões de beleza como locais de mudança de aparência, de busca para se tornar parecido com determinado artista ou personagem nos reportamos a Brecht que pensava o teatro como um local onde o homem fosse levado a pensar, refletir e sair da alienação do seu dia-a-dia. A alienação argumenta o dramaturgo deveria ser consciente e o homem fazer um esforço para se *desalienar*. No teatro, o principal objetivo do ator deve ser o de exercer sobre os expectadores por meio de seu papel uma função transformadora, que os levem refletir e provoquem modificações no ambiente social.

Na vida cotidiana, a perspectiva de ser parecido com alguém que se sobressai leva muitos a buscarem uma imagem semelhante quer seja pelo corte de cabelos ou pelas suas vestimentas. “Ligar-se ao jogo das formas é reconhecer que a estética – de

emoção comum – inscreve-se na globalidade do dado natural e social, e que é um elemento de destaque para compreender essa mesma globalidade, para ser é preciso parecer (MAFFESOLI, 1999, p.156-157), ou seja, a busca de maquiagens, cortes de cabelo e vestimentas e formas de ser, fazem as pessoas a se identificarem e tentarem ser identificadas como de determinado grupo, é uma forma comunicacional entre os que se reconhecem.

Dentro desse ambiente se desenvolvem ainda diferentes encenações ao mesmo tempo. Assim, se configuram, em base de fachadas, subgrupos. Entendemos isso pela diferença entre “aparência” e “maneira”. Como são várias pessoas em um ambiente, cada um precisa respeitar o espaço físico ocupado pelo outro. Mas este espaço é tomado também relacionalmente. Assim, uma manicure conversa com sua cliente, enquanto a outra ao lado não se relaciona com elas, deixando-as conversarem livremente.

Desse modo mantém se a pseudo-privacidade entre cliente-manicure. Nesse momento, a cliente mantém a aparência do ritual temporário dentro do grupo e para fora, ambas conduzindo o trabalho e o diálogo definindo suas maneiras de contato.

Como no teatro, os salões de beleza elaboram seu cenário mantendo o culto ao belo. Em cima disso, o palco do salão é montado para transformar, modificar, e dar vivacidade aos personagens que se apresentarão em outros palcos. Neste palco encontramos atores realizando seu trabalho profissional, atores clientes, e atores apenas passando, além de meros observadores. Neste espaço, como comenta J. *“as pessoas buscam além da transformação estética um pouco de atenção a sua fala. O cabeleireiro às vezes faz o papel de psicólogo e é bem mais barato”*.

Um salão de beleza é desta forma um bom exemplo dos novos espaços da convivência social onde “a aparência, a superficialidade, a ‘profundidade da superfície’ estão cada vez mais na ordem do dia.” (MAFFESOLI, 1994, p.125), mas garante enraizamento social.

### 5.3.13. Espacialidade da floricultura Gardênia e relato realizado pela proprietária e sua funcionária

**Palco permanente**

**Ajuntamento: 2 pessoas**

**Encenação: Comercial**

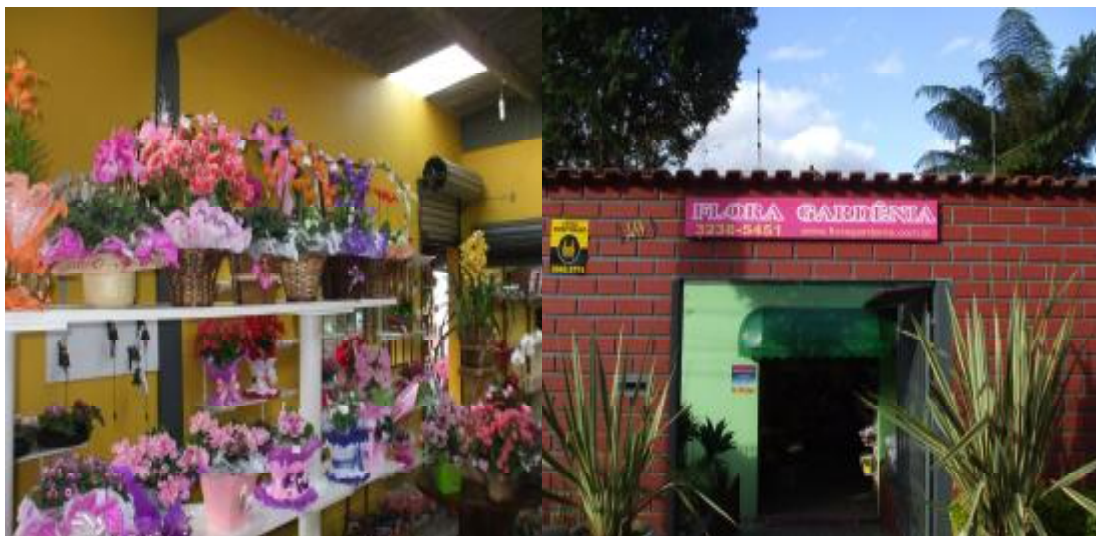


FIGURA 16 – FLORICULTURA GARDÊNIA

FONTE: O AUTOR, 2011.

S.R.S. do sexo feminino é moradora do Bairro Alto há mais de dez anos, sua faixa etária é de 45 a 50 anos, divorciada e mãe de um rapaz de 19 anos. S. trabalha na floricultura Gardênia, uma floricultura bem movimentada localizada no Bairro Alto, seu horário de trabalho é das 9h às 11h e das 14h às 18h. Ela faz parte de um palco permanente, que se situa na dimensão comercial do bairro.

Na classificação de Duncan ela é insider, reside, trabalha e tem seu cotidiano dentro do Bairro Alto. Segundo S.R.S., a floricultura não atende pessoas apenas residentes no Bairro Alto, mas pessoas de outros bairros que procuram a floricultura por indicação. *“Há alguns anos atrás eram mais moradores do bairro que compravam flores, hoje são clientes de várias regiões”*, relata a funcionária.

A classe econômica dos clientes é da classe média. *“Não que os de classe mais baixa não gostem de flores, é que tem prioridades, se tiverem que escolher entre comprar uma flor e um alimento, claro que comprarão o alimento, que é necessário.”*

As flores dessa floricultura são provenientes de São Paulo, pois, de acordo com a funcionária, são as mais bonitas e melhores. Segundo a funcionária em sua leitura de vendas, a faixa etária que adquire flores é bastante variável, de acordo com a época do ano, os homens mais jovens normalmente compram rosas para presente e, os mais

velhos compram vasos. As mulheres mais idosas preferem folhagens enquanto as mais jovens compram normalmente vasos.

Ao analisarmos essa escolha das flores pelas pessoas de diferentes faixas etárias e sexo, verificamos que os homens jovens optam por rosas que são um tipo de flor que não dura muito tempo, normalmente uma semana ou dez dias. As mulheres preferem flores que durem mais tempo, os vasos ficam com as flores bonitas de 15 a 30 dias se colocados em locais apropriados. Interessante é notar a preferência das mulheres mais idosas pelas folhagens, que com certeza tem uma vida útil bastante duradoura.

Outro fato curioso na escolha de flores é que os homens normalmente compram rosas por ser um padrão já estipulado, “*é chique é prático*”, comenta a funcionária “*Os homens são práticos ao escolher, não ficam olhando muito, escolhendo, compram o que é mais rápido e fácil. Já as mulheres, olham mais, pesquisam preços e aí sim fazem sua escolha.*”

Podemos estabelecer um paralelo da escolha das flores à questão da durabilidade das relações. No subconsciente, as mulheres buscam “flores” que durem mais, enquanto os homens escolhem flores que são bonitas, mas que duram pouco tempo.

Maffesoli, em seus estudos nos fala sobre a questão da aparência e da essência, as flores nesse caso, sentidas pelos homens poderiam ser comparadas as suas preferências em relação às mulheres que se apresentam bonitas, charmosas e sedutoras “as rosas”, a aparência bonita e majestosa, que nem sempre dura. As mulheres por sua vez buscam além da beleza, a essência de uma relação sólida.

“Também, nem que seja de um modo alusivo, não é inútil lembrar que o fenômeno estético enraíza-se profundamente no imaginário de nossa existência coletiva.” (MAFFESOLI, 1999, p. 151). “*Rosas vermelhas são sinal de paixão e assim a escolha dos homens demonstra por esse ato a paixão por uma mulher*”, comenta a funcionária

A forma como S. atende cada pessoa é bem profissional, as interações e futuras amizades ocorrem na medida em que essas pessoas se tornam mais íntimas pela assiduidade ao local. A floricultura se torna também um local de “*terapia*” segundo a funcionária A floricultura é mais frequentada por senhoras que gostam de ir comprar e conversar.

Segundo a proprietária “muitas por não possuírem alguém para conversar passam bastante tempo na floricultura contando a vida, falando do que acontece.”.

As notícias chegam até a vendedora sem ela precisar sair do local de trabalho, acaba sabendo de praticamente sobre tudo que ocorre no bairro.

Tratando-se de aparência a vendedora afirma que isso é algo que não lhe influencia no atendimento aos clientes, pois seu lema é atender bem a todos, no entanto ela ressalta que tem clientes que demonstram ser o que na realidade não são, isso não se dá, segundo ela pelo modo como se portam e não pela apenas pela maneira como se vestem.

A questão da aparência – traduzida aqui como a vestimenta, de acordo com S. é mais salientada em lojas, onde os vendedores ficam olhando detalhadamente que tipo de vestimenta a pessoa está, o corte de cabelo, as joias..., na floricultura isso por ela, não faz diferença.

No entanto, ela mesma sente que quando vai a alguma loja, banco ou outro local no Bairro Alto, isso é levado em consideração. *“Se estiver bem arrumada o atendimento é realizado de uma forma bem diferente da que quando está mais a vontade. Os atendentes tem uma tendência a manter um certo distanciamento das pessoas que não estão utilizando as roupas que eles acham adequadas para o local, relata S.*

Como no cenário da floricultura geralmente as pessoas não ficam muito tempo, com exceção das senhoras mais idosas que gostam de ficar conversando e falando sobre suas histórias de vida, é meio complicado estabelecer um certo parâmetro em relação as variadas pessoas que frequentam o local, como dissemos são pessoas de diferentes faixas e com diferentes interesses.

O Bairro Alto é visto por S. como um bairro como tantos outros, possui problemas, mas que também acontecem em outros bairros. Ela destaca que a questão de higiene não é levada muito em consideração. *“Muitas vezes vi pessoas tirando sacos de lixo do carro e jogando em terrenos baldios, sem respeitar o espaço de outros moradores.”* Outro problema apontado é o número de animais abandonados pelas ruas que é muito grande, a cada esquina pode-se ver animais soltos a procura de comida.

Fora isso o bairro para quem trabalha fora, é um bairro normal. S. sai cedo e retorna após as 18 horas para casa. A questão da violência e de drogas para ela não percebida porque ela fica no trabalho o dia todo e a noite fica em casa. *“Claro que existe violência e drogas, já ouvi falar da morte de um rapaz aqui perto por causa disso, como estou trabalhando nem vejo essas coisas, fico sabendo pelas pessoas que frequentam a floricultura.”*



S. também destaca sua relação com a vizinhança, sabe quem mora em sua rua, conhecer praticamente não conhece ninguém, apenas vê. *“Não dá tempo de ficar conversando, cada um vai para um lado para seu trabalho, mal nos cumprimentamos.”*

S. considera que tem duas grandes amigas, uma moradora do Bairro Alto e outra residente em outro bairro, existem também as colegas para sair, para ir a algum barzinho. *“Amigas mesmo são as duas, pessoas que posso contar as coisas e sei que não irão sair por ai falando para todo mundo.”*

Quando nos referimos às representações das pessoas em seu dia-a-dia, S. nos confidenciou que atualmente as relações estão cada vez mais difíceis. *“Você acha que encontrou o homem da sua vida e, no entanto não era nada daquilo que se acreditava.”*

Papéis cínicos, como Goffman coloca, são encontrados em diferentes espaços, atuando como em um teatro, acreditando no papel que estão representando, incorporando os papéis, as pessoas ocultam sua verdadeira face, usam máscaras de boa pessoa, de seriedade. Como no teatro de Stanislavski incorporam os papéis, parecem sentir verdadeiramente a emoção e no real, estão como no teatro de Brecht assistindo a sua própria atuação, mantendo um distanciamento.

Na floricultura no dia-a-dia trabalham S. e D, ambas são da mesma faixa etária, apenas as duas cuidam das flores e fazem as vendas, aos sábados, mais uma vendedora vai ajudar principalmente nas épocas de datas comemorativas como dia das mães, finados e dia dos namorados.

A proprietária da floricultura D. , do sexo feminino, é casada e tem dois filhos, ela e sua família moram em outro bairro, no bairro Atuba que fica perto do Bairro Alto, ela vem para o trabalho pela manhã, retorna na hora do almoço para casa para almoçar com a família e volta a tarde para abrir novamente a floricultura.

De acordo com Duncan (2004) a dona da floricultura é uma *outsider* interativa.

D. percebe o Bairro Alto como um bairro propício para a venda de flores, e também sente que como passa mais tempo no Bairro Alto é lá que tem amizades mais antigas. *“Com a frequência dos clientes acabamos fazendo amizade, alguns são clientes desde que ela estabeleceu o comércio e outros sempre vão chegando.”*

A proprietária e a funcionária se tornaram amigas pela proximidade e convivência estabelecida pela rotina de seus cotidianos que se entrecruzam constantemente.

A floricultura Gardênia estabeleceu-se no bairro há dezesseis anos. O bairro nesse período era mais despovoado e nem tinha ainda o terminal da região, com o

estabelecimento de um terminal de ônibus o comércio melhorou bastante e, a floricultura se desenvolveu rapidamente.

Segundo a proprietária D. o bairro cresceu muito por ser um bairro não apenas residencial mas comercial. A escolha desse local para o estabelecimento da floricultura se deu por que na época D. já vislumbrava o bairro como sendo promissor. D. já possuía outra floricultura no bairro Atuba (limítrofe do Bairro Alto) e, quando resolveu juntamente com seu marido de abrir outra floricultura fizeram pesquisas e consideraram que ali só tinha uma floricultura desse gênero mas que lidava mais com ajardinamentos. A ideia era abrir uma floricultura voltada para presentes, o que foi uma grande ideia, pois prosperou.

Na espacialidade da floricultura, percebemos segundo a metodologia goffmaniana, que tanto D. como S. representam vários papéis sociais em seu dia-a-dia, utilizando para isso várias máscaras: proprietária, funcionária, mãe, namorada, amiga...

#### **5.4 O conjunto de palcos e encenações num bairro metropolitano de Curitiba – uma análise geral dos casos de estudo**

De modo geral, ao longo das descrições das referidas instituições e dos relatos dos diferentes atores sociais, podemos desenvolver uma nova compreensão de um bairro como espaço urbano. Esse é diferenciado por palcos (permanentes, temporários ou espontâneos), encenações mais ou menos formalizadas, e comportamentos cotidianos que se apresentam em palcos de dimensões distintas. Assim, o teatro de um bairro é uma conjunção dos mais diferentes dramas que se desenrolam no cotidiano dos moradores, e aqui se constroem as dimensões e as rotinas dos atores nas suas realidades sociais.

Enquanto a geografia urbana tradicional percebe a cidade como um conjunto de palcos funcionais (econômico, sociais, culturais), a nossa pesquisa tenta revelar o conjunto de conveniências num bairro, em sua espacialidade do trabalho.

O conhecimento da vida cotidiana estrutura-se em termos de convenções, ou como poderíamos dizer dos papéis que são desenvolvidos e esperados que o sejam pelas pessoas em suas interações,

O bairro é assim visto de acordo com as encenações que ocorrem. Consideramos as encenações pesquisadas como atividades públicas e, as vivenciadas em casa como privadas, o que justifica a abordagem teatral para o espaço público, no caso do bairro.

Às vezes em relação ao mais próximo, ou ao que tenha alcance (já que na era da globalização tudo ficou mais “aproximado”) formando espaços de ação. Geralmente, estas convenções espaciais se juntam as convenções de outros, havendo uma interconexão de informações, interesses e uma interligação entre os espaços de ação. Não necessariamente isso ocorre o tempo todo. Em algumas situações, os atores se juntam para alcançarem algum objetivo em comum, em outros se afastam após terem conseguido o que almejavam, e em outros a convivência é de simples desinteresse.

Entretanto, além dessa estruturação interativa existe uma estruturação prefigurada de palcos, através do sistema de ruas, praças, espaço públicos, de edificações com varias funções e casas de moradia – estes últimos sendo centros de espaços privados de excelência, pelo menos para a maioria da população, enquanto os outros ganham diferentes intensidades de aspectos públicos.

Em nossa pesquisa, apresentamos alguns palcos permanentes na espacialidade do trabalho que focalizam a atividade social. Entre eles, com certeza, as igrejas e as escolas são de principal importância, porque eles representam pontos de identidade e formação social, os primeiros para a sociedade em geral, mas em toda diversidade ideológica, os outros na formação de uma sociedade moderna, cuja força formadora é em grandes partes controlada pelo estado. Ambos são instituições com uma longa história e, assim, a conformação dos seus espaços simbólicos e funcionais é bastante aprofundada e ritualizada. A presença dos atores neles é muito impactante.

Outro espaço de profunda conformação da sociedade são os cemitérios, os quais geralmente apresentam com grande centralidade no corpo da cidade (por isso, eles ultrapassam a configuração de um simples bairro). Um quarto grupo de palcos, mas não presente no Bairro Alto, são fábricas ou outras empresas de grande porte. Pelo Bairro Alto ser um bairro de moradia, entretanto, estes palcos não representam um importante fator estruturante na configuração do bairro.

Além desses palcos de destaque, existem palcos de encontro cotidiano que são frequentados espontaneamente e dispõem de uma abrangência menor; geralmente trata-se de lojas e serviços com funções cotidianas. Neste incluídos são instalações do poder público, com no nosso caso um posto de saúde, um posto de correio, ou empreendimentos particulares como uma academia, um salão de beleza, ou uma

floricultura. E claro que outros pontos como padarias, farmácias, *Lan Houses*, ou bares exercem funções semelhantes.

Alguns palcos permanentes específicos com grande abrangência, mas com funções menos generalizadas, foram também pesquisados, entre eles, um espaço de lazer no Clube Thalia, com um foco nas classes média e média-alta, e o Lar Tarumã, um ponto de apoio social para as classes media-baixa e baixa.

Uma função específica é essa das fronteiras dos palcos. Com a exceção de um segurança na escola, este aspecto não foi muito considerado no nosso trabalho, mas seria um tema específico, pesquisar os teatros de transição entre os espaços.

Ainda, também outro tema, seria interessante em investigar apenas as encenações do setor informal em palcos espontâneos ou periódicos, como mostra o nosso caso de um vendedor de rua.

Neste caso, um espaço exemplar de caráter público é utilizado para encenações de privacidade através de atividades. Também o caso de um espaço móvel, como o nosso transporte escolar, representa palcos não permanentes (incluímos neste espaço também paradas de ônibus, pontos de táxi e taxi, terminal de transporte público, entre outros, todos com caráter transitório pelos atores, mas com caráter fixo como instituição).

Dessa maneira, espaços que na sociedade moderna são denominados públicos e plenamente acessíveis a todo mundo (ruas calçadas, praças etc.), exercem uma função específica, porque eles viram palcos periódicos ou espontâneos, muito mais do que palcos permanentes, como são as instituições religiosas ou de educação, ou espaços econômicos.

Mostra-se nessas diferenciações que a prefiguração espacial de um bairro é uma regionalização (no sentido de Giddens) com regiões apenas “de frente”, quer dizer públicos e observáveis para tudo mundo, configurando-se aqui uma grande variedade de encenações neste espaço público.

Adotamos a metodologia goffmaniana vendo o espaço como um espaço performático, onde diferentes atores executam seus papéis. Esses podem contracenar com outros atores, mudando seus papéis, “encaixando” suas falas em papéis prefigurados, ou até fugirem dos seus papéis. Conforme Giddens (2003, p.105), “as relações sociais dizem respeito ao ‘posicionamento’ dos indivíduos dentro de um ‘espaço social’ de categorias e vínculos simbólicos” Na ideia de Goffman, estas regras

tratam dos direitos e obrigações, e de vontades ou de rejeições, que formam, seja por cumprimento ou por contradição, as encenações nos referidos palcos.

Assim, cada encenação é uma formação de ações num determinado palco. Confronta-se como comportamentos esperados, e essas expectativas muitas vezes são rotinas ou até ritos que são conhecidos por “tudo mundo”, sendo resultado de educação e tradição vivida. Bourdieu nos lembra dessa função da ritualização em *A Distinção – Crítica social do pensamento* (2007): “A ritualização das práticas e depoimentos, que pode ir até a *estereotipização*, é em parte um efeito da aplicação rigorosa do princípio de conformidade” (BOURDIEU, 2007, p.357).

Existe uma diferença na profundidade social de cada ritualização e *rotinização* que caracteriza as várias instituições sociais pesquisadas de forma diferenciada. O caso da igreja, por exemplo, mostra que a conformação é muito forte e que existe já uma longa tradição de conformação, até que às vezes as características de ações não são mais refletidas, como é o caso no rito, na rotina e na tradição. Isso vale também para muitos comportamentos nos cemitérios, onde também se reproduzem ritos às vezes muito antigos. A situação na escola é semelhante, não tanto em relação aos conteúdos do conhecimento, mas em relação à forma como este é transmitido. A mesma regra vale para lojas, onde as regras capitalistas (compra, venda propriedade) são aceitas como costumeiras. Em outras situações, as regras estabelecidas são mais novas e geralmente negociadas de forma racional. Este é o caso da Academia, do Lar Tarumã, do Clube Thalia e outros.

As negociações nas lojas e nos serviços (atendimento) e os ajuntamentos mais igualitários, como encontros no cemitério ou estes de lazer no Clube Thalia (menos pesquisados dentro dessa tese), fazem parte da criação de sub-palcos dentro dos palcos formalizados. Neles, a individualidade, e assim a personalidade dos personagens, é muito maior.

Em muitas situações dentro de um bairro, descritas aqui observam-se situações assimétricas, quer dizer que as conformações dos grupos variam. Geralmente, os agentes de poder agem de forma mais homogeneizada, enquanto os clientes ou pessoas atendidas são mais livres no seu comportamento. Por isso, para fazer parte de um grupo o indivíduo de modo geral procura padrões de identificação com esse. No entanto, nem sempre segue os padrões desejados, mas podem se abrir também campos alternativos (regiões de trás), fugindo da tipificação.

Nossa pesquisa tenta, contrario a opinião de Geertz sobre Goffman que esse teria a tendência “comparar este ou aquele tipo de comportamento social com este ou aquele tipo de jogo” (GEERTZ, 1998, p.40), se individualiza desta maneira a metáfora teatral para fazê-lo um objeto de estudo do cotidiano. Nesse sentido, o espaço torna-se a possibilidade de sócio-interações entre os atores.

Percebemos que em todas as relações face-a-face há uma necessidade de reciprocidade, quer seja por meio de um olhar, de um toque nas mãos, ou mesmo pela utilização da linguagem. Ouve-se o outro; mas apenas ouvir não é suficiente, é preciso saber escutar, e procurar entender os significados de cada fala, da diversidade entre as diferentes maneiras que os seres humanos têm de construir suas vidas e claro, sua maneira de vivê-las.

Mesmo contrário a idéia de Goffman , Clifford Geertz (1998, p. 15) desataca que: “o mundo é composto por uma variedade de tipos humanos, precisamos saber tirar proveito disso e ir construindo, com as respostas individuais a cada um desses convites, um sistema progressivo de análise”. Tal atitude foi à razão em escolher para cada dimensão pesquisada um ou dois atores, principalmente do lado mais homogêneo para entender a adaptação do individuo aos papeis sociais.

Percebemos ao longo da observação e dos relatos que as relações sociais muitas vezes são bem intensas no círculo de espacialidade familiar. Essa ficou claramente excluída da nossa pesquisa, a qual se refere apenas ao espaço público.

Entretanto, os relatos mostram que todos os atores mudam as cenas entre o privado e o público, geralmente separada conforme a linha trabalho e morar/lazer. Como falou a condutora de transporte escolar: “*Nos finais de semana, vamos almoçar na casa da minha mãe e depois vamos ao shopping-center ou a algum parque da cidade.*” Muitos outros confirmam essa preferência de se relacionar com a família. Entretanto, várias situações mostram uma transgressão entre esses mundos. Assim, dentro do Lar, por exemplo, se vive a vida privada, sendo conformada por um sistema social.

Um outro caso se observa na atividade dos agentes de saúde que, quando entram nas casas, têm que superar fronteiras sociais até chegar nesse espaço privado. Outra situação é o transporte escolar na vã, onde a atividade dos assistentes serve para estruturar um espaço vazio das crianças entre escola (espaço público) e casas (espaço privado) substituindo a função de professoras e pais ao mesmo tempo. Em outras situações, se criam espaços pseudo-privados, comunitários, como na Academia, na

barraquinha do vendedor de cachorro quente, ou no Clube Thalia. Até no cabeleireiro se observa esta mescla entre o privado e público.

Desta maneira, um bairro é um espaço complexo entre o público e o privado. Principalmente, os atores oficiais vivem numa fronteira pessoal/impessoal. Por isso, durante as entrevistas, muitas pessoas tinham a ansiedade de falar de fatos marcantes de suas vidas. Isso é o caso, por exemplo, da esteticista que nos relatou o falecimento de seu filho mais novo sofrendo um assassinato no Bairro Alto. Para ela, além de contar sobre sua profissão e de suas inter-relações com os clientes, o essencial era falar sobre seu filho.

De outro lado, para garantir tranquilidade social, é necessário em separar as duas esferas. Desse modo, o segurança do colégio não partilha sua maneira de ser em família com os colegas de trabalho, bem como a funcionária da floricultura não compartilha suas conversas de trabalho com seu filho, ou o administrador do Clube Thalia busca relaxamento em outro lugar. Pois essas ações – compartilhar algo com alguém que não está por dentro da situação – podem ser confusas entre o privado e o público, e isso desestrutura a vida privada como a eficiência profissional. Neste sentido, profissões que são mais próximas de vivências cotidianas, como padre, professor, condutora de transporte escolar, ou os agentes no Lar e no posto de saúde, sempre vêm seu espaço privado ‘ameaçado’ pelo público.

Esta situação justifica o jogo sincero/cínico que Goffman propõe, e que é também a diferença fundamental entre Stanislavski e Brecht. Trata-se de um jogo entre autenticidade e representatividade, entre representação e apresentação, entre o vivido interno da alma e o mostrado externo da fachada. “Na vida cotidiana sabemos, ao menos grosseiramente, o que podemos esconder de cada pessoa, a quem podemos recorrer para pedir informações sobre aquilo que não conheço...” (BERGER & LUCKMANN, 1996, p.68). De acordo com a metodologia de Goffman, os atores tentam ser sinceros ou cínicos e para posicionar-se na sociedade e conseguir um papel a desempenhar, uma máscara que pode ser utilizada para garantir tranquilidade social de um lado, e proteção emocional do outro. Papéis, neste sentido, são criados e recriados a cada novo momento em cada novo espaço para viver esta duplicidade.

Sendo a realidade a relação entre as pessoas, sabemos que o teatro é uma imitação da vida. Entretanto, o teatro também é uma escola da vida, porque nele podemos aprender atitudes para situações vividas. Assim, a base da teoria do teatro não

parece científica, mas ela o é, porque reflete e teoriza as mesmas relações sociais que são importantes para uma geografia do cotidiano.

Quando Stanislavski explica: “O meio consciente de dar corpo a um papel começa com a criação intelectual de uma imagem exterior” (STANISLAVSKI, 2005.p.128), define a criação ou reflexão de um espaço geográfico. Também Bertolt Brecht busca inspiração na vida social, na observação do cotidiano das pessoas, apenas diferenciando-se de Stanislavski pelo fato de que este tenta aproximar-se e até incorporar seu personagem no palco, enquanto o ator brechtiano deve manter o entrar e sair do personagem como uma pessoa crítica, ou na vida real, autocrítica, para reconhecer suas alienações.

O mesmo observamos num bairro que consiste de palcos de aproximação até às vezes, como no capitalismo ou no estado, de aproximação falsa pelo fingir (encenação) de ações comunitárias que velam ações hierárquicas. Pouco se reflete, contudo, até hoje, sobre as possibilidades em viver um bairro de forma crítica, e assim mais democrática. Mas isso seria outra pesquisa.

Aparece aqui a clara semelhança do teatro com o cotidiano, ou vice-versa. Explicar determinadas práticas dos atores (sociais e/ou teatrais) revela as necessidades de projetar-se socialmente e criar uma imagem de ator mesmo que seja aceita pelos demais como parte da atuação de cada um numa sociedade moderna. Esta apresentação de diferentes *Egos*, sejam estes reunidos nas ou contrários às coletividades, é a sociedade que Michel Maffesoli propõe e que nos tínhamos pesquisado no Bairro Alto de Curitiba. E esse mundo é um mundo “*defini comme un ensemble de possibilités, concernant aussi bien les actions pratiques quotidiennes.*” (DARDEL, 1990, p.155)<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> (...) “definido como um conjunto de possibilidades, os quais se referem também às ações praticas cotidianas”.



## 6 - CONCLUSÃO

A tese científica desta investigação é que a convivência social se apresenta em grandes partes numa teatralidade social, dentro da qual se elaboram e constroem papéis sociais e personalidades através de visibilidades (apresentações) que se configuram, no nosso caso, num espaço público urbano.

Para estes fins, se aplicou a metodologia goffmaniana, uma microsociologia espacial desenvolvida no ambiente da Escola de Chicago, acrescentado por alguns elementos de teorias do teatro, principalmente de Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht. Definiu-se, assim, o relacionamento entre espaço (como um conjunto de palcos de ação) e a sociedade (como um conjunto de atores e ações). Sugere-se, desta maneira, uma ideia relativamente nova para uma geografia social e cultural.

A transição entre diferentes campos costumeiramente separados nas ciências (geografia, sociologia) levanta a questão se a metodologia goffmaniana, vindo da sociologia, pode ser vista como uma abordagem geográfica, quando se pesquisa o espaço como um espaço performático? Não se trata aqui, bem entendido, da adoção de uma teoria sociológica para adaptá-la aos estudos geográficos, mas de uma investigação que tenta encontrar uma abordagem geográfica dentro da sociologia.

Assim, o “espaço performático” como um espaço relacional e social do cotidiano é o tema central dessa geografia teatral (outra área com que transita esta pesquisa), onde atores, os quais a sociologia muitas vezes denomina agentes, executam os seus papéis variados em sistemas de ação. Neste intuito, as relações sociais são definidas como totalidade vivenciada pelas rotinas e ações dos atores sociais. Estas ações criam vários circuitos de espacialidades, sendo o espaço neste sentido a possibilidade das interações.

Para a sociologia, a categoria espaço não era tão preponderante como para a geografia. A sociologia tem como objeto de estudo o comportamento humano em função do meio social e os processos que interligam os indivíduos em grupos em toda sua variedade. Isso significa, analisar as formas e os tipos das relações de indivíduos em sua interdependência permite compreender as diferentes sociedades e culturas.

A geografia por sua vez, foi marcada durante muito tempo pela explicação objetiva e quantitativa da realidade espacial, tendo como meta abordar as relações que ocorriam entre o homem e a natureza de forma “objetiva”, não priorizando as relações

sociais “intersubjetivas”. Por isso, quando os estudos eram geralmente empíricos e descritivos, tanto nas abordagens positivistas e neo-positivistas como nas abordagens marxistas, ou materializados em paisagens naturais e humanizadas, ou em espaços relacionais do capital, de valores e de classes, não havia uma interligação com os sistemas de ação.

Essa insuficiência dos modelos clássicos e abstratos na geografia (e também na sociologia clássica) se mostrou claramente, quando na época pós-guerra, a urbanização acelerada modificou primeiramente o espaço agrário, e depois também o espaço urbano, articulando escalas locais e mundiais, estruturas formais e individuais. Nesse processo de globalização, tanto a geografia como a sociologia precisavam romper com modelos simplificadores (tanto para a diferenciação do espaço como para a diferenciação dos papéis sociais) para dar conta da complexidade nova.

Assim, principalmente as explicações econômicas e relações de trabalho, como na geografia marxista, mas também a visão funcionalista do mundo perdeu o seu poder teórico na compreensão da sociedade.

Neste contexto é importante frisar que ambas, a geografia e a sociologia, acabavam negligenciando as relações dos indivíduos com a sociedade e com a natureza. Desse modo, principalmente ciências como a psicologia e a antropologia, sendo essas as ciências mais conscientes da individualidade na época de então, entraram na geografia, a partir dos anos 1960 e 1970, principalmente com abordagens de cunhos behaviorista e fenomenológico, para sustentar uma nova compreensão da sociedade.

O redimensionamento dessas novas relações fez-nos perceber que não existe uma dicotomia entre a geografia e a sociologia, pelo contrário. Trata-se de um falso dilema, pois ambas as ciências trabalham o espaço social, tendo apenas perspectivas diferenciadas.

Neste local epistemológico se insere a nossa abordagem, interpretando o espaço como palco de ações e representações, como assinala Erving Goffman.

Significa que existe o poder de influência do indivíduo, ou melhor, dos indivíduos, perante outro/os indivíduos quando constroem espaços. Essas construções nos aparecem nos mais diversos contextos sociais, em casa, na família, na rua, no lugar de trabalho, nos espaços de lazer, e se inserem em cada situação numa outra estrutura espacial com diferentes relações sociais.

Tal multiplicidade força o indivíduo para desenvolver uma enorme competência de auto-representação para garantir, através de sua apresentação, a representação de sua

autenticidade. Nesse contexto, se faz o sujeito social no duplo sentido da palavra, sociologicamente e teatralmente, um ator em seu cotidiano.

A ideia do indivíduo como ator exercendo vários papéis só pode ser concebida, quando ele está em co-presença com os outros indivíduos. Goffman observa bem que quando um indivíduo chega à presença de outros, estes geralmente procuram avaliar o papel social dele, ativando informações e pré-conceitos sobre ele, para poder agir e reagir junto com ele. Dependendo da sociedade e seus padrões *apresentativos*, quanto mais o indivíduo for autêntico em sua compatibilidade entre aparência e maneira, tanto mais ganha credibilidade e aumenta a confiabilidade relativa às reações. Garante-se desta maneira o funcionamento da sociedade em geral.

No entanto, a relação entre sinceridade para com seu papel social, e as apresentações que fingem determinadas funções e papéis sociais, variam culturalmente. Assim, as pessoas nem sempre são o que demonstram ser. Goffman diferencia, portanto, atores sinceros e cínicos, tocando num problema principal do ator teatral, o qual é convencer a plateia.

Na sociedade, existem indivíduos que atuam como “verdadeiros” atores, quando parecem convincentes nas suas falas, mostrando firmeza com seus movimentos corporais, agindo como se o papel fosse uma realidade efetiva, passando uma “imagem” convincente da pessoa no seu agir. O problema é que este comportamento só se confirma quando é validado por compreensão dos outros no seu significado (em sistemas de significação), por reações adequadas dos outros (em sistemas de dominação de recursos e regras), e legitimado por regras da sociedade em geral (em sistemas de legitimação, como leis, costumes, tradições, comportamento tribal). Isso é a mensagem de Anthony Giddens (2003) na sua teoria de estruturação.

Sabemos que toda conduta envolve certo número de papéis já definidos socialmente que deverão ser representados. Estes dependem da concordância entre fachada e maneira de ser, fornecendo aos que estão na plateia uma autenticidade da atuação do ator. Por isso, os atores devem configurar-se e corporificar-se em seus papéis para tal auto-apresentação num espaço definido e com convicção.

No teatro, reconfigura-se e confirma-se este espaço numa ótica teatral, como um cenário de interação convincente. Por isso, optamos neste trabalho investigar as metodologias utilizadas por Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht, dramaturgos que pensavam o teatro como uma forma além do entretenimento. Eles, com suas abordagens, refletem sobre o papel do ator e sua relação com a vida cotidiana. Assim,

ambos procuram fazer, no teatro, uma reflexão sobre o caráter da sociedade em geral. Trata-se de abordagens analíticas, onde os comportamentos no palco se relacionam com os comportamentos no cotidiano. Nessa ótica, se analisarmos profundamente os comportamentos em diferentes espaços, passamos a perceber que as atuações de cada um, seja numa peça de teatro ou num espaço definido da sociedade, criam atores que são compenetrados por seus papéis de forma pública.

Foi nessa perspectiva que realizamos nossa reflexão teórica, partindo de conceitos espaciais como meio que possibilitam a conexão entre os atores e as coisas. Conforme Goffman, este espaço é performático, e as pessoas realizam aí suas representações. Quando os papéis acabam sendo absorvidos pelos indivíduos, permitem até a organização (conformação) da ordem institucional aparecendo como representações institucionais. Assim, as fachadas sociais começam exercer, com seus padrões, um papel social. Contudo, quando essas fachadas mudam, por razões históricas ou políticas, provoca-se certa desconfiança, é procura-se de novo segurança ontológica pelos indivíduos através de interações que criam confiabilidade.

Desse modo, quando colhemos o relato de um padre se mostrando preocupado com a evolução da sociedade moderna, ou de um professor reclamando do problema de segurança na escola, eles relatam seus problemas com o papel social conferido a eles na situação atual.

Neste momento, a fachada é esvaziada do seu papel sincero, e assim aumentam as relações sociais através de práticas de fascínio, do fingir. As aparências tornam-se outra realidade, sendo afastadas da vida interior. Vimos, com Michel Maffesoli, que a aparência e a essência hoje são duas coisas bem distintas, assim que mudam sempre os seus referenciais na época da globalização.

O palco dessas mudanças sociais é, nesta pesquisa, um espaço privilegiado - o bairro, diferentemente de outros espaços, o bairro apresenta determinadas singularidades que não encontraríamos em outros ambientes, é nele que pessoas de diferentes culturas e costumes acabam tendo que conviver e se adaptar umas às outras, para que a convivência aconteça se não com relações de amizade, ao menos uma relação de respeito ao espaço do outro. Um bairro é um espaço vivenciado e performático.

Não é apenas uma unidade administrativa, uma regionalização geográfica oficial, um espaço de poder hierárquico. Se define, ao contrário, através de pontos de encontro, com praças, bares, escolas, empresas, todas unidades espaciais de um contato direto e pessoal, cercados por pontos individuais e familiares, em casas (o morar é básico no bairro). Desse modo, consideramos o bairro como um conjunto de vários palcos, onde um acaba muitas vezes, complementando e/ou fazendo parte de outro/s de outro palco/s. Como exemplo, podemos citar o palco religioso onde atores de outros palcos acabam atuando também, ou o palco de uma academia com atores que se apresentam em variados palcos do bairro, o posto médico, a floricultura, o correio (dimensões que citamos). Enfim, a variabilidade dos palcos, a construção/desconstrução e reconstrução destes palcos resulta num conjunto do bairro, onde, na nossa pesquisa percebemos a semelhança com o teatro. Ao contrário do vídeo, do filme, etc. é a presença pessoal e a criação de uma atmosfera performática, espontânea, que cria tanto o teatro, como o bairro. Esta geografia de interação, corporificada no movimento pessoal dos personagens, a criação de um bairro, desse modo caracterizando-o como um espaço performático

No bairro se reconfiguram as novas relações no cotidiano organizando a relação entre o espaço privado e o espaço público. Essas mudanças, desde o início do século XX, são geralmente mais claramente expostas no teatro. Fizemos a nossa contextualização num bairro semi-periférico da cidade Curitiba-PR, o qual é um bairro característico da classe média e média-baixa e que apresenta peculiaridades de representações e apresentações.

Neste sentido, o bairro não é apenas uma teia de palcos, onde diferentes atores desempenham seus papéis em encenações, mas também a base de uma trama onde, em diferentes espacialidades, e representam as mudanças do cotidiano de hoje. Este conjunto de espaços performáticos da ação, baseados em papéis sociais e personalidades individualizadas, junto com suas interações, permitem uma nova e mais flexível compreensão das formas geográficas. Assim, não é o bairro que define o cotidiano, mas sim o circuito de interações de seus atores que definem o bairro.

Com os relatos das situações cotidianas vivenciadas no Bairro Alto em Curitiba-PR, pudemos constatar a semelhança das apresentações cotidianas com as representações em um palco de teatro. A peça é, não apenas uma metáfora do cotidiano, exposta pela metodologia da dramaturgia, mas um comentário que até interfere na vida social. Ouvimos e valorizamos este comentário com esta pesquisa, aceitando que o

teatro mostra muitas vezes a representação do real, e a vida real mostra muitas vezes representações teatrais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, M.G. **Espaço em busca do poético do sertão: um estudo de representações.** In ALMEIDA, M.G. & RATTTS, A. J.P. (orgs.) *Geografia Leituras Culturais*. Goiania: Editora: Alternativa, 2003.

ARAÚJO, N. **História do Teatro**, Bahia: Editora: Fundação Cultural da Bahia, 1978.

ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Editora:Forense Universitária, 1983.

\_\_\_\_\_. **As Consequências da Modernidade**, São Paulo :Editora UNESP, 1991.

\_\_\_\_\_.**Homens em tempos sombrios**, Tradução de: D. Bottmann, São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

ARISTÓTELES, **Organon: Categorias da interpretação**. Tradução de: E. Bini. São Paulo, EDIPRO, 2005.

ASLAN, O. **O ator no século XX**. São Paulo, Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, M.S. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BALANDIER, G. **Essai d'Identification du Quotidien**, in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Vol. LXXIV, 1983.

BALZAC, H. **Comédie humaine**. São Paulo, Editora:Globo, 1993.

\_\_\_\_\_.**A mulher de trinta anos** Tradução: Osmar Portugal Filho, São Paulo: Clube do Livro, 1988

BEAUJEU-GARNIER. J. **Geografia Urbana**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGER P.L. & LUCKMANNL,T., **A Construção Social da Realidade**, Tradução: F.S Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1999.

BERTHOLD, M.. **História Mundial do Teatro**. Editora Perspectiva, São Paulo, 2001.

BESSE, Jean-Marc: *Le Postmodernisme et la Géographique – Eléments pour un Débat*. In: **L'Espace Géographique**, Paris: Belin, 2004 p. 1-5

BETANINI, T. **Espaço e ciências humanas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BLACHE. Vidal de La **Princípios de geografia humana**, 2.d. Lisboa. Cosmos, 1954.

BLUMER,H. **El interaccionismo simbólico**. Barcelona: Grijalbo, 1969.

\_\_\_\_\_.**Symbolic Interactionism: Perspective and Method**. Berkeley: University of California Press, 1986.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. **Teatro do Oprimido e outras políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BONNEMAISON, J. **Viagem em torno do território**. IN ROSENDAHL, Z; CORRÊA, R. L. **Geografia cultural: um século** (3). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.

BORIE, M. **Estética teatral – Textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BORNHEIM, G. **A invenção do novo in Tempo e história**. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOUDON, R. CHERKAQUIM, M., LECUYER, B. **Dicionário de Sociologia**, Lisboa: Publicação Dom Quixote, 1990.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. 6.ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. *Um analista do inconsciente*. In: SAYAD, A.. **A imigração ou os paradoxos da alteridade** (Prefácio). São Paulo: EDUSP, 1998.

\_\_\_\_\_. *Travail et travailleurs en Algérie. Paris: Mouton. (1974)*. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1963.

\_\_\_\_\_. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2006.

\_\_\_\_\_. **Razões Práticas sobre a teoria da ação**. Tradução: M. Corrêa. São Paulo: Papyrus, 1997.

\_\_\_\_\_. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRADLEY, J. **Methodological issues and practices in qualitative research**. Library Quarterly, v. 63, n. 4, p. 431-449, 1993.

BRAUDEL, F. **As estruturas do cotidiano: o possível e o impossível**. Tradução: COSTA, T. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRANDÃO, H.H.N. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

BRADLEY, Jana. **Methodological issues and practices in qualitative research**. Library Quarterly, v. 63, n. 4, p. 431-449, Oct. 1993.

BECKER, H.S. **A Escola de Chicago na visão de Howard S. Becker**, *Ciência Hoje*, 12 (68), pp. 55-60, 1990

BRECHT, B. **A Música Gestus. Teatro Dialético**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.



- \_\_\_\_\_. **Escrito sobre teatro**. Buenos Aires, Nueva Visión. 1970-1978.
- \_\_\_\_\_. **Teatro Dialético**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967 **Estudos sobre teatro**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BENJAMIN, W. Walter **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Um homem é um homem**, tradução de Fernando Peixoto, adaptação de Paulo José. – Belo Horizonte: Autêntica /PUC Minas, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Écrits sur le théâtre**. v. 1, Paris: L'Arche, 1989, ... Cf. Bertolt Brecht Journals (1934-1955). London: Routledge, 1993.
- BROW, R.H. *Ordre et Révolution dans les Formes Normales du Discours et al Conduites* in **Cahiers Internationaux de Sociologie**, vol CXVIII, 1980
- BUTTNER, A. *Apresendo o dinamismo do mundo vivido*. In: CHRISTOFOLETTI, A. (org.). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Difel, 1982.
- CAMERON, L. & LEBEAUX, M. **O refém emocional: resgate sua vida emocional**, São Paulo: Summus Editorial, 1996.
- CARLSON, M. trad. SOUZA, G.C.C. **Teorias do Teatro, estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade** São Paulo, UNESP, 1995.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Estudo Crítico sobre Ibsen*. In: IBSEN, Henrik. **Um Inimigo do Povo** (1984). Rio de Janeiro: Editora Globo, 1984.
- CARVALHO, E.. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 2009.
- CASSNE, J. **Mestres do Teatro I**, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- CERTEAU, M; GIARD, L. & MAYOL, P. **A Invenção do Cotidiano, Arte de fazer Cozinhar**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A Invenção do Cotidiano, Artes de fazer**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1996.
- CESAR, J. **Bairro Alto sua história, sua gente**. Curitiba.
- CHAUÍ, M., **Convite à filosofia**, São Paulo: Ed. Ática, p.172-5, 1999.
- CLAVAL, P. **A Geografia Cultural**. Tradução de: PIMENTA, L.F. & PIMENTA, M.C.A. Florianópolis: Editora da UFSC 1999.
- CICOUREL, A. *A Etnometodologia*. In BIRBAUM, P.; CHAZEL, F.. **Teoria Sociológica**. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1979.
- COHEN, I. J. *Teoria da estruturação e práxis social*. In GIDDENS, A ; TURNER, J., **Teoria Social Hoje**. São Paulo: Editora da Unesp, 1999, p.393 – 446.
- COHN, G. **Weber. Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. **Consciência moral e agir comunicativo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

COHN, G. (org.) **Max Weber: Sociologia**, São Paulo, Ática, 1982.

COOLEY, C.H. *Human Nature and the social Order* (Revised Edition) New York: Charles Scribner's Son, 1922 [1902].

COULON, Alan. **Etnometodologia**. Petrópolis-RJ, Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. **Etnometodologia e educação**. Petrópolis -RJ: Vozes.1995b.

CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico**, Rio de Janeiro-RJ: Editora Nova Fronteira, 1982.

DUNCAN, J. *A Paisagem como Sistema de Criação de Signos*. In CORREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Paisagens, Textos e Identidade**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004 p. 91-132.

DARDEL, E. **L'homme et La terre: nute de La réalite géographique**. Paris: Presse Universitaires de France, 1952.[1990]

DUARTE, O.GUINSKI, L. A. **Imagens da evolução de Curitiba**. Curitiba: Quadrante, 2002.

DURKHEIM, E. **Lições de Sociologia**. Tradução de Stabel, M. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Sociologia e Filosofia**, Tradução de Martim, P. J.B, São Paulo: Icone, 1973.

\_\_\_\_\_. **As regras do método sociológico**, Lisboa, Editorial Presença, 1985

EKMAN, P. **Darwin and facial expression: a century of research in review**. New York: Academic Press, 1973. Cap. 4, p. 169-221: cross-cultural studies of facial expression.

ENGELS, F. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Global, 1985.

FENIANOS, E.E. **Bairro Alto e Atuba- Coleção Bairros de Curitiba**, v.16, Curitiba, UniverCidade, 1999.

\_\_\_\_\_. **Manual Curitiba: a cidade em suas mãos**. Curitiba: UniverCidade, 2003.

FERRARA, L. D. A. **Cidade: Imagem e imaginário. In: Os significados urbanos**. São Paulo: Ed. USP/FAPEESP, 2000.

FRANCK, D. **Heidegger e o problema do espaço**. Tradução de PAZ, J. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

FREIRE, F.A. **Estudos sobre teatro**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

- FRÉMONT, A. **A região, espaço vivido**, Coimbra: Livraria Almedinha, 1980
- FLICK, U. K.E. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático** Petrópolis: Vozes, 2002.
- \_\_\_\_\_, STEINK, I. (Orgs.) **Was ist qualitative Forschung? Einleitung und Überblick. [O que é pesquisa qualitativa? Uma introdução.]**. Reinbek Rowohlt, 2009.
- FREITAS, Wagner Cinelli de Paula. **Espaço urbano e criminalidade: lições da Escola de Chicago**. São Paulo: IBCCRIM, 2002.
- FREITAS, M. T. de A.. **As apropriações do pensamento de Vygotsky no Brasil: um tema em debate**. In: **Psicologia da Educação**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia da Educação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n.10/11 2000, p 9-28.
- GARFINKEL, H. **Studies in ethnomethodology**. New York: Blackwell Pub, 1992.
- GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. Tradução por Alberto Guzic e J. Guinsburg. Editora. 1996.
- GEERTZ, C. **O saber local**, Tradução de: JOSCELYNE, V.M. ,Rio de Janeiro: Editora Vozes LTDA, 1998.
- GIDDENS, A. **A Constituição da Sociedade**. São Paulo: Martin Afonso, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Modernidade e identidade**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- \_\_\_\_\_. **As Consequências da Modernidade**, São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Política, Sociologia e Teoria Social: Encontros com o pensamento social clássico e contemporâneo**. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.
- GIL FILHO, S. F. *Geografia Cultural: Estrutura e Primado das Representações. Espaço e Cultura*. Rio de Janeiro: NEPEC, v.19-20, p.51-59, 2005.
- GODOY, A. **Introdução a pesquisa qualitativa e suas possibilidades**, in **Revista de Administração de Empresas**, v. 35, n.2, Março/Abril, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Pesquisa quantitativa tipos fundamentais**, In **Revista de Administração de Empresas**, v.35, n.3, Maio/Junho 1995b, p.20-29.
- GOFF, L. **História e Memória**. Tradução de: MORAES, R.C.C., Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana** Petrópolis: Vozes, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience**. New York: Harper & Row, 1986.

- \_\_\_\_\_. **Manicônios, Prisões e Conventos**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Comportamentos em lugares públicos**. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Estigma-Notas sobre a Manipulação da Identidade deteriorada**, Brasil, Zahar Editores, 1982.
- GOTTDIENER, M. **A Produção social do espaço urbano**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- GUINSBURG, J. **Stanislavski, Meierhold & Cia**, São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Teoría de La acción comunicativa I**, Buenos Aires, Taurus, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Teoría de La acción comunicativa II**, Buenos Aires, Taurus, 2003.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vertice, 1990.
- HALL, E.T, **La dimensión oculta**, Madrid, España: Siglo XXI, editores, 2005.
- HELLER, A. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HERITAGE, J. C. **Etnometodologia**. In GIDDENS, A. e TURNER, J. (org.). **Teoria Social Hoje**. São Paulo: UNESP, 1999.
- HOLZER, Werther. **A geografia humanista: sua trajetória de 1950 a 1990**. Rio de Janeiro, UFRJ/PPGG, 1992.
- GARFINKEL, H. **Studies in ethnomethodology**. New York, 1999.
- INTERACIONISMO. In HOUAISS, A, **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva; 2001. p. 1632,
- IBGE , 2010 IBGE, 1991. Censo Demográfico de 2000. Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, dados referentes ao município de Curitiba fornecidos em meio eletrônico.
- JAMENSON, F. **Método Brecht** São Paulo, Vozes, 1999.
- JOAS, H. **Interacionismo Simbólico**. In GIDDENS, A ; TURNER, J., **Teoria Social Hoje**. São Paulo: Editora da Unesp, 1999, p.127-176.
- JODELET, D. **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- KAPLAN, B; DUCHON, D.. *Combining qualitative and quantitative methods in information systems research: a case study*. **MIS Quarterly**, v. 12, n. 4, p. 571-586 Dec. 1988

KNAPP, M.L. **La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno.** Barcelona: Paidós, 1980.

KONDER, L. **A poesia de Brechet e a história.** Rio de Janeiro, Zahar, 1996.

LALLEMENT, M. **História das idéias sociológicas de Parsons aos contemporâneos.** São Paulo: Ed. Vozes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Le mystère de la conjonction.** Paris: Fata Morgana, 1997.

LEFEBVRE, H. (1971) **“Barrio y vida de barrio”. De lo rural a lo urbano.** Barcelona: Ediciones Península, p. 195-200, 1971.

\_\_\_\_\_. **A cidade do capital,** Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2001.

\_\_\_\_\_. **O Direito a Cidade,** São Paulo: Editora Moraes LTDA, 1991.

\_\_\_\_\_. **A Revolução Urbana.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. **A vida cotidiana na vida moderna.** São Paulo: Ed. Ática, 1991.

LIEBSCHER, P. **Quantity with quality? Teaching quantitative and qualitative methods in a LIS Master’s program.** Library Trends, v. 46, n. 4, p. 668-680, Spring 1998.

LITTLEJOHN, S.W., **Fundamentos teóricos da comunicação humana.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

MAAMEN, J. *Reclaiming qualitative methods for organizational research: a preface,* In **Administrative Science Quarterly**, vol.24, n.4, December 1979, p. 339-550.

MANNHEIM, K. **Ideology and utopia.** London: Routledge & Kegan Paul, 1936.

MAFFESOLI, M.. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **No Mundo das Aparências.** Petrópolis, Ed Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. **A contemplação do mundo.** Porto Alegre :Artes e Ofícios, 2001.

\_\_\_\_\_. **A sombra de Dionísio,** São Paulo: Editora Zouk, 2005.

\_\_\_\_\_. **Modernidade e identidade,** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. **O conhecimento Comum – Introdução à sociologia Compreensiva.** Sulina, 2007.

\_\_\_\_\_. **O ritmo da vida – Variações sobre o imaginário pós-moderno.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. **A transfiguração do Político – A tribalização do Mundo.** Porto Alegre, Sulina, 1997.

\_\_\_\_\_. **Olhar Periférico: Informação, Linguagem, Percepção Ambiental**, São Paulo: Ed, Universidade de São Paulo, 1993.

\_\_\_\_\_. **O Nomadismo: Vagabundagens pós-modernas**, Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

\_\_\_\_\_. **Olhar urbano, olhar humano**. São Paulo: IBRASA, 1991.

MAINGENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MARX, K. **O capital, São Paulo**, Editora: Nova Cultura, 1960.

MAUSS, Marcel. “**Essai sur les variationssaisonnieres des societés eskimos**”. In: Sociologie et Anthropologie. Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

MAYRING, P.H. **Einführung in die qualitative Sozialforschung [Introdução à pesquisa social qualitativa]**. Weinheim: Beltz, 2002.

MERLEAU-PONTY, **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MICHALINSKI, Y. **A Linguagem da Encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

MOSCOVICI, S. **Representações Sociais: investigações em psicologia social**, Petrópolis-RJ: Vozes, 2003.

MUNFORD, L. **A Cidade na História**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Editora Escala, 2007.

NIETZSCHE, F. **A Origem da Tragédia** in **Teoria da Literatura na Obra de Álvaro Ribeiro**, 1993.

NISBET, R.A. **Sociology as an art form**. Nova York, Oxford University Press, 1976.

NUNES, C.F.P. **O Teatro Através da História** – São Paulo, volume I, editora CCBB, 1991.

OULLET, G.G.R.; RIGAULT, C. **O Universo do Teatro**, Coimbra: Livraria Almedina, 1980. p. 1-25

OLIVEIRA, D. **Curitiba o mito da cidade modelo**. Curitiba, Editora da UFPR, 2000.

PARSONS, T. **The structure of Social Action**. New York, The Free Press, 1949, p.44-46

PARK, Robert E. **Human migration and the marginal man**. The American Journal of Sociology, v. 33, n. 6, 1928, p. 881-893.

PARK, Robert. "A notícia como forma de conhecimento". In: Steinberg- Meios de comunicação de massa. São Paulo, Cultrix, 1976.

- PAVIS, P.. **Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis**. Toronto: Toronto University Press, 1998.
- PECHMAN, R.M. **Olhares sobre a cidade**, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- PESESCHKIAN, N. **O Mercador e o Papagaio: Histórias Orientais como ferramentas em psicoterapia**. São Paulo, Papirus, 1992.
- PESSANHA, J.M. **Diálogos de Platão**. São Paulo: Nova Cultura, 1991.
- PIAGET, J. **Psicologia e Pedagogia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1985.
- PIETROCOLLA, L.G , **O que todo cidadão precisa saber sobre Sociedade de Consumo**, São Paulo: global editora, 1987.
- POUPART, J. et al., **A Pesquisa Qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.
- RELPH, E. C. *As Bases Fenomenológicas da Geografia*. **Revista de Geografia**, v. 4, n. 7, 1979.
- PLATÃO, **A república de Platão**, São Paulo: Martin Claret, 2003.
- ROMILLY, J. **A tragédia grega**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- ROSSEAU, J.J. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Discursos sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Emilio**, Madrid, EDAF, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O Contrato Social**, Tradução de: DANESI E.D., São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Cartas escritas da montanha**, Tradução de PISSARA, M.C. & SOUZA, M.G. São Paulo, UNESP, 2006.
- SÁ, C. P. *Representações Sociais: o conceito e o estado atual da teoria*. In: SPINK, M. J. P. (Org) **O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 19-45.
- SANTOS, J.F. **O que é Pós-Moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SANTOS, M. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2004.
- SARTIGEN, K. **Brecht no teatro brasileiro**, São Paulo: Editora Hucitec, 1998.
- SAUER, C. *Geografia Cultural*. In: CORRÊA, R.L. et al. (Org.) **Introdução a Geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- SAYAD, A.. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: EDUSP, 1998.

\_\_\_\_\_. **O retorno: elemento constitutivo da condição do migrante.** *Travessia*, v.13, N. Esp., p.7-32, jan. 2000.

SCHUTZ, A. **A fenomenologia do mundo social.** Evanston, IL: Northwestern University Press, 1967. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1967.

\_\_\_\_\_. *The problem of social reality. I.* In Collected papers Vol. II. II. **Studies in social theory.** The Hague: Martinus Nijhoff, 1962.

\_\_\_\_\_. *The stranger: an essay in social psychology.* SCHUTZ, A. In: Collected papers. Vol.I II. II. **Studies in social theory.** The Hague: Martinus Nijhoff, 1964.

\_\_\_\_\_. *The well-informed citizen..* **In: Collected papers.** Vol. I. II. II. **Studies in social theory.** The Hague: Martinus Nijhoff, 1964, 120-134.

SENNETT, R. **O declínio do homem público - As tiranias da intimidade.** São Paulo: Ed. Schwarcz LTDA, 2005.

SHAKESPEARE, W.. *Uma peça como você gosta (As you like it).* Rio de Janeiro: O Tablado, **Cadernos de Teatro**, 1985.

SILVA, J.M; SILVA,E; JUNKES,I. **Construindo a ciência: elaboração crítica de projetos de pesquisa.** Curitiba: Editora do Instituto Cultural de Jornalismo do Paraná, 2009.

SIMMEL, G. *As grandes cidades e a vida do Espírito.* In:VELHO, O. G. (Org.). **O fenômeno urbano.** Rio de Janeiro:Zahar, 1973.

SOUZA, J.B. *Teatro Grego: Tragédia & Comédia,* Petrópolis-RJ: Vozes,1985.

SPINK, M.J. **O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social.** São Paulo: Brasiliense, 1995.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do Ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008

\_\_\_\_\_. **A Construção da Personagem.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. **A Criação de Um Papel,** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

TCHÉKHOV, A. **As três irmãs.** São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.

TEDESCO, J. C. **Paradigmas do Cotidiano, Introdução à constituição de um campo de análise social.** Santa Cruz do Sul: EDUNISC: UPF, 2005.

THOSS, M.; BOUSSIGNAC, P.. **Brecht para iniciantes.** São Paulo: Brasiliense,. Petrópolis: Vozes, 2000.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente.** São Paulo: Difel, 1980.

\_\_\_\_\_. **Espaço e Lugar,** São Paulo: Difel, 1983.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, **Teses, dissertações e outros trabalhos acadêmicos**. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2007.

VIDAL DE LA BLACHE, Paul *Des caractères distinctifs de la Géographie, Annales De Géographie*, Paris, 22(124) p.289-299, 1913.

VYGOTSKY, L.S. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

WEBER, M. **Sociologia de Max Weber**, Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 1993.

\_\_\_\_\_. **Textos Selecionados**, São Paulo, Abril Cultural, 1980

\_\_\_\_\_. **Economia e Sociedade. Fundamentos da Sociologia Compreensiva**, Vol. 1, Brasília, Editora da UnB, 2004.

\_\_\_\_\_. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**, São Paulo, Pioneira/Editora da UnB, 1981.

WERLER, B. **Society Action and Space : An Alternative Human Geography**. London: Routledge, 1993.

WILLET J. **O teatro de Brecht**, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

WIRTH, L. *O urbanismo como modo de vida*. In: VELHO, Otávio G. (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 4a. ed., 1987.

ZUOLIN, H. **Um acréscimo ao texto de Brecht : o efeito de estranhamento na interpretação do teatro chinês**. Trad. CAMARGO, C. R. In TATLOW, A. **Brecht and East Asian Theathe. The proceedings of a Conference on Brecht in East |Asian Theathe**. Hong Kong University Press, 1982. p.96-110 .