



Jessé Guimarães da Silva

**A arte de ser cidadão
Experiências de jovens em projetos sociais a partir do teatro**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Prof^a. Solange Jobim e Souza

Rio de Janeiro
Março de 2008



Jessé Guimarães da Silva

A arte de ser cidadão
Experiências de jovens em projetos sociais a partir do teatro

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof^a. Solange Jobim e Souza

Orientadora

Departamento de Psicologia – PUC-Rio

Prof^o. Bernardo Jablonski

Departamento de Psicologia – PUC-Rio

Prof^o. Victor Hugo Adler Pereira

Instituto de Letras – UERJ

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade

Coordenador Setorial de Pós-Graduação
e Pesquisa do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 25 de março de 2008

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, da orientadora e da universidade.

Jessé Guimarães da Silva

Graduou-se em Psicologia pela UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) em 2003. Coursou Especialização em Formação em Gestalt-Terapia – indivíduo, casal e família, pelo IGT (Instituto de Gestalt-Terapia), entre os anos de 2005 e 2008. Responsável pela Coordenação Executiva do Programa de Extensão Pró-Adolescente e do Projeto Palco Acadêmico, ambos da UERJ. Atua como psicoterapeuta. Participou de diversos congressos na área de Psicologia Social, voltados para diversos temas, dentre eles, juventude.

Ficha Catalográfica

Silva, Jessé Guimarães da

A arte de ser cidadão: experiências de jovens em projetos sociais a partir do teatro / Jessé Guimarães da Silva; orientadora: Solange Jobim e Souza – 2008.
176 f.; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Psicologia)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Inclui bibliografia

1. Psicologia – Teses. 2. Teatro. 3. Jovens de projetos sociais. 4. Identidade. 5. Cidadania. 6. Alteridade. 7. Contemporaneidade. I. Souza, Solange Jobim e. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

Para meus pais, Edegar e Rute,
e minha noiva, Christine,
pelo extenso apoio e motivação.

Agradecimentos

A Deus pela sabedoria e por mais esta conquista profissional.

À minha orientadora Solange Jobim e Souza pelas orientações e questionamentos que auxiliaram na elaboração e finalização desta dissertação.

Ao diretor da Trupe de Teatro do GCAR, Johayne Hildefonso, pela seriedade com que recebeu a proposta deste estudo, por permitir com que a montagem da peça *Urucubaca* servisse de campo de investigação para esta pesquisa e pela entrevista concedida.

À Joyce, Cecília, Rosali, Flávio, Rodrigo e Lúcio, jovens da Trupe de Teatro que tão solidariamente concederam entrevistas, além de Malú e dos demais integrantes do grupo: Daiane (Barros e Cunha), Lívia, Rafael, Flávia, André, Marcos, Ricardo, Etilaine e Monalú.

Aos professores Bernardo Jablonski, Victor Hugo Adler Pereira e Maria Inês Garcia de Freitas Bittencourt por atenderem a este convite em fazer parte de minha banca.

À Marília Maia pelo comprometimento e competência com que revisou esta dissertação.

À colega Luciana Barcellos pelo apoio e incentivo dados antes mesmo de ingressar no Mestrado.

Às professoras Ana Jacó e Heliana Conde pelo auxílio durante a elaboração do anteprojeto.

Aos meus colegas do grupo de pesquisa GIPS, a saber, Danilo, Elisângela, Elaine, Denise, Célia, Luciano, Renata e Cristina, por compartilharem conhecimentos durante as reuniões e pelas sinceras expressões de solidariedade nos diversos momentos, além de outros que já fizeram parte deste mesmo grupo.

Aos colegas de profissão que integram – ou que um dia fizeram parte – do Grupo Parentalidade e do Programa Pró-adolescente da UERJ e que tanto me incentivaram nesta caminhada: Leila, Juliane, Márcia, Analícia, Andréia, Carolina, Laura, Luciene, Helene, Camila, Emmanuela, Daniela, Thaís, Josilaine e Letícia.

A outros colegas de profissão que sempre buscaram saber sobre a evolução deste trabalho: Jaqueline, Tatiana, Ana Paula, Tânia, Mônica, Aline, Francisco, Permínio, Emilene, Gabriela, Ana Lúcia e Vivilaine.

Ao terapeuta e colega de profissão Cláudio Costa por compartilhar mais esta etapa de minha vida.

À CAPES, pela bolsa de estudos que possibilitou o desenvolvimento e concretização desta pesquisa.

Resumo

Silva, Jessé Guimarães da Silva; Jobim e Souza, Solange (orientadora). **A arte de ser cidadão: experiências de jovens em projetos sociais a partir do teatro**. Rio de Janeiro, 2008. 176 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este estudo tem por objetivo investigar alguns modos de ser protagonizados por jovens, a partir da arte teatral, em projetos sociais, e a sua repercussão sobre a constituição da noção de cidadania. Particularmente, o trabalho se apóia nas análises desenvolvidas a partir de observações da montagem da peça *Urucubaca*, trabalho realizado por jovens integrantes da Trupe de Teatro do Grupo Cultural Afro Reggae (GCAR), cujas atividades são realizadas no Parque Proletário de Vigário Geral, bairro do Rio de Janeiro. Baseada nos autores Michel Certeau e Mikhail Bakhtin, a pesquisa, cuja duração foi de 7 (sete) meses, teve como recurso metodológico a utilização de dois instrumentos: a entrevista e o diário de campo. A primeira foi realizada com 7 (sete) integrantes do grupo, sendo 6 (seis) jovens e 1 (um) diretor. Já o diário de campo contou com as observações e apontamentos feitos a partir das visitas realizadas aos ensaios e atividades em geral, nas quais o grupo da Trupe de Teatro trabalhava em prol da constituição daquela peça. A presença e o envolvimento destes jovens neste projeto em especial acabava por gerar um espaço em que eles construía para si modos identitários através dos quais eles não apenas firmavam o seu pertencimento àquele grupo, como também se projetavam como autores de suas próprias vidas.

Palavras-chave

Teatro; Jovens de Projetos Sociais; Identidade; Cidadania; Alteridade; Contemporaneidade.

Abstract

Silva, Jessé Guimarães da Silva, Jobim e Souza, Solange (supervisor). **The art of being citizen: experiences of young people in social projects from the theater.** Rio de Janeiro, 2008. 176f. Dissertation of Masters. Post-Graduate Program in Psychology Clinic, Pontificia Catholic University of Rio de Janeiro.

This study aims to investigate some ways of being by young people from the theatrical art, social projects, and its impact on the formation of the concept of citizenship. Particularly, the work will be supported in the analyses developed from observations of the assembly of the teatrical piece Urucubaca, formed by young members of the Group Theater Trupe of Cultural Afro Reggae (GCAR), whose activities are carried out in the Parque Proletário, Vigário Geral, Rio de Janeiro state. Based on author Michel Certeau and Mikhail Bakhtin, the research, whose duration was 7 (seven) months, had methodological use of two tools: a interview and diary of field. The first was performed with 7 (seven) members of the group, 6 (six) youths and one (1) director. During the journey some notes and abservations had been made about the activities of the group of Trupe of Theater whose worked in favour of the constitution of that piece. The presence and involvement of young people in this project in particular ended by creating a space in which they construct for them all modes of identity through which they not only firmate their belonging to that group, but also projected them as authors of their own lives.

Keywords

Theater; Youth Social Projects; Identity; Citizenship; Alterity; Contemporaneity.

Sumário

1	Introdução	11
2	Um teatro às voltas com o social	22
2.1.	História das ONGs	22
2.2.	O Teatro Moderno e sua relação com o social	26
2.3.	Teatro de grupo: desenvolvimento no final do século XX	32
2.4.	O diálogo entre ONG e teatro na favela de Vigário Geral	39
3	O lugar de onde a Trupe de Teatro expressa a sua arte	43
3.1.	A história de Vigário Geral	43
3.2.	A história do Grupo Cultural Afro Reggae	45
3.3.	História da Trupe de Teatro	48
4	Diálogos e registro em cadernos de bolso – possíveis caminhos de uma pesquisa	53
4.1.	Primeiros passos no percurso da pesquisa	53
4.2.	Desvios na pesquisa: a procura de um novo projeto	58
4.3.	Diário de campo – a escrita que organiza e significa o “texto humano”	59
4.4.	Um diálogo mais próximo com os jovens	67
5	Entre diário e entrevistas... apontamentos sobre a Trupe	76
5.1.	Códigos e regras: conflitos e modos de convivência na Trupe	77
5.1.1.	Bebida, fumo e outros itens	78
5.1.2.	Questionando as regras e observando novos horizontes	83
5.1.3.	O compromisso com a Trupe: outras formas de regra	87
5.1.4.	Validando lugares na Trupe a partir das regras	92
5.2.	A Trupe e suas narrativas	98
5.2.1.	Narrando vidas ligadas ao teatro	99
5.2.2.	Narrar Vigário a partir de Vigário	101
5.2.3.	Como contar histórias a partir do teatro?	104

5.3.A direção artística como ação compartilhada	111
5.3.1.Construindo juntos	112
5.3.2.O incentivo que vem do outro	118
5.3.3.Papéis atribuídos ao outro	122
5.3.4.Outros papéis assumidos: líderes entre os jovens	125
5.4.A construção da identidade a partir do pertencimento à Trupe	129
5.4.1.Fazer parte de um grupo de teatro	129
5.4.2.Ser da Trupe, porém...	132
6 Considerações Finais	138
7 Referências Bibliográficas	145
8 Anexos	157

1 Introdução

Este estudo tem como propósito a investigação das diversas experiências vividas por jovens a partir da prática da arte teatral, promovida por entidades não-governamentais, e na forma como estas vivências se repercutem na formação de uma noção própria de cidadania. O objetivo em questão tem como uma de suas motivações, a constatação da frequência com que ONG's, agentes comunitários, instituições de promoção cultural, prefeituras, entre outros, têm se mostrado envolvidos em projetos sociais que visam à chamada “construção da cidadania”. Este número crescente de entidades tem dirigido à sociedade uma discussão, alegadamente politizada, sobre os direitos humanos referentes à diversas categorias e grupos sociais: crianças, idosos, adolescentes, mulheres etc. A problemática implicada nestes projetos diz respeito, muitas das vezes, a direitos sociais, civis e políticos, o que demanda uma intervenção cada vez mais multidisciplinar.

Como evidência desta multidisciplinariedade, constata-se a inclusão da arte em suas diversas expressões – entre as quais a música, a capoeira, a pintura e a escultura, que são exemplos de atividades muito utilizadas. Um recorte neste cenário cultural, contudo, permite melhor observar o impacto e a atração causados pela prática do teatro. Esta arte tem surgido cada vez mais como dispositivo estratégico nestes trabalhos sociais. As artes cênicas podem ser vistas enquanto um espaço de possibilidades criadas e recriadas por quem se aventure. O uso de personagens – realistas ou alegóricos –, símbolos, metáforas, ritmo, musicalidade, figuras cenográficas, entre outros elementos, tecem ricamente diversos campos simultâneos nos quais o surgimento de sentidos se torna inevitável e totalmente coerente com a vida dos a(u)tores em cena. Deste modo, o teatro torna-se não apenas um espaço aberto a possibilidades diversas de criação coletiva, como também disponível a que os jovens construam diálogos com o outro, no caso, o diretor, além de outros integrantes – tais como o cenógrafo, o iluminador, a produtora cultural.

Entretanto, uma problematização pertinente remete à noção de cidadania que tem sido utilizada na elaboração dos projetos acima mencionados. Se, por um lado, existe uma tônica de afirmação de uma cidadania acompanhada pela proteção e legitimação de uma série de direitos, por outro insiste a interrogação sobre quais valores e conceitos embasam tal discurso. A sensação de predomínio de um discurso alicerçado na falta de direitos, nas necessidades e, por vezes, no simples contato com atividades culturais, além de outros aspectos, desperta inquietude acerca de que tipos de direitos estão de fato sendo conquistados.

Somado a este incômodo, chamamos atenção para a grande parcela de projetos que tem por grupo-alvo o jovem, ou melhor, sujeitos cujo processo de desenvolvimento pessoal supostamente necessitam de uma atenção especial por parte do Estado e da sociedade. No caso, o embasamento do discurso da cidadania e dos direitos se torna ainda mais problemático.

A partir deste cenário, pretende-se investigar as construções de subjetividade envolvidas na promoção da cidadania, junto a jovens, em projetos sociais que utilizam formas lúdicas, especificamente o teatro, para a formação desses na cidade do Rio de Janeiro. Assim, pretende-se observar de quais formas os jovens se apropriam destas experiências e atribuem um sentido a ela. Inseridos neste espaço cênico, no qual a criação e a coletividade são propriedades imprescindíveis, que modos de ser são “ensaiados” e lançados além de uma cidadania formatada e de um formalismo pedagógico? Então, para este trabalho investigamos as experiências fomentadas pela produção e montagem da peça teatral *Urucubaca*, protagonizada pela Trupe de Teatro do Grupo Cultural Afro Reggae (GCAR), projeto realizado na favela de Parque Proletário de Vigário Geral, na cidade do Rio de Janeiro.

A dissertação estrutura-se de forma que primeiramente, as linhas iniciais servirão como apresentação de objetivos do trabalho e dos conceitos básicos e necessários à compreensão do tema. O capítulo seguinte está reservado para a contextualização, no cenário nacional, da prática teatral voltada à implementação de projetos sociais que visam o atendimento de jovens pertencentes à “camada pobre” da sociedade. Quais características estão presentes nesta atividade artística e de que maneiras elas se prestam a tais propostas. Assim, o texto apresenta dois recortes históricos: o teatro brasileiro e a presença das ONGs em território nacional, ambos situados na segunda metade do século XX.

A seguir, o terceiro capítulo abordará o caminho percorrido pelo elenco da Trupe de Teatro, desde sua fundação até os dias atuais. Para tanto, serão narradas as histórias ligadas à fundação do Grupo Cultural Afro Reggae, dando atenção aos princípios elementares que fundamentam a sua existência e as atividades desenvolvidas, e à constituição e características do bairro de Vigário Geral.

O quarto capítulo está reservado para explanação acerca da estrutura metodológica adotada nesta pesquisa e de quais fundamentos alicerçam a sua prática. Torna-se imprescindível, neste caso, pontuar a presença de dois recursos metodológicos que tiveram participação fundamental na observação do campo: a entrevista e o diário de campo – sendo este utilizado como registro das visitas, em média semanais, feitas à sede do projeto, além das observações acerca dos acontecimentos ali presenciados.

O quinto capítulo destaca-se por apresentar e discutir os aspectos mais relevantes constatados neste estudo, a partir da construção de 4 (quatro) categorias: 1^a.) Códigos e regras: conflitos e modos de convivência na Trupe; 2^a.) A Trupe e suas narrativas; 3^a.) A direção artística como ação compartilhada; e 4^a.) A construção da identidade a partir do pertencimento à Trupe. E por fim, ao sexto capítulo caberá a retomada dos principais apontamentos deste trabalho visando a algumas considerações finais.

Antes de ingressarmos no campo propriamente dito, tornam-se enriquecedoras para este estudo algumas observações de conceitos cuja formulação servirão de apoio e desdobramento nas discussões à frente. Inicialmente, um termo que se faz relevante é a noção de identidade. Alguns estudos reportam-nos a uma idéia de identidade como resultado de um processo representacional, na qual a pessoa se identificaria com uma determinada imagem associada por ela mesma ou eleita pelos outros (Ciampa, 1995). Embora o autor reafirme que ela seja resultado de uma contínua reatualização desta imagem em resposta às representações atribuídas socialmente, tal conceito não consegue avançar muito além de servir de aporte para o desempenho de papéis na sociedade. A identidade enquanto atividade relacional e reflexiva também tem a sua pertinência nos estudos de Oliveira (1976), além de ser encarada como categoria responsável por nortear as relações sociais e por servir de elemento de diferenciação entre grupos comunitários, principalmente as etnias. Entretanto, o que se verifica é que ambas as noções tendem a fixar ícones ou imagens que

abarcam as inúmeras e complexas expressões humanas, o que torna estas teorizações insuficientes.

Assim, a apreciação da identidade vista por este ângulo ainda carece de outros recortes que contemplem, principalmente, as características que marcam profundamente a modernidade na atualidade. Para Lipovetsky (2004), por exemplo, com a intensificação da conhecida pós-modernidade, chamada pelo autor de hipermodernidade, verificamos a presença de uma sensação de aceleração, excesso e novidade, que constituem a prática consumista do homem, reafirmada pelo princípio da individualidade autônoma. Uma vida ratificada pela cultura do consumo e dirigida “pela sedução, por desejos sempre crescentes e quererem voláteis” (Bauman, 2001, p.90). O ingresso numa cultura do consumo tem como princípio “estar ‘sempre pronto’” (ibidem, p. 90) para aproveitar a oportunidade quando surgir. De alguma forma, autores como Bauman (2004) e Lipovetsky (2004) afirmam que um dos sentimentos característicos desta época seria a sensação de insegurança. Logo, comprar, nesse sentido, pode funcionar como um escape em relação à agonia da insegurança, pois os objetos comprados trariam consigo uma precíval promessa de segurança (Bauman, 2001).

Este cenário acaba por remontar um quadro em que a velocidade, a descontinuidade e a fluidez, tão característicos da modernidade líquida – assim denominada por Bauman (2001) – formam um grande descompasso se fôssemos manter a identidade como um referencial rígido e pouco flexível. Bauman (2005) considera injustificável, diante de uma sociedade que tornou voláteis as identidades sociais, sexuais e étnicas, a pretensão de tornar sólida a identidade, o que traz para este conceito um caráter de transitoriedade.

O autor considera esta noção como o resultado de uma existência individual constituída a partir dos diferentes pertencimentos a distintas comunidades ideológicas e de princípios. Isso faz com que o sujeito, devido a esta congruência de pertencimentos, se sinta deslocado total ou parcialmente por não se adequar perfeitamente a nenhum lugar ou comunidade, gerando, por vezes, um certo desconforto. Embora Bauman (2005) compreenda que o sujeito que deseja pertencer a uma comunidade ou grupo se sinta constantemente deslocado, ele acaba por aproximar do conceito de identidade a noção de pertencimento, favorecendo, assim, a idéia de que a identificação a um grupo possibilitaria uma sensação de segurança.

De modo semelhante, Hall (2000) faz alusão à noção de identidade a partir de um contingenciamento do discurso e das práticas do sujeito. As identidades seriam construídas a partir de localidades históricas e institucionais específicas, e dentro de práticas discursivas. Elas representariam muito mais

“(...) o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma identidade em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação” (p. 109).

Hall (2000) conclui, assim, que as identidades seriam fragmentadas e multiplamente constituídas a partir da diferenciação, da relação com o outro que é diferente e que não pode pertencer a esta identidade. Logo, o diferente seria transformado em exterior e deveria ser mantido do lado de fora.

Entretanto, por outro lado, retomando Bauman (2005), a partir do momento em que o sujeito ingressasse numa determinada comunidade suas diferenças em relação aos demais seriam evidenciadas. Deste modo, o autor afirma que o sujeito poderia tanto optar por atenuar, pôr de lado ou negar suas diferenças, quanto expressá-las e torná-las visíveis diante do outro, o que faria com que ele estivesse sempre negociando suas identidades com o que o outro lhe apresentasse. Assim, ele conclui que os dois valores envolvidos na noção de identidade seriam “liberdade de escolha e segurança oferecida pelo pertencimento” (p. 84), o que pressupõe uma contínua tensão entre ambos. Contribuindo com este conflito, Santos (1994) afirma que a identidade se definiria por “resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação”, escondendo “negociações de sentidos” e “choques de temporalidade em constante processo de transformação” (p. 31).

Embora Hall (2000) não considere a constituição da identidade dentro de um processo conflituoso como faz Bauman (2005), ambos concordam acerca do fato de que este conceito sempre será algo a ser construído e fora de qualquer processo que vise o acabamento de uma imagem. Se eles recusam qualquer esboço de uma identidade fechada, Bakhtin (2003) reinscreve esta noção de acabamento na relação com o outro. O autor afirma que o sujeito, ao assumir um ponto de vista sobre o outro, perceberia aspectos que este outro não tem consciência. Estas características, inacessíveis ao próprio ser, somente podem ser apreendidas a partir do olhar do outro, de uma consciência que se coloca de fora.

Deste modo, embora Bakhtin (2003) não se posicione no aspecto quanto ao conceito de identidade, o resgate da alteridade ajuda a ampliar a compreensão sobre este processo.

De modo semelhante, a complexidade da constituição do conceito de identidade é apontada por Sawaia (2002a) a partir da dialética inclusão/ exclusão. A autora afirma que a noção de identidade tem o seu uso voltado para abarcar a multiplicidade de individualidades que se apresentam na contemporaneidade. A tentativa de incluir o outro se justifica pela negação em tê-lo como um mero representante de uma massa social homogênea, estratégia metodológica utilizada, por vezes, nas ciências humanas. Contempla-se, então, a alteridade na mesma medida em que se legitima a diversidade nas expressões do homem. Por intermédio desta tônica, verificamos a redefinição de indivíduos, territorialidades e grupos ocorrendo concomitantemente. Por outro lado, este quadro de desconstrução de uma noção tradicional de identidade acaba por gerar uma sensação de indeterminação, ansiedade e incerteza. Partindo deste ponto, este conceito também se reservaria à permanência de modos identitários que permitissem ao sujeito defender-se daquilo que lhe causa estranheza, o que é incomensurável.

Como meio de se resolver este paradoxo, Sawaia (2002b) aposta na presença e na manutenção da tensão entre duas diferentes concepções: “identidade transformação/ multiplicidade” e a “identidade permanência/ unicidade”. Sob esta ótica, a identidade traria em seu conceito a dinâmica de um sujeito que se transforma e, ao mesmo tempo, reafirma um modo de ser. A existência de uma identificação processual, segundo a autora, evitaria um enrijecimento em um destes pólos. Ela alerta que a fixação num único modo de ser poderia gerar uma condição de exclusão e discriminação diante do outro. De outro modo, a abertura incondicional a novos modos acarretaria um esvaziamento de qualquer sentido que lhe pudesse identificar, sem que houvesse um mínimo de continência capaz de lhe conferir uma unidade.

A autora entende que esta noção de identidade emerge a partir do contexto marcado pela dialética inclusão/ exclusão. A partir de um recorte sócio-histórico, Sawaia (2002c) entende que atualmente a ordem social desigual estaria fomentando uma dinâmica entre inclusão e exclusão, de modo que grupos e/ ou pessoas, passando a fazer parte de certos nichos seriam também, na verdade,

partícipes de um movimento de exclusão. Baseada na análise de pequenos povos marginalizados, minorias étnicas e raciais, a simples integração do sujeito a um destes grupos, por exemplo, teria como contrapartida a sua exclusão. Eles são levados a uma determinada categoria para que possa ser legitimada e autorizada a sua exclusão social. A autora, semelhante ao que fez com o termo identidade, prefere conservar a tensão entre ambas as expressões para se evitar que um ou outro conceito engesse os modos de ser que o sujeito porventura produza, o que acarretaria o surgimento do indivíduo única e exclusivamente excluído ou incluído.

Antes de seguirmos com o raciocínio, torna-se importante sublinhar o viés que se assume para este trabalho. A noção de identidade, primeiramente, precisa situar-se na contínua tensão entre o transitório e o perene, o lugar de onde se fala e a incerteza pela emergência de uma posição ainda indeterminada. Diferente de uma tensão nociva o que estaria em jogo seria a presença de um conflito que a todo o momento se abre à conquista e celebração de um modo de ser e à sua subsequente transformação. O pertencimento a um cenário social tem a sua contribuição na constituição da identidade, porém estaria longe de representar exclusivamente a totalidade e as suas sucessivas alterações.

A noção de identidade vista por esta ótica possibilita ao sujeito uma maior mobilidade nas relações sociais. Permite à sua existência um modo mais criativo e único de se situar dentro de um contexto específico (Guattari e Rolnik, 2005), associados a aspectos, tais como, responsabilidade e autonomia. Tal perspectiva aproxima a noção de identidade de um caráter mais político e transformador, vinculados, por muitos estudiosos, ao conceito de cidadania. Benevides (1991), por exemplo, afirma que a cidadania ativa, título atribuído por ela, somente pode ser vista como participação popular se ela, dentre alguns pontos, favorecesse a criação de espaços públicos novos e múltiplos, o pluralismo de opiniões e a ampliação das liberdades individuais e coletivas – com destaque para o acesso à informação e à justiça –, prerrogativa semelhante adotada por Canivez (1991). Já Martinez (1997) considera que a cidadania passa necessariamente pela socialização do saber, dentre eles o tecnológico, e pela postura crítica assumida pelo sujeito diante deste conhecimento, dos seus pressupostos técnicos e científicos.

Entretanto, faz-se necessário o cuidado em não se perder o indivíduo – ou cidadão – de vista em meio a uma atribuição do exercício da cidadania a uma massa social homogênea. Neste sentido, Pais (2005) faz uma crítica ao título de cidadão atribuído por vezes ao jovem enquanto uma “pessoa universalizada”, sem identidade, impessoal. Sua proposta busca abarcar, nos limites do conceito de cidadania, as diferenças, as idiossincrasias que esses “jovens” têm, o que faz esta noção ter que levar em consideração identidades individuais e grupais. Longe de um enquadramento identitário, o autor questiona:

“Em que medida os atributos universalistas geralmente associados à noção de cidadania dão guarida à reivindicação de subjetividades e identidades grupais? Será que o ideal de cidadania se cumpre apenas na defesa da igualdade ou, também, no reconhecimento da diferença?” (p. 110).

Complementando o raciocínio, Castro (2001) traz uma reflexão sobre algumas idéias que relacionam o conceito de juventude a partir da relação existente entre o jovem, a cidade e seus percursos. O modo como os jovens transitam pela cidade é influenciado por restrições e imposições ditadas pelos adultos. Entretanto, diferente de seguir rotas pré-estabelecidas, os jovens, segundo Castro (2001), precisam se lançar pelas cidades em busca “do novo, do não-familiar”, de uma imagem oposta àquela aprendida nos livros didáticos, tudo isso através de seus próprios “recursos subjetivos” (p. 115). Ou seja, a conquista do espaço urbano por eles deve ser realizada como parte de um conhecimento de quem eles são. Identificar na cidade o que faz parte deles, o que com eles se relacione e aponte para as suas vidas. Aquilo através do qual eles se reconhecem e se sentem pertencentes.

Para Castro (2001), a identificação do sujeito com a cidade e o subsequente afeto desenvolvido são condições prioritárias no exercício da cidadania. Portanto, muito mais do que o registro de um conjunto de valores e deveres, como insistem em lembrar com exclusividade alguns autores (Ferreira, 1988; Cardoso, 1996; Carvalho, 2001; Herkenhoff, 2002), a cidadania prescreve uma

“projeção afetiva do eu nos espaços, aos lugares onde a vida humana se constrói através do convívio com o outro. Parece que tornar-se cidadão – habitantes da cidade e senhor de direitos e obrigações engendrados no âmbito da convivência com os outros – está enredado nos processos de participação nos destinos que tornam viáveis os destinos de cada um” (Castro, 2001, p. 116).

Neste sentido, Pais (2005) aponta para a possibilidade de resignificar o que hoje entendemos por cidadania a partir de um movimento dialético, ou seja, reunindo e fazendo coexistir num mesmo corpo conceitual características tão distintas reveladas pelos múltiplos modos de ser jovem. Deste modo, o autor nos alerta sobre a necessidade de todo e qualquer projeto de políticas públicas ter como base o conhecimento sobre este sujeito. Saber de quem se está falando e, a partir disso, que benefícios de fato são pertinentes e interessam a ele.

Registramos, deste modo, a constituição de uma noção de cidadania atravessada por uma postura de responsabilidade num contexto onde o cidadão, particularmente o jovem, tem a oportunidade de circular pelas relações sociais, projetando-se, como afirma Castro (2001), e tecendo seus vínculos a partir do contato com o novo, o não-familiar ou com aquilo que lhe causa estranheza. Promovida, principalmente, por trajetos irregulares e empáticos trafegados pelo cidadão nas aventuras pela cidade, o que faz com que Pais (2005) substitua o termo subjetividades por trajetividades, termo para o qual ele aproxima a noção de cidadania, afastando-a da idéia de identidade constituída a partir de um pertencimento a um lugar.

“Se o conceito tradicional de cidadania remete para a idéia de uma relação de pertença (a uma comunidade, a uma cultura, a uma nação), qual a capacidade heurística desse conceito numa sociedade onde as relações de pertença são múltiplas, fragmentadas, passageiras? Provavelmente, quando se diz que a cidadania está ligada ao solo e ao sangue, esquece-se trajeto, isto é, as redes sociais que ligam os indivíduos” (p. 125-126).

Entretanto, para este estudo, verificamos que a formulação de um conceito acerca de cidadania que demanda a presença da noção de pertencimento, não como um lugar no qual o cidadão esteja fixado – quase imóvel –, mas sim, uma posição que também lhe faça referência, que seja pertinente à sua existência e que lhe remeta histórias de vida particulares e coletivas. Deste modo, antes de finalizar este texto, algo que pode contribuir para este estudo, e tem sua relevância na composição de um dos capítulos desta dissertação, é a noção de narrativa. Segundo Benjamin (1994), narrar significa compartilhar com o outro experiências pautadas não numa informação ou dado – o que, geralmente, exige o status de novidade e de verdade, além de requerer uma compreensão única sobre si –, mas pela vivência. A narrativa é uma oportunidade de permitir ao ouvinte interpretar a história como quiser e de completá-la, dar um acabamento, como bem entender.

Como afirma o autor, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos outros” (p. 201).

Este termo, para Benjamin (1994), tem a sua apreciação a partir de algumas condições que, segundo o autor, já estão extintas desde o surgimento da sociedade capitalista moderna, tais como a existência da transmissão de uma experiência que seja comum entre narrador e ouvinte, na qual ambos façam parte de uma mesma comunidade de vida e de discurso. Ele considera que esta realidade deu lugar à emergência e ao desenvolvimento do capitalismo e da técnica, responsáveis pela distância que passou a existir entre os grupos humanos, principalmente entre as gerações. Por outro lado, o autor afirma que a presença da arte, particularmente o artesanato, também seria uma condição de existência para a narrativa, tendo em vista a atividade artesanal ser um trabalho lento, orgânico e que possibilite uma visão totalitária sobre todo o seu processo de elaboração. Uma execução cujos movimentos refinados prestam seu respeito e dedicação à matéria-prima utilizada, embora Benjamin (1994) também afirme que ela tenha saído de cena em favor da velocidade e da fragmentação assumidas pela produção industrial, já no momento pré-capitalista da organização do trabalho.

Particularmente, refletir sobre a lentidão e a destreza na ação artística remete a uma noção de arte semelhante àquela experimentada no teatro, durante a montagem de uma peça, em que a prática de um laboratório abre espaço para a experimentação e a investigação científica, por exaustivas vezes, do fazer teatral, sem que, necessariamente, esta prática seja consumada na finalização e apresentação de um espetáculo (Grotowski, 1971; Carreira & Olivetto, 2007). A constituição de um personagem, a insistência por encontrar um timbre mais adequado à fala, a consolidação de uma cena e a (re)elaboração de outra, podem proporcionar a um trabalho cênico um refinamento da ação humana e de um cuidado maior com “pequenos detalhes humanos”, tão despercebidos no cotidiano, porém preciosos para a realização da arte.

Para os fins deste trabalho, compreendemos que a utilização do conceito de performance para se pensar na arte enquanto prática narrativa poderia ser um caminho favorável. Um aspecto importante da performance, dentre outros, destaca a relevância que é atribuída ao fato da matéria-prima utilizada nos atos performáticos serem provenientes das ações mais ordinárias e autênticas do

homem. O sensacionalismo e o ato forjado não encontram abrigo nesta noção. Além disso, as relações de alteridade são imprescindíveis, pois a performance, diferente de uma ação artística originada apenas pela intenção e consciência do ator, se constitui a partir do encontro deste com o público, na autenticidade que somente este encontro pode revelar. Partindo-se deste ponto, o fato da presença do outro ser fundamental a sua realização, compreendemos que, dentre as funções a que a performance pode se propor, se encontra a possibilidade de servir como meio de mobilização de uma comunidade em torno de um determinado problema ou tema (Schechner, 2003; Cohen, 2004). Desta forma, verificamos certa semelhança com as atividades ocorridas na Trupe de Teatro e os sentidos atribuídos a elas, o que torna pertinente a sua vinculação ao conceito de performance voltada a constituição de cidadania a partir das ações dos jovens¹.

Assim, a narrativa, favorecida pelo teatro, possibilitaria ao conceito de cidadania se constituir, não apenas a partir dos movimentos humanos frenéticos e fragmentados tão marcantes na modernidade – ou pós-modernidade –, mas também nos mesmos vínculos e afetos que farão com que o cidadão se permita pertencer a um lugar e desenvolver relações sociais que concorreram para o surgimento de novos modos de ser.

¹ Vale ressaltar que alguns autores têm se empenhado em estudos sobre as experiências de crianças e jovens a partir da arte performática em políticas públicas ou projetos sociais. Os recortes de pesquisas têm sido os mais variados possíveis, nas áreas de ciências humanas e sociais, desde as análises de implicações sócio-culturais até políticas, passando pelo alcance e notoriedade destas investidas. As atenções enfocam o jovem e os desdobramentos da sua relação com a arte, a partir de seus diálogos com novos territórios, com o “outro” e com suas (re)atualizações identitárias (Levinson, 2005; Hikiji, 2005; Perez, 2005).

2

Um teatro às voltas com o social

Este capítulo abordará dois recortes históricos que auxiliarão na compreensão acerca do momento em que a Trupe de Teatro surge: o percurso das ONGs em território nacional e do teatro brasileiro, ambos referentes à segunda metade do século XX. No primeiro caso, verificaremos a origem destas entidades, os propósitos para os quais foram criadas e quais transformações sofreram ao longo das décadas. Quanto ao teatro focaremos a implicação social e política por parte de dramaturgos e atores de teatro através da observação de grupos que se destacaram no cenário nacional, tais como Arena, CPC e Oficina, além de tendências e princípios que surgiram nos anos seguintes. Ao final, este texto pretende apresentar de que maneira e baseado em que aspectos, atualmente, o teatro tem sido integrado às práticas sociais ofertadas aos jovens de camadas populares.

2.1.

História das ONGs

As ONGs, quando surgiram no Brasil ao final da década de 60, fase mais conturbada da ditadura, segundo Landim (1988, 2002), apresentavam, entre as suas principais características, o trabalho voluntário associado com uma postura militante, a presença de atuantes da esquerda católica provenientes da classe média, geralmente jovens, e os da esquerda tradicional com visão marxista, além da idéia de tornar a comunidade atendida, capaz de solucionar seus problemas a partir de recursos próprios (Barreto, 2000). Segundo Tude & Rodrigues (2007), elas se tornaram algo atraente na década de 70 por serem vistas como alternativa às práticas institucionais da época, sendo estas representadas pela universidade, igreja, partidos e/ ou organizações de militância política de esquerda. Este caráter alternativo era realçado mais ainda devido a estas entidades servirem como novas oportunidades de emprego e por se oporem na prática ao isolamento que aquelas instituições tradicionais tinham das camadas sociais mais pobres. De todo modo,

Landim (1988) afirma que as ONGs criaram um espaço próprio para si a partir da influência daquelas três instituições:

“pela ‘competência’ universitária e contra o seu isolamento; pelo ideal de serviço ao próximo, sobretudo aos mais necessitados, característica da tradição cristã, mas contra a sacralização das hierarquias eclesiásticas; pelo ideário político veiculado pelas esquerdas, mas contra o ‘dogmatismo’ e a ‘manipulação’ partidária que as permeiam” (p. 10-11).

Sobre o final da década de 70, Landim (1988) percebeu que, o momento de abertura política, representou o início do crescimento do número de ONGs além de uma série de mudanças nas suas formas de atuação. Dentre elas, destaque para o surgimento da idéia de educação popular como prática e método de intervenção social em que se propunha mudanças nas estruturas de setores mais pobres da sociedade e a formação de lideranças em prol da sua organização e uma maior exigência de profissionalização. Cabe ressaltar que pelas décadas de 60 e 70, como as ONGs não possuíam recursos próprios para subsidiar suas iniciativas, Fraga (2002) afirma que estas instituições necessitavam recorrer a fundos alternativos a fim de concretizar seus empreendimentos. Tendo em vista a divergência com o governo militar quanto a certos ideais, tais como a organização popular, as suas atividades não eram financiadas pelo Estado, o que lhe restava apenas recorrer a apoios e patrocínios provenientes de entidades internacionais.

Na década de 80, houve uma grande explosão de ONGs no cenário nacional (Barreto, 2000), o que se constata na pesquisa, realizada pela ABONG², que mostra que 202 entidades não-governamentais associadas a ela pouco mais de 45 % surgiram no período de 1981 a 1990 (ABONG, 2004). Basicamente, neste momento, as ONGs apoiavam suas atividades em três pilares: assessoria técnica (cursos, seminários, palestras e intervenção indireta ou atuação esporádica), organização popular (construção de organizações do tipo representativas) e educação (alfabetização, formação profissional, capacitação de lideranças) - responsáveis por formar a base da maior parte das ONGs. Landim (1988) verificou um destaque maior sobre as ações de formação e de capacitação de lideranças para os movimentos e organizações.

² Fundada em 1991 e sediada na cidade de São Paulo, a Associação Brasileira de Organizações Não Governamentais (ABONG) tem, entre os seus objetivos, a promoção da comunicação entre as entidades que visam a ampliação da cidadania, justiça social, consolidação das identidades das ONGs e afirmação de sua autonomia.

Com o término do regime militar, transformações ocorreram nas atividades das ONGs, entre as quais a melhoria na relação com o Estado, transferência das entidades para outros campos de atuação, aumento do número de instituições voltadas para a promoção de melhores condições de vida e mudanças temáticas em seus trabalhos. Se antes a ênfase estava na relação com os movimentos sociais responsáveis por prestar assessoria aos trabalhadores urbanos e rurais, décadas depois o público-alvo constituía-se de crianças, mulheres, meio ambiente, minorias étnicas e sexuais etc., ou seja, categorias específicas estavam sendo contempladas por novos movimentos sociais (Fraga, 2002). Tal fato tem sua explicação na crise econômica e social resultante das diversas transformações que ocorreram nestas áreas, o que acarretou, por sua vez, um aumento na demanda por serviços sociais entre outros itens (Barreto, 2000).

Entre as 4 (quatro) ideologias identificadas nas atividades das ONGs até a década de 80 por Landim (1988), destacamos a utilização do termo alternativo vinculado a um espaço em que novas práticas podiam ser inventadas, o que implicava um caráter experimental e a participação popular, possibilitando que o povo se tornasse sujeito de sua própria história. Ela verifica também que, geralmente, as entidades adotavam, concomitantemente, duas linhas de democracia. Uma delas privilegiava a representação do povo voltada para um ideal de igualdade entre todos, no qual todas as opiniões tornavam-se unificadas numa única voz. Já a outra assumia a ênfase da multiplicidade dos interesses e das vontades responsáveis por uma democracia direta e de caráter libertário.

Em linhas gerais, essa década serviu às ONGs para expandir as suas atividades, tornando-as mais específicas e melhores geridas, o que exigiu um suporte profissional mais consistente, apoio este oriundo dos militantes que retornavam do exílio, trazendo em suas bagagens a experiência das “relações pessoais e políticas com as agências de cooperação internacional” (Steil & Carvalho, 2001, p. 38). Este quadro somado a uma autonomia maior em relação ao seu histórico de relação com instituições tradicionais permitiu com que as ONGs passassem a ser vistas como atores sociais e terem seus papéis mais definidos no cenário nacional, recebendo demandas de serviços diversos, aos quais eram respondidos a partir de um trabalho mais sistematizado e profissional.

Além da redução da participação do Estado junto à sociedade, nos anos seguintes, um outro fator que colaborou para o crescimento das ONGs brasileiras,

que chegou a 46% nesta década (ABONG, 2004), foi a abertura que empresas privadas tiveram para desenvolver parcerias com tais entidades. Este quadro se deu em decorrência da procura pela construção de uma imagem positiva associada à responsabilidade social e/ou o usufruto de benefícios fiscais, além do aumento da mobilização da sociedade civil após o fim do período da ditadura militar (Ferreira, 2005).

Outro aspecto a ser levado em consideração foi a diversificação dos mediadores de atuação junto à sociedade, entre os quais um instrumento que passou a ser utilizado pelas entidades foi o tão conhecido “projeto”, através do qual a responsabilidade social do Estado passou a ser transferida para a sociedade civil através de recursos públicos. Além disso, uma característica deste período foi que as ONGs adquiriam legitimação e status, dependendo do recorte temático abordado em seus objetivos e atuações, e do ingresso nas áreas de interesse dos organismos financiadores do Estado. Assim, a parceria com o governo fez destas entidades elementos de grande relevância na elaboração e execução de políticas públicas e passaram a atender não mais aos movimentos sociais, mas sim a sociedade como um todo, adotando as causas de apelo nacional como norteadoras de seus empreendimentos (Gohn, 2004)³, embora alguns estudiosos afirmem que tal postura seguia a lógica da filantropia assistencialista e paliativa (Karol, 2000; Ferreira, 2005). Entre os temas mais globais associados a suas reivindicações, estavam a cidadania e a ética, além da luta contra violência e corrupção (Steil & Carvalho, 2001).

Gohn (2004) afirma que as ONGs assumiram uma identidade fracionada a partir de três critérios básicos: 1) econômico, quando compõe seu público-alvo a partir da seleção de pessoas encaradas como “vulneráveis”, “miseráveis” e que estejam em situação de risco; 2) fracionamento, ao criar uma série de categorias (etnia, gênero, raça etc.) deste público para adequá-los aos programas de

³ O governo brasileiro buscou em 1999, com a criação das OSCIPs (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), por meio da Lei 9.790/99, também conhecida como “A nova lei do terceiro setor”, apresentar uma definição que abarcasse todas as ONGs (Ferreira, 2005). À época também existia uma preocupação com o fortalecimento do terceiro setor, mais especificamente a qualificação das organizações do Terceiro Setor “por meio de critérios simples e transparentes”, além de “incentivar a parceria entre as OSCIPs e o Estado” e “implementar mecanismo adequado de controle social e responsabilização das organizações com objetivo de garantir com que os recursos de origem estatal administrados pelas OSCIPs fossem, de fato, destinados a fins públicos” (Ferarezzi, 2001, p. 20).

atendimento; 3) e o protagonismo social, que prega um ativismo que visa criar soluções e alternativas de vida junto às camadas mais pobres.

Entre os pontos mais relevantes a serem destacados neste texto estão a abertura das ONGs a uma participação popular mais efetiva em seus projetos e investimentos, o que cria possibilidades com que seus beneficiários não atuem como vítimas sociais e excluídos. Um avanço considerável em sua história foi o descolamento das entidades tradicionais e o ingresso em questões sociais com uma postura intervencionista mais próxima, como nas comunidades mais pobres, por exemplo, somado a uma necessária profissionalização de suas atividades e de seus responsáveis. As relações com o Estado até hoje têm a sua cooperação nestes empreendimentos sociais por meio de financiamentos e facilidades fiscais para empresas privadas, embora tais processos burocráticos façam com que as entidades, visando a adequação de seus projetos aos editais lançados pelo governo, categorizem o público atingido a partir de parâmetros e títulos que pouco representam a demanda de um determinado grupo social.

2.2.

O Teatro Moderno e sua relação com o social

O final da década de 80 e os anos seguintes representaram para o teatro brasileiro, com maior expressividade, um período em que diversos grupos de teatro começaram a se mobilizar em torno de objetivos relacionados à causas sociais. Com ênfase em diferentes aspectos sociais – tais como educação, cidadania, moradia, saúde etc. –, muitos artistas passaram a associar a prática das artes cênicas a modos diferenciados de solucionar os problemas pertinentes a estas áreas ou buscar alternativas mais eficazes e diferentes das implementadas até então. Este período, até o atual momento, tem servido de cenário para uma série de tematizações que o teatro desenvolve sobre os problemas vividos pela população menos favorecida economicamente.

Além disso, a aparição do teatro em espaços não convencionais – ruas, morros, penitenciárias – revela uma ampliação das diversas expressões possíveis de uma arte que durante muito tempo esteve restrita a salões fechados, à espera de um público selecionado e cativo. Cada vez mais artistas tem se deslocado para

fora dos prédios e salas de ensaio para levar ao público, onde este se encontrar, uma pequena amostra de suas performances politizadas ou engajadas. E não é apenas na constituição do público que esta inovação tem se apresentado. Cada vez mais grupos de teatro formados por adolescentes e jovens moradores de favelas, têm surgido e elaborado montagens teatrais que ousam nos enredos, superando as expectativas de críticos de teatro.

Entretanto, esta renovação estética e ideológica não remonta apenas aos tempos atuais. No Brasil, a ação artística ou cultural inscrita dentro de uma proposta de transformação social já revela seus primeiros indícios com o passar da primeira metade do século XX. Novos grupos surgiram com a intenção de ensaiar possíveis interlocuções de artistas, pensadores e intelectuais com o povo, de modo a deflagrar debates que trouxessem à tona temas de interesse das classes populares. Alcançando êxito, muitas vezes de maneira inocente, foram diversas as experiências, a partir da arte, que se aproximaram de um contexto social e que passaram a tecer narrativas nas quais o outro pudesse se identificar.

Se na década de 20 os enredos das peças teatrais nacionais originavam-se dos palcos franceses e portugueses, assistidos por um público seletivo e limitado, os anos 30 tiveram o seu diferencial no enfoque dado à realidade social, particularmente no cenário carioca, embora ambos os períodos tenham dedicado sua estética artística a um teor de comédia voltado para os costumes e hábitos da época. Prova disto esteve no surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, no qual a influência estrangeira podia ser percebida nos repertórios, assim como os excessos de teatralidade encontrados nos dramas e nas comédias da época, marca esta presente até os anos 40 (Silva, 1992; Kühner, 1975). Neste momento, alguns dos discursos que demonstravam as concepções da época acerca das atividades teatrais, e das possíveis soluções para os problemas vividos pela classe artística, retratavam uma idéia de cultura como “um bem espiritual refinado”, a ser produzido e oferecido, por quem o detinha, às classes mais abastadas (Pereira, 1981, p. 142).

Diferente destas preocupações, em 1953, o Teatro de Arena, fundado por jovens alunos da Escola Dramática de Arte (EAD), na cidade de São Paulo, veio romper com tal estilo dramaturgico e propor uma linguagem artística realista que narrasse a história do Brasil ao próprio público brasileiro (Kühner, 1975). Se, inicialmente, a proposta era dar oportunidades para o ingresso de jovens artistas

na carreira teatral, num momento seguinte, a figura do homem brasileiro passava a ser retratada nos espetáculos. Embora este enfoque tenha apresentado, no seu começo, uma imagem um tanto quanto poética e lírica do povo, os trabalhos futuros tomaram para si um caráter mais populista e passaram a expressar um homem imerso num contexto social particular. (Soares, 1980; Prado, 1988)

Assim,

“A grande originalidade, em relação ao TBC e tudo o que este representava, era não privilegiar o estético, não o ignorando, mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar. Desta postura inicial, do ‘engajamento’ – palavra lançada pouco antes por Sartre⁴ – é que advinham os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, nacionalismo e o populismo (...)” (Prado, 1988, p. 63).

O fato do Teatro de Arena submeter sua estética teatral aos embates políticos e sociais da época, e ter alguns de seus integrantes filiados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), influenciou para que o grupo colocasse sua perspectiva revolucionária marxista acima da prática do teatro. Entretanto, embora se afirmasse como legítimo representante do povo e se indagasse acerca da real função da arte junto à sociedade, o Teatro de Arena, segundo Prado (1988), acabava trazendo, em seus enredos, ideais que sequer tangenciavam as questões mais pertinentes do povo brasileiro.

Seguindo estas indagações, o Arena ensaiava algumas tentativas de aproximação do povo, mais particularmente nas fábricas, sindicatos e nas localidades em que residiam camponeses oriundos do Nordeste, conseguindo, entretanto, apenas a mudança de seu público, passando da camada burguesa para a presença de estudantes. O que se percebeu foi que a ênfase num teatro de protesto e de resistência deslocou o foco do grupo para um cenário nacional mais amplo e distante, deixando de lado uma inclinação mais promissora em direção às reais e urgentes demandas do povo. Todavia, isso não descaracterizou a atuação do Arena enquanto uma intervenção social de índole política e engajada (Prado, 1988).

Entretanto, é importante a ressalva de que o Arena não era o único a integrar as investidas ideológicas no campo da arte. Nos anos 40, Pernambuco

⁴ Jean Paul Sartre, nos anos 50, a partir do existencialismo alemão, se propôs a retornar com o homem para o centro das discussões daquela época e rediscutir o marxismo por entender que este havia estagnado e perdido seu caráter subjetivo e ontológico. As ações políticas do filósofo desenvolveram-se concomitantemente com os estudos realizados sobre engajamento e liberdade a partir das áreas da filosofia, literatura e teatro. Desta forma, para difundir seus ideais marxistas e existencialistas, Sartre publicou as peças *As mãos sujas* e *O diabo e o bom deus*, em 1948 e 1951, respectivamente (Ceccarello & Pinassi, 2007).

serviu de cenário para o surgimento do Teatro do Estudante de Pernambuco e Teatro Popular do Nordeste, ambos fundados por Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, cuja principal bandeira expressava os ideais nacionalistas e a popularização do teatro. Os dois autores, no início da década de 60, fizeram semelhante movimento ao criar o Movimento de Cultura Popular visando, por intermédio da educação e da arte, estimular as massas populares a participarem das lutas sociais, o que ampliaria a conscientização política. Entre os exemplos de peças teatrais associadas à defesa desses interesses estavam *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna e *Morte e vida severina*, de João Cabral de Mello Neto, encenada, pela primeira vez, em 1965 pelo TUCA – Teatro da Universidade Católica de São Paulo.

Diferente, em alguns aspectos, da linha de intervenção proposta pelo Teatro de Arena, outros grupos artísticos surgiram, entre as décadas de 50 e 60, com diferentes objetivos, tais como a quebra de uma estética teatral tradicional como condição para a interlocução direta com o povo brasileiro – com subsequente conscientização e engajamento deste nas causas sociais –, a crítica e possíveis soluções aos problemas originados pela conjuntura política do momento, o embate militante a partir de causas populares, entre outros. Destaque para três grupos criados na região sudeste do Brasil: Grupo Oficina, CPC e Teatro Opinião.

Primeiramente, em 1958, surge o Grupo Oficina, na cidade de São Paulo, a partir da ação de alunos da Faculdade de Direito que, influenciados pelo Arena, buscavam aproximar suas performances artísticas das ideologias do teatro político adotado por Piscator e Bertold Brecht para que fosse possível a expressão da realidade pré-revolucionária de 1964 e da reprodução da luta de classes (Prado, 1988; Silva, 1992). Embora o grupo tenha feito viagens pelo território nacional com a finalidade de conhecer melhor a realidade social e, assim, tematizá-la em seus trabalhos de um modo provocativo, o que se sucedeu não foi o desenvolvimento de um teatro popular, mas sim apenas o crescimento do teatro nacional por conta das inovações em termos teatrais técnicos (Silva, 1992).

Uma das mudanças ocorridas com o teatro político brasileiro, segundo Prado (1988), ao final da década de 60, foi a coexistência na vida entre a atuação artística e a postura revolucionária. O artista passava a assumir um estilo de vida marcado por uma constante e indissociável atitude revolucionária. A interlocução entre arte e vida, também pertencente ao teatro político e era possibilitada a partir

da abertura que o Oficina dava à intervenção do público, na qual este interagiu com os atores e, subseqüentemente, contribuía na construção da cena teatral (Pereira, 2003). Um legado deixado pelo Oficina foi o teatro independente ou alternativo, além da criação coletiva somada às improvisações de cada ator responsáveis por impulsionar a criação do espetáculo. Assim, a contribuição vinda de cada ator não apenas repercutia diretamente sobre os espetáculos, mas também sobrepuja a mera determinação de funções a serem exercidas pelos integrantes do grupo. Da mesma forma que cada ator se tornava disponível para o funcionamento do grupo, o encenador também deveria deixar sua posição privilegiada de diretor técnico para trabalhar em equipe e para a equipe (Prado, 1988).

Retomando o início da década de 60, alguns artistas se incomodavam com a contradição existente no fato do teatro ser encarado como um espaço de exercício de uma postura política firme e eficiente, porém restringindo-se apenas à realização de peças em espaços fechados, com públicos reduzidos e cativos. Com isso, muitos passaram a buscar as ruas visando um contato mais autêntico e direto com o povo. Prado (1988) lembra que as críticas da época afirmavam que as tentativas a partir do teatro, até então, estavam voltadas apenas para a transcrição em forma de texto e da interpretação da realidade do povo ao invés de provocar mudanças reais no contexto social. A crítica da época afirmava: “não descrever, mas transformar o mundo” (p. 99). Em decorrência deste incômodo, após a dissidência de alguns dos profissionais do Teatro de Arena, em 1961, no Rio de Janeiro, surgiu o Centro Popular de Cultura da UNE (CPC). A motivação deste grupo residia no fato de que os espetáculos da época não estavam mais voltados para as massas populares, além de acusações de que o Arena promovia um teatro convencional, favorável apenas à formação de um público constituído pela classe média (Silva, 1992).

Na tentativa de uma interlocução mais objetiva com o povo, o CPC criou diversos departamentos responsáveis por frentes culturais - tais como literatura, música, cinema e teatro (Prado, 1988). Dentre os seus departamentos, o teatro se destacava por ser o mais ativo e intenso de todo o movimento, o que concorreu para a criação do teatro de rua, cujos espetáculos eram voltados para apresentações em portas de fábricas, sindicatos e favelas, com destaque para o

público estudantil, considerado a maior conquista do movimento (Silva, 1992)⁵. Entretanto, é necessário lembrar que as experiências do CPC com o teatro de rua somente iniciaram após tentativas frustradas de se levar o teatro político para públicos fora da classe média (Carreira, 2000). De todo modo, a atuação do CPC buscava sempre responder única e exclusivamente à demanda oriunda do povo e de militâncias revolucionárias. Segundo Prado (1988), nos projetos do CPC, o povo estava sempre presente, fosse pela formação de uma arte popular, na tentativa de criação de uma dramaturgia aberta às manifestações nacionais mais autênticas, ou um teatro que convocasse a parcela trabalhadora da população a uma posição ativa capaz de defender seus interesses. Muitas vezes os espetáculos eram destinados a reproduzir o que se poderia chamar de “a voz do povo”, como forma de total obediência aos interesses populares. Já em outros, o grupo considerava pertinente uma palavra de ordem imperativa a fim de mobilizar as camadas populares da sociedade.

Assim, Sousa (2007) faz referência ao CPC:

O teatro (...) passou a ter um profundo significado de movimento político. E se o Arena, pelas limitações de seu espaço físico, não havia conseguido atingir devidamente o ‘povo’, muitas pessoas ligadas a ele se distanciaram, buscando uma produção teatral que realizasse de maneira mais eficaz essa concepção artística. Com a criação dos CPCs – Centros Populares de Cultura –, nos quais o teatro se fazia nas ruas, morros, praças, e bairros distantes, os universitários, por meio da União Nacional dos Estudantes (a UNE) e igualmente interessados nessa nova empreitada, auxiliaram Vianinha e outros artistas na busca por esse novo intento: um teatro considerado legitimamente brasileiro (p. 04).

Por fim, em 1964, quando eram interrompidas as atividades do CPC em decorrência do golpe militar, surgia, no Rio de Janeiro, o Grupo Opinião. Basicamente composto por jovens cantores e outros profissionais ligados à área da

⁵ É importante destacar que outros grupos também dedicaram seus esforços em atender a camada mais popular da sociedade cujo acesso à cultura era restrito. Um exemplo é o caso de Otto e Florence Buchsbaum que coordenaram, nos anos 60, um movimento chamado “Teatro ao encontro do povo”, através do qual eles apresentavam peças teatrais, sobre um caminhão, nas favelas do Rio de Janeiro (Dorigatti, 1984). Outro exemplo é o Living Theatre – grupo de teatro criado em 1947 como alternativa ao teatro comercial inglês – que, convidado por José Celso Martinez, vem ao Brasil, em 1970, para a realização de alguns projetos na área da arte. O grupo buscou desenvolver performances nos espaços das ruas de São Paulo, diferente de levar o trabalho para os conhecidos palcos de teatro, nos quais eles seriam obrigados a adequar sua linguagem e temáticas às duras avaliações do governo ditatorial, além de apenas oferecer à classe média seus espetáculos. Assim, eles desenvolveram o “Projeto Favela” que consistiu numa criação coletiva que contou com a atuação dos estudantes da Escola Dramática na Universidade de São Paulo, na preparação de uma performance elaborada a partir das histórias e da realidade dos moradores da Favela do Buraco Quente, considerada uma das comunidades mais pobres do Brasil naquela época (Ligiéro, 1999).

música, o Grupo montava espetáculos em que improvisavam cenas e narravam suas próprias experiências de vida. Acreditava-se que os temas ali abordados teriam maior força junto ao público se eles os trouxessem não enquanto personagens, dentro de uma encenação, mas sim o próprio artista se apresentando como ele mesmo, com suas crenças e convicções. Assim, o que estava em jogo era um teatro que falasse ao povo, à comunidade, e que, ao mesmo tempo, buscasse uma aproximação maior desta, diferente do teatro da época, segundo Kühner (2001), marcado por um “intelectualismo sem espontaneidade” e por uma “importação cênica de textos, diretores, e mesmo sucessos comerciais estrangeiros” (p. 69).

Antes de seguir para o próximo tópico é importante afirmar que a preocupação com a relação do teatro com o povo ainda persistiria pelos anos seguintes, porém, agora, adotando um modo diferenciado de participação da platéia. O diretor e ator Augusto Boal passou a trabalhar uma perspectiva artística na qual se tentava fazer com que o povo reassumisse seu lugar de protagonista no teatro. Diferente da figura do intelectual traduzindo os anseios do povo, agora este mesmo experimentava reproduzir sua voz a partir da arte. Deste modo surgia, ao final dos anos 60, o Teatro do Oprimido (TO), cujo objetivo era criar um espaço em que a platéia, motivada pelas questões expostas pela peça, interviesse no espetáculo com idéias e sugestões, e propusesse mudanças no enredo com a finalidade de gerar alternativa à trama (Boal, 1991). A intenção de Boal – neste aspecto talvez semelhante aos ideais do Oficina – se traduzia em “transformar o povo, ‘espectador’, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática” (Silva, 1992, p. 138). Esta técnica consistia num conjunto de jogos, exercícios e técnicas teatrais, cujo objetivo era desenvolver e redimensionar a arte cênica, tornando-a um meio eficaz para a compreensão e busca de alternativas para problemas sociais e interpessoais, sob diversas vertentes, dentre as quais a pedagógica, social, cultural, política e terapêutica (Soares, 1998; Balestreri, 2004).

2.3.

Teatro de grupo: desenvolvimento no final do século XX

A passagem da década de 60 para 70, no Brasil, foi marcada pelo acirramento da tensão que a ditadura militar instaurou no cenário nacional. No âmbito político, o regime militar foi caracterizado pelo autoritarismo, pela perseguição política, pela supressão dos direitos constitucionais, além da prisão e tortura dos opositores, e pela imposição da censura prévia aos meios de comunicação (Castanho, 2001). Além dos campos da economia e da política, os discursos ditos oficiais também faziam referência à moralização do país por intermédio da imposição de regras a serem observadas contra os considerados “maus comportamentos” da sociedade (Bastos, 2004). Com o fim dos anos 60, este cenário agravou-se com a promulgação do AI-5 (Ato Institucional), em 1968, que deliberava poderes excepcionais ao Executivo, o que alimentou o caráter ditatorial do regime político. Indo até 1974, este período foi marcado pelo aumento da repressão e da violência contra aqueles que se colocavam contra o governo.

Um episódio marcante ocorrido nesta fase, mais especificamente no ano de 1972, foi a interrupção das atividades do Teatro de Arena e do Oficina, fatos que tiveram, entre os seus motivos, a prisão e tortura de alguns de seus componentes. Embora alguns artistas tenham buscado alternativas que burlassem a falta de liberdade de expressão e a censura, estas iniciativas não alcançaram o seu propósito (Almada, 2004). Um outro dado importante a ser observado neste momento, segundo Prado (1988), diz respeito aos primeiros indícios de descontentamento dos artistas com o teatro político e com as reais conquistas que poderiam ser atribuídas a este até então. Embora se mantivesse o teor esquerdista nos enredos das peças, o aspecto social, que tão frequentemente insurgia nas peças da época, passava a funcionar apenas como pano de fundo. Os conflitos interindividuais e psicológicos eram protagonizados por personagens que já não mais se propunham a interpretar o “povo” e a “sociedade”, mas somente desejavam tratar das questões mais particulares e dos conflitos do cotidiano, na sua maioria, próximas à realidade de certos grupos minoritários, tais como, prostitutas e homossexuais.

Assim, o atual quadro vinha representado pela repressão militar, pelo fim de companhias expressivas, pelo enfraquecimento do teatro político e pela retomada dos palcos a partir de temas “psicologizados”, realistas e implicados com grupos sociais. Somado a isso, segundo Pelúcio (2005), em meados da

década de 60, se inicia um processo de enfraquecimento das produções teatrais coletivas e empreendidas pela iniciativa de cooperativas. Percebe-se, então, um momento de incerteza acerca de que novo rumo dar ao teatro brasileiro. Segundo Prado (1988),

“Em meados de setenta, abalado o consenso que fizera a força daquelas companhias, entrávamos numa fase de tateamento e indecisão. A verdade é que, depois de tanto ardor revolucionário, político e estético, tantas experiências apontando para as mais disparadas direções, ninguém sabia ao certo qual deveria ser o próximo passo” (p. 119).

Em linhas gerais, mesmo com esse enfraquecimento, uma característica importante do teatro brasileiro, entre os anos de 50 e 70, foi a presença da coletividade enquanto modo de organização dos grupos. Os diversos espetáculos produzidos no Brasil contavam com a participação de todo o corpo do elenco, o que possibilitava cada ator assumir uma função específica e ao mesmo tempo compartilhá-la com os demais integrantes. Assim, a esta organização de grupo atribuiu-se o nome de “teatro coletivo” ou “teatro de grupo” (Fischer, 2003, Trotta, 2006; Carreira, 2006). Os grupos apregoavam a coletividade também como forma de questionamento da figura autoritária do diretor e de reafirmação de uma maior participação do ator durante toda a montagem da obra (Carreira & Olivetto, 2007).

Entretanto, a desorganização testemunhada nas discussões dos grupos de teatro também se configurou como uma característica deste período. Em alguns casos, em decorrência desta valorização do teatro de grupo, a ausência da figura de um dramaturgo na condução do processo de criação teatral permitia com que estes trabalhos se desenvolvessem de maneira informal, sem prazos a serem cumpridos nem objetivos claros, além de uma experimentação criativa que não contribuía para uma estruturação mais adequada do grupo (Carreira & Olivetto, 2007).

Para agravar a situação, o trabalho de criação coletiva não se configurava enquanto atrativo para a mídia e as empresas patrocinadoras que apenas dedicavam seus investimentos às produções com atores consagrados. Além disso, o poder público furtava-se de suas obrigações constitucionais relacionadas à cultura. Segundo Pelúcio (2005), isso não apenas arrefeceu os ânimos dos artistas que reivindicavam a coletividade enquanto parâmetro de suas realizações

artísticas, como também contribuiu para uma concentração de grupos teatrais nas grandes cidades, tais como Rio de Janeiro e São Paulo.

Desta forma, com a desaceleração destes grupos coletivos, o que se viu foi uma preponderância dos modos de organização teatral e de espetáculos cuja palavra do diretor crescia frente à voz e ao papel assumidos pelos outros integrantes do elenco, responsabilizando-se, muitas das vezes, pela decisão final. Muitas destas peças passaram a ser reconhecidas principalmente pela qualidade técnica decorrente das atuações dos diretores. A década de 80, para a dramaturgia brasileira, foi tida como a década dos encenadores, na qual a realização dos “espetáculos de diretor”, expressão justificada, por exemplo, pela notoriedade de Antunes Filho à frente do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), era o destaque nos palcos das grandes cidades (Pereira, 1998; Carreira & Olivetto, 2007).

Surgiram peças teatrais cuja operacionalização se dava pela compartimentalização de funções, com destaque maior para o diretor que se tornava responsável por interligar as tarefas dos outros profissionais, tais como cenógrafo, iluminador, produtor, entre outros. Necessariamente, toda a construção cênica passava pela supervisão e autorização de diretores e encenadores. Assim, tendo em vista a necessidade de diversos profissionais especializados para sua realização dos espetáculos, a profissionalização e a segmentação da criação teatral tornaram-se, assim, marca deste tempo (Pelúcio, 2005).

Entretanto, nesta mesma década, surgem novos grupos de artistas, em outras cidades brasileiras, contrários à severa burocratização dos dispositivos de produção teatral da época e dispostos a enfrentar os discursos ideológicos e políticos vigentes. Segundo Pelúcio (2005):

“A possibilidade de trabalhar coletivamente foi uma estratégia de sobrevivência prática, uma posição política diante de um mercado individualista e, principalmente, a oportunidade de experimentar um processo de criação que respondesse aos desejos estéticos e de conteúdo dessa nova geração” (s/p).

Assim, ainda na década de 80, novos grupos de teatro apareceram, curiosamente em outras cidades fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, e imprimiram modos alternativos de inserção no mercado de trabalho, organização e produção artística. A tentativa era de atualizar o conceito de coletividade, porém, com algumas reformulações. Dois aspectos marcantes situam estes grupos neste momento de contracultura: primeiramente, os grupos buscavam dominar todo o processo de criação teatral e de apresentação de seus espetáculos. E, em segundo

lugar, muitos deles desenvolveram suas investigações teatrais a partir de uma identificação com a cultura nacional, chegando a incluir em suas montagens temas de caráter popular e manifestações regionais (circo, cordel etc.). Este aspecto propiciou o deslocamento das apresentações destes grupos para as ruas, fábricas, escolas e outros espaços não convencionais (Pelúcio, 2005).

Mesmo após um período de repressão, este novo movimento artístico, marcado também pelo ressurgimento do teatro de rua, veio com grande força, alcançando rapidamente novos espaços sociais, além de uma boa aceitação da sociedade. Novos grupos surgiram com impulso neste contexto e trouxeram peças que foram encaradas como importantes contribuições para causas sociais. Assim, à medida que a recepção do público por estes espetáculos se consolidava, mais o caráter de cunho social do teatro ganhava contornos mais nítidos (Carreira, 2000).

Com a segunda metade da década de 80, iniciou-se um movimento de retomada das origens do teatro de rua e ampliação dos conceitos relacionados a sua prática. Para Carreira (2000), anterior a este momento, um dos marcos foi o Encontro do Terceiro Teatro⁶, ocorrido em 1973, na Itália, sob a coordenação de Eugenio Barba⁷. Este evento teve desdobramentos em outros congressos, nos anos seguintes, em países da Europa e da América Latina, incluindo o Brasil, onde ele visitou pela primeira vez em 1987, a partir do convite do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen). A revalorização do teatro de rua e o seu fortalecimento teórico e técnico foram as principais questões debatidas nestes eventos. O principal discurso de Eugenio Barba se pautava na afirmativa do caráter militante do teatro – porém não o político –, e da teatralidade como cerne da atividade artística em detrimento de uma potencialidade teatral a priori voltada para mudanças macro-sociais.

Somado a isso, na busca por uma maneira de dominar a criação e produção dos espetáculos, além de estarem inseridos no mercado, alguns grupos passaram a

⁶ Divergente do teatro institucional, apoiado pelo poder público e alocado sob a lógica da indústria do divertimento, e daquele, considerado de vanguarda, cuja experimentação e pesquisa são determinantes para a criação de traços de originalidade e a necessária superação da tradição, o Terceiro Teatro, situado à margem desses outros dois, desponta como um tipo de terceira vertente, realizado na periferia das cidades e os grupos são constituídos por atores e diretores cuja formação se deu fora das escolas tradicionais ou da perspectiva teatral tradicional, o que, muitas vezes, não permite a eles o reconhecimento profissional (Oliveira, 2005).

⁷ Diretor de teatro italiano, fundador da Companhia Odin Teatret, em 1964, na Noruega, e da International School of Theatre Anthropology, em 1979, além de um dos principais estudiosos da antropologia teatral.

promover comunicações entre si e com a comunidade na intenção de trocarem informações e se especializarem cada vez mais em termos técnicos. Isso culminou na criação do Movimento Nacional de Teatro de Grupo, entre outros encontros⁸, o que viabilizou mais este contato entre os grupos brasileiros e outros estrangeiros. Além das conquistas ocorridas quanto à inserção no mercado, retorno do público, inovação da linguagem cênica, formação do artista e democratização do espetáculo teatral, encontrava-se também um resgate da função social do teatro a partir do momento em que eram apresentadas, gratuitamente ou a preços razoáveis, peças em cidades distantes dos grandes centros urbanos, além de serem oferecidas oficinas com o intuito de ensinar técnicas básicas do teatro (Pelúcio, 2005).

Desta forma, para Carreira & Olivetto (2007), no início da década de 90, retomava-se o teatro de grupo, porém, agora, o deslocando para uma perspectiva de trabalho intitulada colaborativa, na qual os atores, diretor, dramaturgo, entre outros, compartilhavam a criação cênica. Embora cada um tivesse a sua função específica, como também se dava no processo coletivo das décadas passadas, a sua execução não ocorria de modo setorizado e individualizado. As funções eram reconhecidas por toda a equipe e compartilhadas entre os integrantes do grupo. Esta nova fase foi marcada pela horizontalidade na execução dos papéis, o que assegurava a importância de cada um dentro do grupo e na realização do trabalho, sem favorecimento de um em detrimento de outros.

“Neste quadro, rompe-se a autoridade da direção monolítica: o dramaturgo sai do gabinete e vai para a sala de ensaio; o ator discute a obra, dá idéias; e assim, todos os sujeitos do grupo passam a criar em conjunto. Parece haver aqui uma profunda relação com a idéia modelar do teatro de grupo” (Carreira & Olivetto, 2007).

⁸ Ocorrido na primeira metade da década de 90, o Movimento Brasileiro (ou Nacional) de Teatro de Grupo teve início quando alguns grupos jovens insatisfeitos com o teatro da época se reuniram, especificamente em 1990, e promoveram apresentações entre si a fim de discutirem as suas particularidades técnicas, trocarem experiências e planejarem futuros encontros com outros grupos. A partir deste primeiro momento, que reuniu atores do Tribo de Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz (RS), Ventoforte (SP) e Imbuça (SE), em 1991 e 1993, respectivamente, foram realizados o I e o II Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo.

Neste período outros eventos foram realizados com objetivos semelhantes, entre eles, o I Festival Internacional de Teatro de Rua de Belo Horizonte – conhecido como *Festin* –, realizado pelo Grupo Galpão em 1990, com a finalidade de debater os percursos alternativos para o teatro de grupo; o Festival Teatro D’Outras Terras – também intitulado de D’Out –, realizado pelo Grupo Oikoveva, em 1993, no qual grupos ofereciam seminários, oficinas e espetáculos aos moradores da cidade de Petrópolis, além de trazer à tona problemas encontrados no teatro de grupo; e por fim, a Mostra de Teatro de Grupo, organizada pela Cooperativa Paulista, em 1997, evento que serviu de desfecho para o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo (Trotta, 2006).

Baseado em entrevistas realizadas com 32 grupos teatrais atuantes nas cidades de Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, São Paulo e Florianópolis, Carreira & Olivetto (2007) consideram alguns pontos em comum entre o teatro de grupo surgido na década de 80 no Brasil e o momento atual, reiniciado em 90. Entre os pontos dava-se destaque para:

(...) o ideal coletivo; projeto estético definido; necessidade da manutenção de um núcleo estável de pessoas; existência de comunhão e afetividade entre os membros do grupo; necessidade da coletividade; desenvolvimento de pesquisas de linguagem; tomada de decisões horizontalizada, e a presença de uma figura de diretor menos forte; e, principalmente, a existência de um trabalho continuado que se estenda além das montagens de espetáculos, configurando aquilo que seria definido como um trabalho colaborativo.

Fischer (2003) entende que processo colaborativo é o

procedimento que integra a ação direta do ator, diretor, dramaturgo e demais artistas. Essa ação propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral. Estabelece um organismo no qual os integrantes partilham de um plano de ação comum, baseado no princípio de que todos têm o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística. Rompe-se com o modelo estabelecido de organização teatral tradicional em que se delega poder de decisão e autoria ao diretor, dramaturgo ou líder da companhia. (p. 39)

O autor afirma que o teatro colaborativo seria um desdobramento do teatro coletivo ocorrido até os anos 70. De certa forma, ele considera que alguns grupos desta época se aproximaram desta nova forma de organização. Fischer (2003) afirma que as transformações assistidas na passagem do teatro coletivo para o teatro colaborativo diziam respeito à flexibilização das funções exercidas por cada integrante do grupo, tendo em vista elas se darem, anteriormente, de modo rígido. O trânsito de uma função para outra se tornava uma realidade para muitos grupos contemporâneos. Desta forma, esperava-se do ator uma participação mais efetiva junto à elaboração de toda a dramaturgia do espetáculo, o que tinha por contribuição as improvisações realizadas em grupo e a experiência profissional de cada um. Cabia, assim, ao diretor, diferente de responder exclusivamente pela criação final do trabalho, a organização das atividades assumidas pelos atores com a finalidade de tornar coesa e unitária a produção coletiva.

Uma das diferenças entre o teatro de grupo dos anos 60 e 70 e o teatro colaborativo dos tempos atuais é a implicação com a arte. A coletividade existente nos grupos contemporâneos é pano de fundo da pesquisa acerca de novas linguagens cênicas, da construção de uma dramaturgia nacional e de

desdobramentos a partir da investigação em grupo, além da sistematização dos processos de criação artística e a consolidação de uma política disponível à produção e divulgação das diversas manifestações culturais existentes no Brasil (Fischer, 2003). Assim, destacam-se no cenário nacional a partir da perspectiva de teatro de grupo e teatro colaborativo os seguintes grupos: Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveis, de Porto Alegre; Grupo Galpão, de Belo Horizonte; Companhia do Latão e Teatro da Vertigem, de São Paulo; e Lume, de Campinas (Fischer, 2003; Carreira (2006).

2.4.

O diálogo entre ONG e teatro na favela de Vigário Geral

Após estes percursos históricos, conseguiremos contextualizar apropriadamente o surgimento da Trupe de Teatro, no início da década de 90, e suas semelhanças com o desenvolvimento do teatro e com as ações de entidades sociais. Primeiramente, o processo de redemocratização dos anos 70 e 80, aliado ao fim da repressão política do regime militar, possibilitou com que as favelas cariocas passassem a servir de espaço para a criação de organizações e movimentos sociais que objetivassem a participação social e política dos moradores (Silva & Leite, 2004; Prata, 2005). Alguns problemas mais específicos, tais como a falta de acesso a bens e serviços para os seus moradores, com a intensificação do tráfico de drogas e da violência, provocaram nestes movimentos uma urgência maior quanto a uma intervenção que trouxesse mudanças e alternativas de vida (Levinson, 2005).

Além do problema do tráfico de drogas e da violência nas favelas, outro fator tornava a intervenção neste âmbito ainda mais necessária: o envolvimento dos jovens com tais questões (Levinson, 2005). A preocupação das ONGs com as comunidades e seus moradores remonta a década de 80, quando os moradores da cidade – nos quais estavam incluídos os operários de favela e da periferia – recebiam algum tipo de assistência no tocante ao fortalecimento e reprodução do próprio campo de trabalho, depois dos camponeses, trabalhadores rurais e agentes de promoção social (Landim, 1988). Embora tal intervenção não figurasse entre as ações mais características das entidades sociais, este quadro, com a chegada da década seguinte, foi sofrendo transformações e alterações em seu foco de atuação.

Cada vez mais tem se observado uma diversidade de projetos sociais, envolvendo entidades públicas e organizações não-governamentais, voltados para o atendimento de crianças, adolescentes e jovens moradores destas áreas (CIESPI, 2007). Em pesquisa realizada pela ABONG, cerca de 43,56% das instituições associadas a esta entidade afirmaram que dentre os seus beneficiários encontram-se crianças e adolescentes, percentual elevado em relação aos anos anteriores. (ABONG, 2004).

De certo, a conquista de uma autonomia pelas ONGs associada a uma maior liberdade quanto à determinação de seus objetivos e implementação de suas atividades e serviços cooperou para uma aproximação de determinados grupos – tais como crianças, adolescentes e jovens moradores de favelas. Por outro lado, a mídia de uma forma geral, freqüentemente, desde então, tem noticiado não apenas o aumento de instituições que buscam prestar serviços a este público, como também o envolvimento deste através de atividades e práticas relacionadas a diferentes áreas, tais como, cultura, artes, educação etc. De certa forma, esta implicação pode ser vista como um reflexo da legitimação das ONGs frente ao ideal de organização popular adotado por elas. As participações de adolescentes e jovens nestes empreendimentos sociais têm abarcado as mais variadas áreas, entre as quais cultura e educação (CIESPI, 2007).

Claramente, a disponibilidade e aplicação do jovem foram percebidas no cotidiano do Afro Reggae, mais especificamente na postura dos jovens atuantes na Trupe de Teatro. A inserção na montagem teatral e nas estratégias que, efetivamente, os levaram a concretizar – ainda que parcialmente – tal projeto apresentou indícios que apontaram para este maior envolvimento dos jovens. A condução deste grupo tinha como referencial, segundo Zanetti (2000), a educação popular, cujas premissas eram traduzidas na relação educador-educando, valorização do saber popular e na educação enquanto meio de transformação social e originada na prática. Esta linha de atuação não apenas representava um dos aspectos marcantes das organizações não-governamentais, durante a década de 90 (Landim, 1988), como também dava respaldo para a formação profissional, a capacitação de lideranças e a construção de uma autonomia de adolescentes e jovens. Deste modo, a prerrogativa básica era a constante motivação dos jovens para que aprimorassem suas qualidades técnicas e investissem cada vez mais em prol dos trabalhos ali realizados, nos mais diferentes campos de atuação.

Por outro lado, uma das formas em que a educação passava a ocupar o mesmo espaço que o teatro era no momento em que este também era visto enquanto possibilidade de transformação social. Embora, a descrença no teatro político, no início dos anos 70, tenha provocado uma retirada do teatro sobre questões de ordem social, os anos 80 representaram um retorno a tais temáticas muito por conta do teatro de rua que reconduziu o público brasileiro aos espaços não convencionais. Deste modo, podemos dizer que a presença do teatro como intervenção social nos espaços da favela tem a sua origem nesta nova conquista do teatro de rua. E nesta proposta intervencionista não estaríamos colocando o teatro como uma simples forma de transcrever o mundo ou de constatar as mazelas da sociedade sem um cuidado crítico maior, como alerta Minine (2004), mas sim ele seria incluído num projeto de transformação do mundo no qual arte e vida estariam estritamente relacionadas e intercambiáveis.

Um fator que também cooperou para este envolvimento dos jovens foi a articulação com o teatro. A metodologia de construção cênica sobre a qual o diretor e os jovens atores pautavam suas atividades rotineiras – tais como ensaios, apresentações breves, aulas, entre outros – teve sua contribuição na elaboração de um trabalho que incluía o olhar e a participação do jovem. Entre os aspectos percebidos no dia-a-dia da Trupe, ressaltamos dois. O primeiro diz respeito à organização coletiva presente no modo de trabalho adotado por aquele grupo, o qual permitia com que a elaboração da peça estivesse pautada num freqüente diálogo entre jovens e diretor, e na responsabilização daquele por diferentes afazeres relacionados também a produção. O segundo aspecto refere-se à construção de uma identidade de grupo, com a qual o jovem pudesse, a partir dos elementos idiossincráticos deste, se diferenciar de outros grupos artísticos e, assim, demarcar o seu espaço de atuação dentro do grupo e no cenário cultural contemporâneo. Interessante perceber que tais aspectos retratam as reformulações teóricas, realizadas ao final dos anos 80, propostas por Eugenio Barba ao teatro brasileiro, o que teve implicação direta no conceito de teatro de grupo (Bonfitto, 2002; Carreira, 2006).

Poderíamos afirmar que alguns grupos de teatro, constituídos a partir de ações sociais coordenadas por ONGs, têm se disponibilizado a atuar a partir de uma tarefa ou função social na medida em que se propõe a encontros com o público para fins pedagógicos e de acesso à cultura, sem que sejam obrigados a

desvalorizar o aspecto estético ou valorativo de suas montagens. Torna-se possível, assim, manter-se adepto de uma militância teatral e ao mesmo tempo responder, numa determinada ordem, à demanda da sociedade. Uma postura militante que, após anos de serviços político-partidários, refaz o seu vínculo com a arte e com o homem.

3

O lugar de onde a Trupe de Teatro expressa a sua arte

Antes de fazer alguns apontamentos teóricos necessários a este estudo e iniciar a discussão acerca das experiências vividas pelos jovens da Trupe de Teatro, entendo ser imprescindível compreender o contexto geográfico e o social nos quais este trabalho artístico era realizado como forma de ampliar o olhar e os sentidos atribuídos a esta iniciativa social. Assim, apresentarei três breves recortes: 1) um relato acerca da origem da favela de Vigário Geral; 2) a formação e desenvolvimento do Grupo Cultural Afro Reggae; 3) e por fim, a história da própria Trupe de Teatro.

3.1.

A história de Vigário Geral

A origem do bairro de Vigário Geral remete ao período da colonização do Brasil, quando as terras localizadas no Rio de Janeiro eram divididas em distritos, denominados também de Freguesias. Com exceção de duas Freguesias, propriedades privadas constituídas por diversas fazendas e engenhos, a Igreja Católica era a proprietária das outras três Freguesias: a de São Sebastião, do Rio de Janeiro, a da Candelária e a do Irajá. Nesta última, em 1866, onde foi construída uma linha férrea destinada à locomoção da Família Imperial pelo eixo Rio de Janeiro-Petrópolis, localizava-se uma extensa fazenda, a Nossa Senhora das Graças, na qual situava-se o Engenho do Vigário Geral, também conhecido por *Engenho Velho*. Após a extinção deste engenho, a fazenda tornou-se propriedade do deputado e médico Dr. Bulhões Marcial que, em 1910, decidiu lotear as terras, visando o aumento da população na região. No mesmo ano, próxima a rede ferroviária, ele construiu um barracão como parada do trem para atender à nova população, inaugurando, assim, a estação que recebeu o nome do Velho Engenho, atualmente chamada de Vigário Geral.

Também neste mesmo ano iniciou-se a ocupação, de certa forma planejada, da região do intitulado Parque Proletário de Vigário Geral quando, na faixa de terra às margens da linha que pertencia à Leopoldina, foram construídas

casas para os funcionários daquela rede ferroviária. O primeiro loteamento ocorreu no final da década de 30 através do Companhia Territorial do Rio de Janeiro. Tendo o bairro cedido o seu nome para a favela, os próximos moradores chegaram nas décadas seguintes, por volta de 1940 e 1950, provenientes de morros demolidos no centro da cidade, como o Morro Santo Antônio (situado onde, atualmente, se encontram a Avenida Chile e a Catedral Metropolitana), a favela de Cordovil e do Aterro da Glória (Júnior, 2006). Devido à construção das casas ter sido realizada sobre o brejo, a sustentação somente era possível por meio de estacas de palafitas, assim, como as passarelas que serviam de acesso⁹, situação esta que foi se modificando, com o tempo, a partir do aterro desta região (Boghossian, 1999).

Com cerca de 6.547 moradores (IBGE, 1991), sendo que aproximadamente a metade, segundo Boghossian (1999), era composta por crianças e jovens, entre 0-19 anos, atualmente, a favela Parque Proletário de Vigário Geral situa-se na Região da Leopoldina - o conjunto de bairros e favelas entrecortados pela Ferrovia da Leopoldina e Avenida Brasil, no extremo norte do Município do Rio de Janeiro. Integra o bairro de Vigário Geral e pertencente à XI Região Administrativa - Penha, a qual abriga, aproximadamente, 32 favelas, além de ser considerada a terceira maior da região e a 31ª da cidade. Importante salientar que o desenvolvimento da favela também foi acompanhado pelo crescimento do bairro, com extensas dimensões geográficas e uma população de aproximadamente 35.000 habitantes. Somado a este montante, ao bairro foram chegando diversas empresas privadas – o que lhe rendeu o título de segundo pólo industrial e de serviços do município do Rio de Janeiro –, além de escolas, clubes sociais, praças públicas, associações de moradores, uma grande usina de tratamento sanitário e um pólo de comércio de produtos importados.

Além do Grupo Cultural Afro Reggae, segundo Claro (2002), existem outras entidades não-governamentais que atuam diretamente na favela de Vigário Geral. Entre elas, destaque para a Creche Coração de Gênève, destinada ao acolhimento de crianças de zero a três anos de idade, o Mini-Posto de Saúde,

⁹ Durante um longo tempo os moradores daquela comunidade viveram sem uma passarela que permitisse o acesso adequado à favela, o que só foi possível após a intervenção do Sindicato dos Ferroviários. Além disso, os moradores de Vigário Geral foram somando outras conquistas, tais como, a regularização do fornecimento de luz elétrica ocorrida apenas em 1984 e a distribuição de água.

voltado para o atendimento às comunidades de Vigário Geral e Parada de Lucas, ambos resultantes da parceria com a Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social, além do Mogec – Organização Não Governamental Movimento Organizado de Gestores Comunitários, responsável pela administração do Posto de Saúde de Vigário Geral, função esta somada às atividades realizadas pelos programas de alfabetização para a terceira idade, de incentivo à leitura para crianças, reforço escolar e de capacitação profissional para jovens de 16 a 21 anos. Além disso, outros trabalhos também são realizados como os da ONG Onda Azul, a Casa da Paz e os Médicos Sem Fronteiras, as duas últimas tendo iniciado seus trabalhos em 1993 e 1994, respectivamente.

3.2.

A história do Grupo Cultural Afro Reggae

Boghossian (1999) lembra que algumas ONGs direcionaram seus focos de atuação para esta favela após o episódio da chacina na qual, ao dia 30 de agosto de 1993, 21 pessoas foram mortas em Vigário Geral, sendo oito da mesma família. Uma das explicações para a chacina foi que ela serviu de represália em resposta à morte de policiais, ocorrida dias antes, sendo sua autoria atribuída a uma emboscada feita por policiais que patrulhavam próximo à praça Catolé da Rocha. Antes mesmo deste evento, os moradores da favela já conviviam com a vulnerabilidade acirrada pelos conflitos entre grupos rivais. Na década de 80, mais especificamente no ano de 1983, com a chegada do tráfico e o começo da guerra com os traficantes de Parada de Lucas o ambiente de violência e morte tinha o seu início, rivalidade esta que permanece até os dias de hoje (Júnior, 2006).

Segundo Júnior (2006), à época, este acontecimento mobilizou a imprensa nacional e provocou uma série de debates, fóruns de discussão e movimentos locais em torno do assunto. Em meio a estes eventos, um grupo de jovens, pertencentes a uma ONG e oriundos de outras localidades da cidade do Rio de Janeiro, também estavam presentes e participavam desses debates promovidos pelos próprios moradores de Vigário Geral. Com o tempo eles foram se inteirando cada vez mais acerca do que ali havia acontecido e, conseqüentemente, se envolvendo com aquela realidade na busca de possíveis soluções para o fato. Estes jovens faziam parte do Grupo Cultural Afro Reggae (GCAR), entidade legalizada

cerca de um mês antes da chacina, cujo objetivo era divulgar a cultura afro e o estilo musical do reggae.

Com uma média de 30 anos, esses jovens, unidos unicamente pela inclinação às músicas de Bob Marley, *The Wailers* e *Papa Winnie*¹⁰, haviam constituído o GCAR que tinha por objetivo, através de festas realizadas no início da década de 90 e apoiadas pela mídia radiofônica e pela pequena imprensa, promover a divulgação da música reggae. Somado a este intento, eles também chegaram a produzir, durante dois anos, quatro edições do jornal ARN (Afro Reggae Notícias). Com uma infra-estrutura precária e recursos financeiros escassos, a elaboração e distribuição gratuita por diversos pontos da cidade contava com o apoio de muitos amigos, políticos e representantes de entidades ligadas ao reggae.

Entretanto, alguns componentes do grupo possuíam outros objetivos, para a atuação do grupo, mais voltado para uma intervenção social. Um desses jovens, José Júnior, tinha o desejo de iniciar um projeto dentro de uma favela, conhecido por ele como um local onde existiam muitos outros jovens com talentos notáveis ainda a serem explorados. Esta proposta era compartilhada por outros componentes do grupo que tinham na história de suas vidas a vivência com a realidade violenta característica do tráfico de drogas existente nestes espaços. Inicialmente, as idéias que existiam foram de se implementar oficinas culturais, distribuídas em núcleos, de modo a acolherem os moradores destas localidades como uma forma de se combater a criminalidade e criar alternativas à ociosidade. Entretanto, o que não se sabia ainda era qual público-alvo seria atingido e de que localidade. Segundo Júnior (2006), “conversamos sobre a implantação de um trabalho cultural dentro da comunidade que resgatasse a auto-estima dentro e a liberdade dos moradores” (p. 57).

Com o tempo, a favela de Vigário Geral foi se tornando o novo ponto de atuação do GCAR com a realização de eventos musicais visando o lazer e a divulgação de vertentes musicais não conhecidas, o que contava com o apoio de entidades civis e públicas, tais como o Movimento Comunitário de Vigário Geral (Mocovige) e a Casa da Paz, além de outras instituições que foram se unindo pela mesma causa. À medida que as atividades culturais aconteciam, diversas oficinas

¹⁰ Cantores e bandas de reggae.

saíram do papel e se tornavam concretas, por exemplo, a de dança afro, reciclagem de lixo, teatro, percussão, futebol, teclado, bateria, canto, arte e abadá. Deste modo, cada vez mais se tornava claro que o foco da instituição era os jovens em situação de risco e a meta maior seria tirá-los do narcotráfico, da ociosidade e do desemprego, ocupando-lhes o tempo com tais atividades. Atrelada a este objetivo, o grupo também buscava a mudança de imagem da comunidade frente à grande mídia. Em algumas áreas, a repercussão e o desenvolvimento de certas oficinas foram tão expressivos que se desdobraram na constituição de pequenos grupos artísticos dentro do próprio GCAR. Um destes grupos foi a banda AfroReggae que se tornou um dos grandes destaques da entidade, com um currículo repleto de apresentações dentro e fora do Brasil, além de shows realizados em várias comunidades do Rio de Janeiro, por intermédio do Conexões Urbanas, projeto que visava o acesso de moradores de comunidades pobres desta cidade a apresentações de grupos musicais e cantores dentro de um padrão de excelência de qualidade, além de servir de manifesto acerca da violência que assolava muitas comunidades¹¹.

Verificou-se, assim, que as atividades do GCAR cada vez mais ampliavam seu leque de atuações não apenas em termos do número de adolescentes e jovens atendidos, mas também por direcionar seus esforços para outras localidades da cidade, tais como, o Morro do Cantagalo. Entretanto, com o aprimoramento dos trabalhos realizados, crescia também a preocupação da direção da entidade com os meios pelos quais seriam obtidos os recursos financeiros necessários para o provimento destes projetos. Baseados no desejo de assumirem uma condição de independência financeira suficiente para uma geração de renda própria, eles sempre buscaram alternativas diversas de apoio, parcerias e patrocínios não apenas para quitar as dívidas que se acumulavam, mas também para formar um tipo de fundo financeiro que respaldasse a continuidade das oficinas. Uma das formas escolhidas foi o processo de seleção de bolsa como ajuda de custo para que os jovens pudessem freqüentar as aulas e, com o tempo, a partir de seus

¹¹ Anos depois, surgiu uma segunda banda denominada AfroReggae II.

destaques nas oficinas, viriam a constituir novos quadros de liderança para os projetos do GCAR dentro da própria comunidade¹².

Registra-se aqui também que a crescente presença da mídia tornou-se uma aliada no desenvolvimento da ONG e de seu reconhecimento junto à sociedade. O interesse de muitas bandas musicais de renome, artistas do meio artístico em geral, políticos, intelectuais, e jornalistas foram – e ainda são – um dos responsáveis por permitir com que o Grupo Cultural Afro Reggae alcançasse o porte institucional atual.

Com 14 anos de existência, o GCAR, segundo Júnior (2006), apresenta em sua estrutura diversos subgrupos, entre os quais o Afro-Lata, Afro-Samba, Afro-Mangue, Kitôto, Makala Música & Dança, Tribo Negra, Akoni e a Trupe de Teatro, além das trupes circenses Afro Circo e Levantando a Lona. A partir das parcerias com a UNESCO e o Ministério da Cultura, e dos patrocínios da Petrobrás, Natura, BNDES e Banco Real, o GCAR mantém ativa as ações desenvolvidas nos núcleos Comunitários de Vigário Geral, Cantagalo e Parada de Lucas, além das atividades nas unidades do SESC RJ (Ramos e Niterói), do SESI (Paciência e Honório Gurgel) e no Instituto Ary de Carvalho (Parque Arará). Existem também projetos sendo implantados junto a batalhões da Polícia Militar do Estado de Minas Gerais e o Conexões Urbanas continua suas atividades, tornando-se, agora, também um programa de rádio.

3.3. História da Trupe de Teatro

Antes mesmo do início das atividades teatrais coordenadas pelo Afro Reggae, já eram realizados, nesta mesma área artística, alguns trabalhos em Vigário Geral e em outras comunidades. Ainda na origem do GCAR, oficinas de teatro e apresentações de esquetes aconteciam na favela de Vigário Geral, sob a orientação do professor Luiz Vaz, em eventos organizados pelo Centro de Teatro do Oprimido (CTO). Numa destas investidas, no ano de 1994, uma peça teatral foi apresentada, sob a sua direção e estreada no Hotel Marina Palace, o que contou

¹² Segundo Zanetti (2001), discriminam-se, desta forma, as funções exercidas pelos jovens dentro do GCAR: coordenadores do Centro Cultural, coordenadores de projeto, agentes de projeto, instrutores, monitores, bolsistas e alunos.

com a presença dos alunos das oficinas de dança afro e percussão. Dois anos depois, na festa de inauguração do projeto Circo do Mundo¹³, no Morro do Cantagalo, a Trupe de Teatro do Anônimo também fez uma apresentação.

Paralelo a estes eventos, José Marmo, dentista e atuante no GCAR no cargo de conselheiro, passou a se dedicar à implementação e execução de atividades relacionadas à prevenção e tratamentos na área da saúde, mais especificamente em ações pertinentes ao combate a Aids. Numa dessas ações, juntamente com uma equipe, ele elaborou um material educativo sobre DST's (doenças sexualmente transmissíveis) – contendo informativos e preservativos – e distribuiu na própria favela e em locais estratégicos espalhados pela cidade do Rio de Janeiro, iniciativa esta que contou com o apoio da Associação Brasileira Interdisciplinar de Aids (ABIA) e do PROSAD/SMS (Programa de Saúde do Adolescente da Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro).

Assim, segundo relato de Rosali, como forma de estratégia para informar a população acerca dos riscos da doença e cuidados necessários, foram construídas esquetes teatrais que eram apresentadas à comunidade de Vigário Geral. Estas ações resultaram na formação da Trupe de Saúde que contava com a presença de jovens que, capacitados em cursos oferecidos pela ABIA, buscavam por meio da expressão artística a mobilização da comunidade em torno deste problema. Importante frisar que neste momento, na favela registrava-se um alto número de casos de jovens com Aids e de meninas com “gravidez indesejada”, o que atribuía a esta intervenção um caráter de urgência. Segundo folheto informativo da Trupe de Saúde, este grupo, criado em 1997, funcionava como um dos braços do Programa de Saúde do Grupo Cultural Afro Reggae. Constituído por jovens da própria comunidade, a Trupe atuava dentro dos moldes de teatro de rua, com base na técnica circense, que, por mais de 250 apresentações, esteve em diversos locais do Rio de Janeiro abordando temas ligados à sexualidade, gravidez na adolescência, DST's e Aids, e outros temas de interesse geral. Sobre pernas de pau, com figurinos coloridos e com o auxílio de instrumentos de percussão, aqueles jovens cantarolavam suas mensagens pelas escolas, ruas, favelas, terminais rodoviários, praças públicas, entre outros espaços, fazendo intervenções

¹³ O grupo Teatro de Anônimo, em parceria com Afro Reggae, Se Essa Rua Fosse Minha, FASE e Cirque du Soleil, realizou o projeto Circo do Mundo, durante os anos de 1997 e 1998, o que resultou, a seguir, na criação do Núcleo de Circo do Morro do Cantagalo, atualmente coordenado pelo GCAR.

artísticas com o intuito de despertar as pessoas para questões relacionadas à cidadania e a auto-estima.

Este programa tinha por objetivo, a partir da transmissão de conceitos e informações fundamentais, possibilitar uma melhoria na qualidade de vida das pessoas. Atentando para as especificidades de cada grupo atingido pelo programa, o mesmo buscava atuar basicamente junto a duas categorias: os participantes dos subgrupos do próprio Afro Reggae e o público externo em geral. Para os primeiros, a ênfase residia na promoção de saúde junto a crianças, adolescentes e jovens adultos. De acordo com a faixa etária, um ou outro tema era mais enfatizado, sempre voltados para o campo da saúde. Não apenas doenças relacionadas à sexualidade eram abordadas, mas também outras doenças, tais como anemia falciforme, e cuidados em geral desde gravidez, corpo e higiene oral até meio ambiente. Já o público externo era alcançado pela distribuição de preservativos e de folhetos informativos sobre doenças diversas, realizada através da chamada Barraca da Saúde, anteriormente mencionada.

Ainda sob a direção de José Marmo e também de Márcio Libar, o grupo participou de outros eventos com suas peças, por exemplo, no consulado italiano, aos convites da Comunidade Européia, por conta da apresentação na Mostra Social dos projetos financiados, e do Instituto Marista de Solidariedade para a Mostra de Teatro Amencar, além de esquetes em diversas partes do Brasil, tais como *Congresso Jovem Discutindo a Política e Fórum Social Mundial*.

No ano de 2001, pela necessidade em se ter um trabalho artístico de teor mais profissional, à Trupe, chega Johayne Hildefonso, ator e diretor de teatro, para assumir a direção do grupo. A partir deste instante o grupo começa aos poucos a modificar a sua proposta de atuação, passando basicamente de uma preocupação com a saúde dos moradores daquela comunidade para um trabalho que tinha como fio condutor a própria atividade artística. Assim, esta alteração de foco marcará também a transformação da Trupe de Saúde para Trupe de Teatro do Afro Reggae.

Enquanto se dava esta troca, outros projetos do GCAR, ligados a teatro, eram realizados fora da favela de Vigário Geral. Um deles, iniciado em 2003, foi o Projeto Itinerários Aliados – anteriormente denominado de Rompendo Fronteiras, dentro do Programa SESC RIO para Crianças e Jovens, em parceria com o Grupo Cultural Afro Reggae, que levava oficinas artísticas voltadas para

este mesmo público externo. A proposta do projeto era, a partir da interlocução de várias expressões artísticas, permitir uma melhor comunicação entre crianças e jovens de comunidades rivais a partir da produção de uma cultura própria e coletiva. Segundo a Gerência Sócio-Educativa do SESC RIO, este projeto, situado na Unidade SESC Ramos, contava com oficinas de teatro, circo, percussão e dança para moradores residentes nas proximidades do local, particularmente para mais de 120 crianças – a partir de 12 anos – e jovens situados no Morro do Adeus e do Complexo do Alemão.

Como resultado do investimento de todas as oficinas, surgiu a proposta de um espetáculo baseado na obra de Jorge Mautner intitulada *A teoria do Kaos*. Assim, a peça teatral produzida denominou-se *Do caos ao Kaos parte I – a revolução dos deuses*. Também sob a direção de Johayne Hildefonso, texto de Thèze Bellido, o espetáculo, atravessado por múltiplas expressões artísticas, propunha, a partir da vida de um austríaco judeu, um paralelo com a realidade de vida no Complexo do Alemão. O espetáculo fez algumas apresentações, em maio de 2004, no SESC Ramos, assim como no Espaço SESC, localizado no bairro de Copacabana. Também pelo Projeto Itinerários Aliados, a Trupe de Teatro apresentou a peça *Aquela mina*, direção de Martha Ribeiro e texto de Aderbal Freire Filho, em dezembro de 2005, nos teatros do SESC da Tijuca e de São João de Meriti. Dentro de um outro Projeto denominado Palco da Prevenção, o SESC RIO realizou a 1ª. Mostra Aids e Teatro, em função do Dia Mundial de Luta contra Aids, no qual o Projeto Itinerários Aliados apresentou um dos sete espetáculos encenados. Entre outros trabalhos apresentados, destaque também para *Artistas da Fome*.

Durante estes dois anos de existência do projeto, ele saiu do SESC Ramos e passou a ser realizado num núcleo da comunidade do Canitá, no Complexo do Alemão. Enquanto isso, uma parte do grupo que já atuava anteriormente em Vigário Geral e no Cantagalo, também chegou a montar outras peças, tais como *Que São Genésio abençoe essa bagunça* e *Ciranda Cirandinha*.

Com o fim do projeto, no ano de 2006, após a saída de alguns componentes e chegada de outros, o grupo passou a focar as suas atividades e ensaios na sede situada em Vigário Geral. É próximo a este momento que começam a surgir as primeiras idéias acerca da montagem de uma nova peça da Trupe de Teatro. Laboratórios, leituras e muito experimento cênico fizeram parte

da busca por um texto que o grupo se identificasse e servisse às suas expectativas artísticas. Após muito trabalho e discussão, Johayne decidiu, com o aval do grupo, que a montagem a ser encenada sairia de um texto inédito, ainda a ser construído, sob a autoria de Jorge Mautner e apoio dos jovens pertencentes à Trupe. Deste modo, eles chegaram ao ano de 2007 envolvidos com a produção e montagem da nova peça, cujo título era *Urucubaca*¹⁴, trabalho este acompanhado durante cerca de 7 (sete) meses em decorrência deste estudo. Em linhas gerais, a peça é resultado do conjunto de várias esquetes que tratam de diferentes temas, tais como, violência, cultura, favela e morte, sendo este o assunto principal do enredo.

Atualmente, o grupo é composto por cerca de 15 jovens, entre 15 e 40 anos, sendo a metade moradora da favela de Vigário Geral, e os demais oriundos de outros bairros do Estado do Rio de Janeiro. Além de participarem na peça enquanto atores e escritores, assistem às aulas e oficinas oferecidas pela entidade e alguns também se colocaram a disposição para trabalharem como monitores de projetos do GCAR, situados em outras comunidades pobres localizadas, por exemplo, em Nova Iguaçu, Paciência e Parada de Lucas.

¹⁴ O texto desta peça encontra-se em anexo ao final da dissertação. Reitero que a sua inclusão é de conhecimento do diretor da peça.

4

Diálogos e registro em cadernos de bolso - possíveis caminhos de uma pesquisa

A criação estética ou de pesquisa implicam sempre um movimento duplo: o de tentar enxergar com os olhos do outro e o de retornar à sua exterioridade para fazer intervir seu próprios pontos de vista.
Marília Amorin

Optou-se pela utilização de dois instrumentos de investigação, como recursos metodológicos: o diário de campo e a entrevista. Em ambos, a linha teórica escolhida, para fundamentar a pesquisa, tem como contribuição alguns conceitos de Michel Certeau e Mikhail Bakhtin. Em relação ao primeiro autor, é importante narrar os percursos realizados durante a pesquisa partindo-se dos conceitos de espaço e lugar, além da noção de *caminhar* enquanto um ato de enunciação. Em Bakhtin sua contribuição dá-se através dos conceitos de exotopia e dialogismo, este último considerado aspecto fundamental nas relações humanas e relevante metodologicamente para as ciências humanas. Por fim, este autor também apresenta considerações importantes que reintroduzem a produção discursiva numa ampla e complexa rede de enunciados.

4.1.

Primeiros passos no percurso da pesquisa

Anteriormente ao tratamento que será dado aos instrumentos metodológicos propriamente ditos, torna-se importante narrar algumas cenas ocorridas no início dessa pesquisa e que tiveram influência direta na continuidade desta trajetória investigativa. Inicialmente, a fim de decidir qual instituição seria escolhida como campo de pesquisa, durante algumas semanas, foram realizadas amplas análises das entidades não-governamentais que atuam na cidade do Rio de Janeiro, particularmente em favelas, e através de projetos sociais, cujo público-alvo são adolescentes e jovens, onde o teatro representasse um elemento de intervenção junto aos moradores da comunidade. Basicamente, a pesquisa foi realizada com o auxílio de um *site* eletrônico de busca no qual utilizaram-se

algumas palavras e expressões, tais como, “projetos sociais”, “teatro”, “Rio de Janeiro”, “teatro-social”, “comunidade” e “favela”, que associadas entre si, serviram de referência.

Após aproximadamente três semanas de pesquisa preliminar, foi encontrado um total de vinte e quatro instituições que desenvolviam, ao todo, 34 projetos sociais em que o teatro estava incluído na programação¹⁵. Para cada instituição catalogada, registraram-se as seguintes informações: nome da entidade, endereço eletrônico, pequeno histórico, objetivos, público-alvo e localidade de atuação. Em alguns casos, as informações se encontravam incompletas, muitas vezes devido ao *site* estar desatualizado ou em manutenção. Outras instituições, por não terem um *site* próprio, apresentavam poucos dados acerca das atividades desenvolvidas.

Num segundo momento, fez-se uma pequena análise desta listagem com a finalidade de selecionar e escolher, entre todas as entidades, aquela cujo trabalho de teatro, mais se adequaria à pesquisa ora desenvolvida. Entretanto, era necessário que o projeto social escolhido apresentasse uma consistência suficiente, dotado de uma estrutura de funcionamento consolidada, capaz de servir de campo de investigação que atendesse aos propósitos da pesquisa a ser realizada. Os aspectos fundamentais a serem averiguados diziam respeito à proposta de intervenção social, assim como aos princípios que embasavam o trabalho, os objetivos e ações utilizadas. Com a finalidade de certificar esses atributos, buscou-se criar algumas categorias a partir das quais se teria melhores condições de fazer tal escolha. Ao final, os referenciais escolhidos foram os seguintes:

1. Faixa etária dos componentes do grupo de teatro entre 12 e 30 anos;
2. Currículo técnico do grupo com, pelo menos, duas peças montadas e apresentadas;
3. Realização de aulas de teatro, além de oficinas e *workshops*;
4. Realização da pesquisa de campo durante a montagem de uma peça pelo grupo;

¹⁵ Ao final deste trabalho dissertativo encontrar-se-á a lista com algumas das entidades pesquisadas.

5. Tempo mínimo de existência do grupo de teatro de cinco (5) anos;
6. Metodologia de ensino de teatro sistematizada adotada pelo professor ou coordenador responsável pelo grupo;
7. Vinculação do grupo a um projeto social realizado por uma entidade não-governamental atuante na cidade do Rio de Janeiro.

Após uma nova análise, sob a ótica destes itens, optou-se por desenvolver pesquisa na Cia de Artes Maré Alta, da ONG ACBRJ – Ação Comunitária do Brasil /Rio de Janeiro. Com aproximadamente 40 anos de existência, a ACBRJ era uma instituição que atuava no Complexo de Favelas da Maré, particularmente na Vila do João, e no Conjunto Habitacional de Cidade Alta, no bairro Cordovil. Com um grupo de jovens entre 16 e 24 anos de idade, a entidade possibilitou a constituição de um elenco de teatro que culminou no surgimento da Cia de Artes Maré Alta. Com um repertório de algumas peças de autores famosos e em fase final de uma montagem teatral, este grupo respondia a todos os pré-requisitos, logo, poderia servir de campo de pesquisa.

Foi feito contato com a direção da ONG a fim de marcar uma reunião com o intuito de colher mais informação acerca do trabalho ali realizado e apresentar uma proposta de pesquisa. Desta forma, nas semanas seguintes, devido ao fato de conhecer o responsável pelo setor de elaboração de projetos da ACBRJ, buscou-se junto a ele a indicação de alguém que pudesse auxiliar neste primeiro contato com a instituição. Foi indicado o nome da produtora cultural do grupo, com quem se agendou uma reunião para alguns dias depois.

Na data marcada, a sr^a Terezinha Bellido abordou assuntos variados sobre a instituição, tais como, a história da instituição, a diversidade nos usos da arte, enquanto estratégia de intervenção, seus mantenedores – jurídicos e físicos – e os motivos que conduziram a direção da ONG a optar por aquelas regiões – Cordovil e Vila do João – como focos de atuação social.

Sobre a Cia de Artes Maré Alta e seus componentes a sr^a Terezinha relatou algumas particularidades deste grupo de teatro em relação à riqueza da linguagem teatral que experimentavam durante os laboratórios e ensaios, a disponibilidade de se trabalhar com diferentes autores em suas montagens – João Cabral de Melo

Neto, Nelson Rodrigues, entre outros –, o envolvimento dos jovens com o trabalho e suas muitas histórias de vida.

Algumas semanas após a entrevista, foi possível presenciar a apresentação final do grupo na peça *A vida como ela é*, de Nelson Rodrigues, e conhecer melhor os jovens ali envolvidos no trabalho. O elenco da peça era formado não apenas por moradores da comunidade de Cordovil, mas também por atores convidados pelo próprio Nelsinho Rodrigues, diretor responsável pelo espetáculo, e de sua equipe de produção. O público era formado por amigos dos atores e alunos de escolas adjacentes ao teatro.

Segundo informações da produtora cultural, a continuação daquele projeto de teatro na ACBRJ somente seria possível caso fosse renovado o contrato com o patrocinador ou outro acordo do gênero fosse firmado. Esta exigência se justificava pela necessidade de se remunerar mensalmente o trabalho dos jovens participantes da companhia.

Após dois meses a situação não havia sido resolvida e não existia qualquer perspectiva de resolução. Assim, a permanência da investigação neste campo de pesquisa não era mais possível, tornou-se urgente a escolha de um novo grupo.

Embora este momento parecesse caracterizado unicamente por uma sensação de frustração, era necessário o ingresso no campo de pesquisa como um dos meios de se refinar a postura investigativa diante do objeto de estudo. Contrário a um planejamento de pesquisa cuja preparação se dá afastada da realidade, as interlocuções ensaiadas com o campo permitiam testar alguns caminhos pelos quais poder-se-ia enveredar durante a investigação. Como afirma Certeau (2004):

“A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita etc., (...) Todas as modalidades entram aí em jogo, mudando a cada passo, e repartidas em proporções, em sucessões, e com intensidades que variam conforme os momentos, os percursos, os caminhantes” (p. 179).

O que estava em questão era um percurso que assumia, sim, o risco pelo erro e pelas incertezas, porém também se encontrava disponível para alterar sua direção e constituir novos passos. Uma caminhada desviante que, baseada na relação com o “outro”, se permitiu assumir sentidos diversos. Novas programações somente puderam ser vislumbradas mediante o diálogo, este encontro autêntico em que novos dados de realidade, tais como a dificuldade ao

ingressar num campo e a participação de certos investimentos financeiros em um projeto social, emergiram como plano principal desta análise.

A partir desse raciocínio, considera-se então, que esta primeira tentativa de encontrar um projeto para pesquisa contribuiu para a formulação da metodologia sob alguns ângulos. Primeiramente, os diversos contatos feitos com funcionários da entidade e os primeiros encontros demonstraram um grau de dificuldade. Descobrir quem melhor poderia fornecer informações acerca da organização, a remarcação de uma ou outra reunião e a espera por retorno da direção da ACB para, então, conhecer o grupo, foram alguns dos exemplos de que a tarefa exigiria novos esforços e o caminho a ser percorrido não estaria respaldado por traços pré-determinados, mas sim por passos redimensionados a cada novo momento.

Em outra instância, esta primeira investida revelou que a manutenção de certos projetos sociais pode ser comprometida pela incerteza com que os recursos financeiros integram o plano de execução de suas atividades. A existência destes aportes depende de fatores de várias ordens e origens: incentivos fiscais oferecidos pelo governo a empresas para o patrocínio, adequação dos programas sociais aos editais lançados por secretarias da cultura e da educação, interesse publicitário pelos objetivos das entidades sociais por parte de instituições privadas, elaboração de projetos eficazes para a captação de recursos, entre outros. Assim, a conquista e a preservação de um apoio que supra minimamente as necessidades destas iniciativas tornam-se tarefas que requerem cuidado e sério investimento dos responsáveis.

Este dado talvez revele a instabilidade com que alguns grupos de teatro, aliados a empreendimentos sociais, lidam no decorrer da montagem de seus espetáculos. Embora este processo seja de caráter administrativo e burocrático, a repercussão sobre o trabalho artístico é significativa, pois inviabiliza, por vezes, a sistematização contínua do treinamento técnico dos atores e, subseqüentemente, o desdobramento mais elaborado da criação teatral. Por outro lado, o que se verifica é que este quadro se apresenta marcado por uma contradição na medida em que alguns grupos elaboram projetos futuros capazes de dar continuidade ao trabalho já realizado e de servir de justificativa para a renovação ou implementação de novos recursos, porém, ao mesmo tempo, permanecem numa condição de indeterminação pela falta de fatores que assegurem a concretização do planejamento.

Antes de avançar neste capítulo faz-se, então, necessário apontar que este cenário pode dar indícios da realidade enfrentada por grupos de teatro no Brasil, originados em projetos sociais. Portanto, não deve ser classificado como um aspecto negativo e que se oponha a uma intervenção científica. Mas sim, deve ser incorporado ao percurso efetuado nesta pesquisa e servir de parâmetro para a escolha de um novo campo no qual a pesquisa se dará.

4.2.

Desvios na pesquisa: a procura de um novo projeto

Prosseguindo com a pesquisa, resolveu-se retomar a listagem com os nomes das outras instituições e fazer uma nova seleção. Entretanto, após esta experiência “sem êxito”, verificou-se a necessidade em se acrescentar mais um item aos pré-requisitos estipulados para a análise dos projetos sociais. Era importante que a realização do trabalho de teatro não estivesse limitada unicamente à renovação de um acordo financeiro. Tornou-se, assim, necessário que a escolha do projeto de teatro também fosse referendada da seguinte maneira: o grupo de teatro não deveria estar atrelado única e exclusivamente à existência de um patrocínio ou apoio.

Após incluir esta categoria, rever a listagem e aplicar uma análise mais rígida, a opção passou a ser a Trupe de Teatro do Grupo Cultural Afro Reggae. Situado no bairro de Parque Proletário Vigário Geral, bairro da zona Norte do Rio de Janeiro. Este grupo de teatro tem montado e apresentado, ao longo de dez anos, esquetes e peças teatrais em diversas localidades da cidade. Na época do contato, eles montavam uma peça denominada *Urucubaca*. Constituído por um grupo de jovens entre quinze e trinta anos, suas atividades consistiam não apenas nos ensaios e apresentações, mas também na participação deles em oficinas e workshops com profissionais do ramo das artes.

Assim, inicialmente, foi feito contato com esta instituição a fim de sondar as possibilidades da realização de uma pesquisa a partir de intervenção acadêmica e, subseqüentemente, o agendamento de entrevista com o responsável pelo trabalho de teatro. Segundo informações repassadas pela secretaria da ONG, a pessoa indicada para atender a esse primeiro contato seria o coordenador artístico do Afro Reggae e diretor da Trupe de Teatro, Johayne Hildefonso.

Nos dois meses seguintes, houve várias tentativas de contato para marcação de reunião com a coordenação do grupo, porém, sem sucesso. Após intenso investimento de tempo, foi possível marcar um primeiro contato. O objetivo deste encontro, em linhas gerais, era expor o projeto de pesquisa, conhecer um pouco sobre o trabalho de teatro ali realizado, verificar se a escolha daquele projeto era pertinente e se havia disponibilidade por parte do grupo em me receber e participar da pesquisa. A realização desta reunião servia não apenas para colher informações úteis acerca daquele trabalho, como também para dar um passo à frente em direção ao início da pesquisa. Entretanto, dias antes da data marcada, a reunião foi desmarcada e iniciou-se todo um processo de remarcação de encontro.

Somente após cerca de dois meses de tentativas, foi possível visitar o bairro de Vigário Geral e conhecer a Trupe de Teatro do Afro Reggae, campo este que estaria se tornando o espaço de uma possível próxima caminhada.

4.3.

Diário de campo - a escrita que organiza e significa o “texto humano”

“Na Atenas contemporânea, os transportes coletivos se chamam *metaphorai*. Para ir para o trabalho ou voltar para casa, toma-se uma ‘metáfora’ – um ônibus ou um trem. Os relatos poderiam igualmente ter esse belo nome; todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços” (Certeau, 2004, p. 199).

Retomando os recursos metodológicos, a presença do diário de campo nesta pesquisa teve por objetivo o registro de dados colhidos, experiências e impressões durante as atividades realizadas pela Trupe de Teatro em função da montagem da peça *Urucubaca*. A produção deste diário se deu a partir de anotações registradas num pequeno caderno de bolso, após retorno de visitas feitas ao grupo ou durante as mesmas. Os pontos contemplados foram os seguintes: a realização dos ensaios do grupo em decorrência da montagem teatral; apresentações de pequenos trechos da peça, dentro e fora do espaço destinado ao ensaio, para as pessoas que, frequentemente, eram convidadas a visitar o Grupo Cultural Afro Reggae; a realização de contatos, por telefone ou e-mail, feitos para alguns atores e para o diretor da Trupe a fim de agendar as entrevistas (isto será

explicitado posteriormente); a participação de alguns jovens na função de multiplicadores¹⁶ de projetos sociais auxiliados, direta ou indiretamente, pela própria ONG; envolvimento dos jovens em trabalhos artísticos desvinculados da Trupe; reuniões do grupo voltadas para o acerto técnico de cenas da peça e para a resolução de problemas de ordem administrativa, por exemplo, mudança de horário do ensaio e preparativos de eventos promovidos pela entidade; encontros esporádicos dos jovens após os ensaios, tais como, no *Restaurante da Chupetinha*¹⁷ e nas proximidades da sede; e comentários em forma de pequenas análises, questionamentos e dúvidas, suscitados a partir de observações pelo campo.

É importante salientar que este registro teve início no dia 11 de janeiro de 2007, quando buscou-se, pela primeira vez um contato com o diretor do grupo de teatro, o que se estendeu até o dia 1º de setembro de 2007, última visita à ONG. Importante ressaltar que a primeira ida ao GCAR deu-se no dia 13 de março do mesmo ano, perfazendo um total de seis meses de pesquisa, com a realização de vinte visitas de campo.

Inicialmente, o foco do registro de informações foi direcionado para narrar as vivências e impressões nas primeiras visitas ao GCAR. Desde a saída de casa, passando pela chegada à favela, até a observação do trabalho técnico do grupo fizeram parte desta narrativa. Longe de serem dispensadas, estas informações foram incorporadas ao diário na medida em que serviam de parâmetros que auxiliavam na chegada a Vigário Geral e no seu subsequente reconhecimento. Quanto ao trabalho técnico dos atores, o diário teve fundamental importância na organização e melhor observação das etapas envolvidas na montagem da peça. Houve a oportunidade de assistir a vários ensaios da Trupe, ao lado do diretor e da assistente da peça, uma das matérias-primas deste registro. Estes momentos tiveram os seus destaques pela realização diversificada com que se deram em decorrência das necessidades da criação teatral e produção do grupo. Alguns ensaios foram realizados somente para consolidar certos trechos da peça que já haviam sido passados. Outros serviam para revisão e aperfeiçoamento de

¹⁶ Pessoas que lecionavam teatro, entre outras atividades artísticas, para turmas formadas por adolescentes e jovens nas oficinas culturais, implantadas em Vigário Geral e em diferentes localidades da cidade do Rio de Janeiro, pelo Grupo Cultural Afro Reggae.

¹⁷ Restaurante localizado em Vigário Geral e ponto de referência para funcionários e alunos do GCAR, para o qual, comumente, após os ensaios realizados na parte da manhã de sábado, o elenco da Trupe se dirigia para o almoço.

determinadas cenas nas quais aspectos como entonação da voz, intenção do texto, posicionamento dos atores e o desencadeamento das cenas eram contemplados pelo elenco.

O agrupamento dos jovens em decorrência da passagem das cenas era algo que freqüentemente sofria modificações. Na maior parte das vezes, todo o grupo se reunia na sala principal com a finalidade de rever uma cena específica. Concomitante a isso, excepcionalmente, dois ou mais jovens se dirigiam para a sala anexa ou para o lado de fora do GCAR para repassar outro trecho da peça, sob a supervisão do diretor, da assistente e, em certos momentos, os próprios jovens se responsabilizavam pela condução do ensaio.

Ocasões excepcionais como a falta de um componente do grupo, por exemplo, levava à substituição deste por alguém que reunisse condições técnicas e disponibilidade para assumir o papel. Caso houvesse a reincidência deste fato envolvendo a mesma pessoa, o diretor optava por substituí-lo definitivamente daquela atribuição, o que se deu algumas vezes. Em datas específicas, os ensaios eram substituídos por apresentações de pequenos trechos da peça para públicos formados por profissionais da área do teatro, da televisão – atores, atrizes e diretores – e de outras ONG's, nacionais ou internacionais, geralmente a convite do diretor.

Embora o diário se propusesse ao registro de informações relacionadas às experiências ocorridas durante a montagem de *Urucubaca*, ensaios com outros objetivos também fizeram parte. Esporadicamente, devido a compromissos do grupo com apresentações externas ao GCAR, alguns encontros eram utilizados para o ensaio de esquetes ou de pequenas apresentações.

Os intervalos entre os ensaios e os horários livres também serviram de dados para esta escrita investigativa. Entre uma cena e outra, ou após os ensaios nas manhãs de sábado, era freqüente a saída de um ou mais jovens para fazer um lanche no bar, na padaria ou numa pequena lanchonete próximos dali. Em outros momentos, a saída era motivada por um descanso momentâneo, depois de exaustivas repetições de cenas que exigiam um trabalho maior deles. As conversas revezavam entre assuntos pessoais, apresentações de outros subgrupos do Afro Reggae ocorridas nos dias anteriores, eventos futuros em que a Trupe estivesse envolvida, pequenas discussões acerca da funcionalidade de uma determinada cena, realização de programações culturais pela cidade do Rio de Janeiro e, como

seria de se esperar, diálogos com a única pretensão de descontração. Eram muitos os momentos dedicados ao conhecimento mútuo e à observação. Assim como estes pequenos espaços de tempo, a hora do almoço reservava oportunidades para que tais encontros pudessem ser prolongados por um período maior. Em mesas espalhadas por todo o andar do Restaurante da Chupetinha, os jovens se acomodavam e aguardavam para fazer o pedido. Alguns grupos se formavam de acordo com a afinidade entre as pessoas.

Algo importante a ser mencionado é a freqüente presença do diretor e de sua assistente, além de outros coordenadores e professores ligados a outros sub-grupos, ao restaurante. Semelhantes aos assuntos abordados pelos jovens nos intervalos dos ensaios, estes também partilhavam destes episódios, incrementando as conversas de teor puramente cômico ou sobre temas mais sérios. De forma geral, todos os jovens da Trupe almoçavam neste local, com exceção de um ou outro que, devido ao fato de morarem perto dali preferiam almoçar em suas casas.

Os ensaios da Trupe de Teatro ocorriam às segundas e quintas-feiras, entre 18h e 21h, e aos sábados, das 9h às 13h, podendo se estender até as 17h, o que dependia da decisão do diretor. Com base nesses horários, o material de pesquisa era colhido nos ensaios de segunda e de quinta-feira, devido a motivos de ordem particulares e por remarcações dos horários da própria Trupe. Durante este primeiro momento, alguns ensaios extras foram marcados para suprir faltas anteriores ou adiantar o trabalho devido a novos compromissos, oportunidades estas que eram aproveitadas para acompanhar o grupo. Após um mês e meio os ensaios de sábado também começaram a ser acompanhados.

Ao longo de seis meses de pesquisa de campo, observou-se os ensaios da Trupe, em média, uma vez por semana. Em alguns períodos o horário era mais flexível, podendo-se observar o grupo por até duas vezes por semana. A decisão por esta freqüência se deu por alguns motivos: primeiro, para que houvesse, nos intervalos entre os dias, tempo hábil de se registrar o que se considerava fundamental às análises; em segundo, alguns dias de ensaio eram caracterizados por um trabalho técnico com os jovens, que era menos expressivo, com duração de pouco mais de uma hora, e pela significativa redução do elenco em decorrência de outros compromissos, tais como ensaios em outros subgrupos, provas na escola ou na faculdade etc., o que forçava a opção por não acompanhar esses dias; devido a cancelamento dos ensaios por motivos de segurança dos jovens; e, por

fim, pela necessidade de afastamento do campo por um tempo a fim de sedimentar melhor os registros anteriores e repensar as estratégias utilizadas, até então, nas visitas. Embora não se desconsidere estes dias, dentro do foco investigativo, com o tempo, deslocou-se o interesse para ensaios mais sugestivos em termos do objetivo deste trabalho, ocorridos, geralmente, aos sábados e na parte da manhã de dias alternativos.

Quanto ao cancelamento dos ensaios, a sua ocorrência tinha relação direta com as repercussões negativas sofridas pela favela. As repentinas suspensões, geralmente, eram ocasionadas por condições de perigo em que se encontravam os moradores da comunidade. Muitas das vezes, as incursões de policiais na favela e as invasões de grupos rivais de traficantes aos pontos de venda de drogas, com subsequente sucesso, geravam condições inadequadas que impediam a simples circulação de pessoas pelas ruas e a continuidade das atividades da entidade por um ou mais dias¹⁸. A instabilidade característica destes conflitos era tão presente que certos ensaios eram desmarcados horas antes, o que exigia uma rápida e eficiente comunicação entre os integrantes da Trupe a fim de que todos fossem informados da notícia.

Um outro ponto interessante apreciado no diário era a indagação feita, por alguns jovens e integrantes da coordenação do GCAR, em relação às intenções da pesquisa para com aquele grupo em especial. Embora o diretor tivesse dado uma oportunidade, durante a primeira visita, para apresentar a proposta de pesquisa, as perguntas sobre tal assunto por vezes ressurgiam. Entretanto, tais situações foram deixando de acontecer com o tempo, daí inferiu-se que aquela intervenção acadêmica, para eles, havia ganho um sentido. Destaca-se aqui o fato de que este quadro de dúvidas em momento algum se traduziu em impedimento ou oposição à presença de alguém fora do grupo, pois, por intermédio delas, também foi possível uma aproximação com os jovens.

Vale frisar que o registro no diário de campo era realizado num momento seguinte a cada visita, embora surgissem, durante os ensaios, oportunidades de traçar alguns poucos comentários que, mais à frente, serão mais elaborados.

¹⁸ No mês de junho de 2007, os traficantes de Parada de Lucas, favela vizinha a de Vigário Geral, invadiram a comunidade, obrigando a saída de dezenas de famílias de suas casas e passando a operacionalizar os pontos de venda de drogas. Com isso, os ensaios da Trupe ficaram interrompidos durante as duas semanas seguintes.

Por fim, ressalta-se que alguns trechos do diário de campo irão compor o texto do capítulo desta dissertação responsável por apresentar e analisar as categorias apreendidas por este estudo. Assim, para evitar quaisquer problemas de compreensão quanto à presença dessas narrativas e de possíveis confusões com as falas retiradas das entrevistas, optou-se por diferenciá-las fazendo uso do recurso denominado *Itálico*, disponibilizado pelo *Word*, além de registrá-las enquanto citação, com letra tamanho 11, assim como se encontram as demais. Agora, após a apresentação da construção do diário de campo e de seus desdobramentos nos subseqüentes capítulos, torna-se imprescindível o entendimento das bases teóricas que sustentaram esta prática. Deste modo, serão trazidos, nas próximas páginas, alguns conceitos que tornaram possível a presença desse recurso metodológico na pesquisa.

A utilização do diário mostrou-se produtiva em decorrência de alguns aspectos particulares a esta técnica. Uma característica que pode ser afirmada, por exemplo, sobre a utilização do diário foi a oportunidade em provocar determinados recortes sobre os dados da realidade pesquisada. Bakhtin (2003) afirma que, nas ciências, de uma forma geral, as idéias, reflexões e experiências que aparecem para o pesquisador a partir de seu campo de pesquisa somente podem vir em forma de texto – escrito ou oral –, o que ele define enquanto dado primário de todas as disciplinas científicas, uma realidade imediata. Este texto, gerado no diário de campo, se configura assim enquanto objeto de pesquisa. No caso das ciências humanas, a realização da pesquisa se dá pelo surgimento do “pensamento sobre pensamentos dos outros, sobre exposições de vontades, manifestações, expressões” (p. 308). É o pesquisador intervindo sobre um outro homem, com seus pensamentos, vivências e palavras. Seria criado, desta forma, um texto para abordar outro texto, capaz de emoldurar este e provocar algumas análises, compreensões e avaliações.

Tem-se, aqui, um primeiro momento, definido pelo que Bakhtin (2003) chama de dado primário, a realidade. Quando nos colocamos a compreender algum fenômeno particular desta realidade social, no caso o homem, a partir de uma disciplina específica do campo das ciências humanas, o uso de recortes e delimitações de análise são fundamentais para a investigação científica. Porém, a partir disso, o autor afirma que o próprio pesquisador é quem atribui sentidos e significados ao seu objeto de estudo, associa-o com juízos de valores etc. Assim,

torna-se importante entender que quando se trata deste homem em nossa análise ele já é um reflexo de nossa consciência. O que este homem exprime se dá somente por uma “expressão semiótica” da parte do próprio pesquisador (p. 319).

Assim, o questionamento não é feito diretamente a este “homem”, objeto puro de análise, mas sim o próprio pesquisador faz a si mesmo. O pesquisador se permite, assim, dialogar consigo próprio e trazer à tona algumas tentativas de compreensão sobre o problema em questão. Para Bakhtin (2003), “a investigação se torna interrogação e conversa, isto é diálogo. Nós não perguntamos à natureza e ela não nos responde. Colocamos as perguntas para nós mesmos e de certo modo organizamos a observação ou a experiência para obtermos a resposta.” (p. 319)

Baseado em suas suposições e enfoques metodológicos, o pesquisador imprime, com seus próprios termos, uma ordem elucidativa ao seu objeto na tentativa de compreender melhor a sua totalidade. Busca dar uma organização aos dados. Assim, poderíamos compreender o diário de campo enquanto um tipo de registro em que o pesquisador reproduziria um diálogo consigo mesmo a partir de suas enunciações, provocadas pelo encontro com o objeto de estudo, e que ordenaria, de alguma forma, os elementos da realidade com finalidade de lhe atribuir um sentido.

De modo semelhante, a partir do que Certeau (2004) afirma, também seria possível compreender que a postura investigativa assumida pelo pesquisador, durante o registro lingüístico de suas caminhadas – e observações – pelo campo, remontaria uma organização atribuída ao objeto de estudo, uma nova conformação. Além disso, o autor também preserva o aspecto inovador e criativo existente no ato de se narrar as caminhadas. Este registro não se impõe apenas como um mero simulacro da caminhada ou uma reprodução oficial desta no campo da linguagem, mas sim como uma enunciação capaz de criar novos caminhos. Uma narrativa que inventa uma geografia dos passos, desviante e atualizada.

“Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um ‘suplemento’ aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. Não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam” (p. 200).

A partir desta reflexão, torna-se inviável assumir sobre o registro lingüístico apenas um sentido antagonista ou complementar no percurso do pesquisador. A presença do diário de campo para o desenvolvimento da pesquisa, assim, ganha uma relevância significativa, pois a medida em que ele cria uma narração particular sobre os dados da realidade, ele também faz parte da mesma. Ao mesmo tempo em que o pesquisador contribui com seus apontamentos para o diário, ele também é afetado pelas novas compreensões que surgem a partir deste diálogo consigo próprio. Novos textos surgem neste momento, o que repercutirá, de alguma forma, sobre as suas futuras intervenções junto ao campo de pesquisa. Novas indagações poderão se tornar parâmetros nas próximas interlocuções do pesquisador com o “outro”, a exemplo do que aconteceu com a primeira ONG com a qual se buscou contato. Neste sentido, citando algumas palavras de Bakhtin (2003): “Pensamento sobre o mundo e pensamento no mundo. O pensamento que procura abarcar o mundo, e o pensamento que sente a si mesmo no mundo (como parte deste). O acontecimento no mundo e a participação nele.” (p. 401) Assim, em nenhum momento se torna possível um deslocamento totalmente para fora da realidade para se afirmar qualquer dado sobre ela. Ele não tem sentido algum fora do contexto que o constitui.

De outra forma, se não é possível uma retirada por completo do campo, faz-se necessário um distanciamento do pesquisador em relação ao seu objeto de estudo, o que lhe favorecerá na produção de novas inferências e reflexões. Segundo Bakhtin (2003), este distanciamento é expresso por meio da noção de exotopia. O autor afirma que o sujeito, ao assumir um ponto de vista sobre o outro, passa a estar em condições de perceber aspectos que este outro não tem consciência de sua existência. Estas características, inacessíveis ao próprio ser, somente podem ser apreendidas a partir do olhar do outro, de uma consciência que se coloca de fora.

Pode-se afirmar, segundo as idéias de Bakhtin (2003), que este distanciamento faz parte da construção de conhecimento nas ciências humanas. Este processo se dá a partir de uma dinâmica em que cognoscente (sujeito que conhece) e cognoscível (sujeito a ser conhecido) interagem. Esta relação é marcada, num primeiro momento, por uma aproximação do objeto pelo cognoscente a tal ponto que há uma fusão entre as consciências de ambos, um acaba por afetar o outro. O autor fala de uma penetração que há no outro. E num

segundo momento, se dá um distanciamento entre os dois sujeitos, um tipo de manutenção de seu lugar de origem, o que asseguraria um “excedente de conhecimento” a ser explorado (p. 395).

Em linhas gerais, o diário de campo serve como um registro das ocorrências do campo à medida que também se prontifica a organizar e imprimir um sentido aos dados que se apresentam para o pesquisador. A partir desta organização, o pesquisador se lança ao campo com referenciais atualizados que poderão ser incorporados à sua observação. Deste modo, o diário situa o sujeito diante do campo, permitindo-lhe dialogar com o seu objeto de estudo, assim como consigo próprio, num movimento dinâmico de aproximação e distanciamento do mesmo. Na mesma linha segue Amorin (2005) que afirma que a pesquisa pode ser encarada pela ótica de um movimento dinâmico, em que, num primeiro momento, aproxima-se de seu objeto de interesse e observa a partir do olhar do outro. Em seguida, distancia-se do mesmo, buscando retornar à exterioridade, posição esta em que o pesquisador imprime seu olhar singular.

Somado a isso, observar o campo a partir do registro escrito permite a quem pesquisa um olhar mais panorâmico sobre determinados dados de realidade. Esta ótica torna-se privilegiada por facilitar ao pesquisador, além de exprimir comentários e inferências, travar comparações entre situações dispostas em diferentes posições em relação ao tempo e ao espaço.

Agora, seguindo a próxima etapa, serão abordadas, no próximo tópico, as entrevistas, como foram elaboradas, a realização delas e sua base teórica, percurso semelhante ao empreendido para o diário de campo.

4.4. Um diálogo mais próximo com os jovens

Foram realizados dois tipos de entrevistas¹⁹: 1) a primeira com um pequeno grupo de 6 (seis) jovens selecionados a partir do elenco da Trupe de Teatro; 2) e a segunda com o diretor artístico do elenco, totalizando, assim, 7 (sete) entrevistas.

¹⁹ O roteiro com o modelo da entrevista utilizada encontra-se em anexo.

Para tanto foi necessária a elaboração de um questionário constituído por perguntas germinadas a partir das observações e apontamentos registrados no diário de campo e suscitadas durante minhas visitas ao GCAR. Partindo deste ponto, verificou-se a frequência com que certos temas apareciam nos relatos e o quanto eles ecoavam nas atitudes de diferentes jovens, em diversas situações. Assuntos que de uma maneira ou outra reverberavam nas ações de contestação, de compromisso, de cumplicidade autorizadas pelos jovens, e tinham na sua repetição a justificativa de que tal tema era pertinente àquele grupo de atores e que, assim, tornava-se importante ser averiguado nesta investigação.

Acompanhando o pensamento de Bakhtin (2003), este afirma que cada enunciado – ato de expressão de um pensamento em palavras, gerando um discurso oral ou escrito – não existe enquanto oração isolada e desprovida de relações externas, mas sim reside como elo da cadeia de comunicação discursiva. Ou seja, o enunciado revela o seu objeto do discurso a partir de um movimento de afirmação, contestação ou testificação, por exemplo, o que mostra que determinado assunto não pode ser visto como inédito ao surgir a partir de um discurso do falante. De alguma forma, ele já foi posto como tema em outros enunciados. Como afirma Bakhtin (2003).

“O objeto do discurso do falante, seja esse objeto qual for, não se torna pela primeira vez objeto do discurso em um dado enunciado, e um dado falante não é o primeiro a falar sobre ele. O objeto, por assim dizer, já está ressaltado, contestado, elucidado e avaliado de diferentes modos; nele se cruzam diferentes pontos de vista, visões de mundo, correntes” (p. 299-300).

Desta forma, busca-se construir questões para as entrevistas com os jovens e com o diretor a partir de temas que tivessem alguma pertinência para o grupo. Assim, após sucessivas análises e recortes metodológicos, seguem abaixo os temas relacionados:

1. Relação entre a prática da arte teatral e a vida;
2. Noção de pertencimento ao grupo da Trupe de Teatro;
3. As diversas formas de compromisso dos jovens com o trabalho;
4. As regras constituintes das relações internas e externas e as estratégias produzidas para lidar com elas;

5. O reconhecimento do outro e a subsequente visibilidade como metas dos jovens;
6. O exercício de liderança pelos jovens;
7. O jovem enquanto autor do trabalho;
8. A realização de uma montagem teatral no contexto de instabilidade da favela;
9. A relação entre jovens e diretor e os papéis assumidos por cada um.

A seguir, estes temas foram transformados em questões que comporiam os questionários endereçados aos jovens e ao diretor. Para o primeiro questionário foram elaboradas 12 (doze) perguntas, enquanto que, para o segundo, apenas 9 (nove). Importante lembrar que estas questões foram dispostas de modo a obedecer a uma seqüência que auxiliaria na construção de um diálogo mais fluido e melhor desencadeado, o que repercutiria, certamente, na produção de respostas. Assim, os itens seguintes a serem explorados foram: a implicação do jovem com o teatro, a participação na Trupe de Teatro e da montagem da peça *Urucubaca*, sua relação com os demais jovens do grupo e o seu exercício artístico a partir da coordenação do diretor.

Concomitante a isso, deu-se continuidade às visitas aos ensaios da Trupe de Teatro, porém, com a preocupação de selecionar um conjunto de jovens para participar das entrevistas. Inicialmente, buscou-se formular, em poucas linhas, alguns critérios que auxiliassem nesta escolha. Os pré-requisitos a serem observados deveriam refletir, basicamente, duas simples informações: a classificação do entrevistado enquanto jovem e a sua participação na montagem teatral em questão. Desta forma, para tal escolha, foram utilizados os seguintes referenciais:

1. Pertencer ao grupo por mais de um ano;
2. Estar envolvido, a partir de alguma função específica - ator, autor, contra-regra, assistente de direção, entre outras - na montagem da peça *Urucubaca*;
3. Ser jovem na faixa etária entre 15 (quinze) e 30 (trinta) anos.

Com os parâmetros em mãos, a tarefa seguinte dizia respeito à escolha dos jovens que se enquadrassem no perfil adotado. Após algumas observações sobre o grupo, chegou-se ao número de oito 8 (oito) pessoas. Entretanto, à medida que certos jovens eram contatados, alguns afirmavam que suas agendas estavam repletas de vários compromissos e a entrevista seria algo difícil de ser concretizado com eles. Mesmo buscando alternativas de horários e dias, para um ou outro não foi possível o acordo, o que os levou a declinar do convite. Desta forma, o número ficou reduzido a 6 (seis) pessoas.

Os jovens escolhidos se encontravam na faixa etária entre 19 e 30 anos. Uns tinham apenas 1 (um) ano de atividade na Trupe, enquanto outros estavam desde o início do grupo. O envolvimento deste grupo com a produção da peça se dava da seguinte forma: todos eles atuavam nela, embora um fosse contra-regra e duas jovens escrevessem os textos da peça. Além disso, ressalta-se aqui que o fato de terem sido feitas entrevistas com três mulheres e três homens, isso não indicou, em hipótese alguma, que o fator “gênero” tivesse sido utilizado como parâmetro na seleção dos entrevistados.

É importante salientar que dentre os jovens entrevistados um deles tinha a idade de quarenta anos. Embora ele não se enquadrasse na faixa etária delimitada, levando-se em consideração o seu pertencimento à Trupe de Teatro e a sua participação ativa nos ensaios, enquanto ator e contra-regra, o seu depoimento seria de expressiva utilidade para o material desta pesquisa. Somado a isso, a pertinência de seus comentários, feitos durante os ensaios, sobre a composição daquela peça teatral, e sobre o funcionamento e as relações existentes no grupo, reafirmaram a legitimidade de seu discurso para esta pesquisa.

Embora se tenha formado o grupo com 6 (seis) pessoas, a marcação da entrevista tornou-se também uma etapa de difícil realização. Inicialmente, após serem solicitados os respectivos números de telefone celular e residencial de cada um, foi feito contato para entrevistas individuais. Antes de buscar uma data em comum, para alguns, foi necessário lembrar o motivo do contato. Alguns solicitaram ligação uma ou duas semanas depois devido às intensas atividades com as quais estavam envolvidos, tanto pessoais quanto profissionais, já outros se disponibilizaram mais facilmente a marcar dia, local e horário que melhor se adequassem às suas atividades.

A escolha do local onde seria realizada a entrevista, ficou a critério do entrevistado. Apenas um item a ser levado em consideração dizia respeito às condições mínimas para a realização de uma entrevista, referentes à qualidade sonora da gravação e a uma certa privacidade. Entre os entrevistados, 3 (três) escolheram a própria residência, 1 (um) optou por uma praça pública, 1 (um) escolheu um *Shopping Center* e os outros 2 (dois) optaram pelo espaço de trabalho, sendo um deles o diretor do grupo.

As entrevistas ocorreram com a utilização de um gravador de áudio digital portátil, gravação esta iniciada somente após o entrevistado mostrar-se de acordo. Elas foram realizadas de modo individual, ou seja, com cada jovem em separado, opção esta adotada por dois motivos. Primeiramente, as diversas experiências registradas no diário durante a pesquisa de campo pautaram-se em reuniões de grupo realizadas entre os integrantes da Trupe, encontros informais entre dois ou mais jovens, discussões em torno da montagem teatral, ou seja, episódios que remontavam freqüentemente um trabalho de ordem coletiva. Assim, priorizou-se nas entrevistas, o diálogo com cada jovem ator em particular como forma de diversificar o recorte utilizado na intervenção. Em segundo lugar, de modo geral, os jovens da Trupe de Teatro possuíam compromissos diversos, relacionados ou não ao Afro Reggae, o que restringia as possibilidades de conciliar, entre os próprios jovens, horário e dia disponíveis para a sua realização.

Num primeiro instante, os jovens entrevistados se mostraram disponíveis a responder às perguntas, embora não tivessem uma real noção acerca do que eles seriam inquiridos. Alguns, ao final da entrevista, declararam que não tinham qualquer idéia sobre o teor das questões, muito menos o modo como seriam feitas. Já outros apresentavam algumas suspeitas sobre o que viria a acontecer. De um modo geral, as entrevistas ocorreram sem qualquer circunstância impeditiva. Apenas para fazer menção de um caso ou outro, o fato de terem sido realizadas em espaços públicos, acabou por interferir na entrevista. Sons demasiadamente altos, tais como, conversas alheias próximas a nós, carros de som e crianças brincando, acabaram gerando ruídos que atrapalharam não apenas o andamento das entrevistas, mas também permaneceu associado ao áudio da gravação.

Já para a elaboração do capítulo onde analisou-se as entrevistas dos jovens e do diretor, e o diário de campo, optou-se por identificar os entrevistados pelos seus primeiros nomes. Antes do início das entrevistas, a cada um foi solicitada a

permissão para que isso fosse possível. Desta forma, os nomes dos entrevistados são os seguintes (ordem de realização das entrevistas): Joyce, Cecília, Rosali, Flávio, Rodrigo, Lúcio e Johayne (diretor da Trupe de Teatro). Tendo em vista o diário de campo também registrar as falas de outros jovens pertencentes ao elenco, alguns nomes destes também se encontrarão nesse capítulo. São estes os nomes (na ordem em que os nomes aparecem no capítulo): Ricardo, Etilaine, Livia, Rafael, Marcos e Lecão.

Para entender a escolha da entrevista, enquanto um recurso metodológico para esta pesquisa, torna-se importante a compreensão do conceito de dialógico que Bakhtin (2003) nos apresenta. O autor afirma que a produção de conhecimento dentro do campo das ciências humanas somente é possível por intermédio do diálogo com o outro. Isso se dá, pois este outro, ser cognoscível, se apresenta para o pesquisador a partir da produção de discursos, de falas. O homem, mesmo enquanto objeto de estudo, surge enquanto um ser falante, alguém que se exprime por meio de enunciados. Desta forma, torna-se impossível interpretá-lo sem levar em consideração este “texto” humano marcado por vivências, palavras e experiências.

Não sendo possível tornar-se indiferente a esta produção de sentidos, resta ao pesquisador, em sua intervenção, provocar um diálogo com este outro. Desenvolver a observação baseada num encontro com o outro e com suas falas. A investigação científica torna-se, assim, um ato bilateral em que, por um lado, o pesquisador investe a partir de sua intencionalidade, enquanto o ser cognoscente – objeto este cuja existência somente é possível na interação com o cognoscível – exprime a si mesmo. Assim, o autor afirma que:

“Qualquer objeto do saber (incluindo o homem) pode ser percebido e conhecido como coisa. Mas o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado como coisa porque, como sujeito e permanecendo sujeito, não pode tornar-se mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser ‘dialógico’” (p. 400).

Muitos estudiosos da linguagem construíram representações esquemáticas que afirmavam, sobre as figuras do sujeito que fala (falante) e do sujeito que ouve (ouvinte), uma postura ativa e uma passiva, respectivamente. Como se o primeiro fosse o único responsável por contribuir, naquele instante, com o discurso que ali se desenvolve, enquanto o outro, de modo neutro e sem qualquer tipo de reação, apenas aguardasse a sua vez para reingressar ao diálogo. Contrário a esta

prerrogativa, Bakhtin (2003) afirma que o ouvinte, durante o processo de audição, também assume uma posição ativa ao concordar ou não, fazer inferências a partir do que estava sendo dito, se opor em menor ou maior grau. Embora seja de modo diferente do falante, o ouvinte também assume uma postura responsiva durante o diálogo e ambos participam de modo ativo.

A partir desta postura responsiva assumida bilateralmente, para o campo da entrevista, poderia-se pensar acerca dos modos com que entrevistador e entrevistado se portam um em relação ao outro. Talvez, a primeira imagem associada a este diálogo responsabilize o primeiro pela construção das questões investigativas, enquanto o segundo se aterá a apenas respondê-las. Entretanto, estas posições, durante a entrevista, podem sofrer re-arrumações e terem seus sentidos invertidos. A entrevista deixa de ser um simples acontecimento em que perguntas e respostas são elaboradas, e elas passam a se conectar a partir de diferentes configurações. O entrevistador, por exemplo, pode ter sua pergunta refeita a partir da indagação do entrevistado ou completar a resposta dada por este num momento posterior. O entrevistado, por sua vez, pode retornar a pergunta ao entrevistador com outra questão. Enfim, novos aspectos tornam o diálogo mais complexo e vão se associando aos papéis de entrevistador e entrevistado.

Esta reorganização de posições pode ser ampliada a partir da dialética entre *lugar* e *espaço* proposta por Certeau (2004). Segundo o autor, o primeiro conceito diz respeito a uma ordenação sob a qual são distribuídos os elementos dentro de uma “relação de coexistência”. Cada elemento – ou sujeito – ocuparia uma posição em particular, única e, portanto, distinta de qualquer outra. Deste modo, a posição assim assumida definiria, em relação ao outro, o sujeito que a ocupa, o que permitiria formar uma configuração de posições que indicasse uma estabilidade momentânea. Por outro lado, já a noção de espaço é caracterizada pela desestabilização destas posições, ou seja, elas passam a assumir “vetores de direção, movimentos” (p. 201), deslocam-se. Certeau (2004) afirma que o lugar pode se transformar num espaço, assim como o espaço pode vir a tornar-se lugar. Segundo o autor, o lugar é um espaço próprio, enquanto que o espaço é um lugar praticado. Tendo em vista que a presença de um disporia o surgimento do outro, podemos afirmar que um pressupõe o outro.

Desta forma, durante o desenvolvimento da entrevista também se pode afirmar que ocorre a passagem de “lugar” para “espaço”, e vice-versa. Por um

lado, encontram-se as posições inicialmente estipuladas de “entrevistador” e “entrevistado”, sob as quais, *a priori*, o diálogo se daria exclusivamente. Enquanto o primeiro se foca nas perguntas, o segundo torna-se o responsável por preencher as lacunas criadas pelas questões. Entretanto, à medida em que se desenvolve a entrevista, estes lugares pré-fixados vão se transformando, entram em conflito, se equiparam e complementam-se.

Por fim, retomando Bakhtin (2003), o autor problematiza as posições que falante e ouvinte ocupam na relação entre si. É importante ter a consciência de que a interação discursiva entre dois sujeitos faz parte de um contexto maior de enunciados. Ao mesmo tempo em que eles estão discursando em função do outro, existem aspectos ali presentes – tais como entonação, sentido das palavras etc., que somente podem ser mais bem compreendidos levando em consideração enunciados anteriores. Muitas das falas que aqui se apresentam têm sua origem atrelada a outros contextos à medida em que se tornam respostas a discursos anteriores. Como afirma o autor:

Ademais, todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema de língua que usa, mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte). Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados (p. 272).

A partir desta noção de produção discursiva, cujos limites não se restringem ao tempo presente, podemos perceber a entrevista como um acontecimento contextualizado, pertencente à vida. A entrevista, diferente de um episódio extraordinário, tem seu tecido discursivo permeado por falas alheias, por outros autores, pelo cotidiano, logo, ela se enquadra enquanto um acontecimento no mundo. Contextualizar a entrevista desta maneira torna mais permissível a inclusão de outros discursos na construção do diálogo, assim como aproxima mais os que participam dela. Torna mais próximos os supostos “falante” e “ouvinte”, a ponto de serem afetados e transformados pelas falas e sentidos trazidos a tona pelo outro.

Esta condição, necessariamente, possibilita um destaque à enunciação que o próprio sujeito produz, porém também sublinha que tal produção apresenta-se sujeita a mudanças acarretadas pela fala do outro. As modificações que faz-se

menção são as interpretações, acréscimos, correções, reiteraões etc. Ambos os sujeitos do diálogo submetem suas falas, queiram ou não, a tais interferências provocadas pelo encontro com o outro. E neste sentido, Jobim e Souza (2005) aproxima os conceitos de exotopia e dialogismo, formulados por Bakhtin (2003), afirmando que, embora a visão que um determinado sujeito tenha sobre o outro seja privilegiada e exclusiva, ele também, por sua vez, necessita que este outro lhe corresponda baseado com sua própria visão. A compreensão que se tem a partir de uma palavra somente pode-se afirmar como completa a partir do instante em que o outro a significa com sua linguagem, seu olhar. Ou seja, o acabamento ou o complemento de um sentido nunca pode estar amarrado a um único participante discursivo, mas sim na relação entre ambos.

Desta forma, trazendo para a estruturação da pesquisa, a importância que o diário de campo, enquanto registro de observações e indagações, tem para esta investigação científica se dá à medida que as entrevistas corroboram, afastam ou refazem os sentidos produzidos até então. A associação apenas com o diário, por exemplo, seria uma prova injustificável de optar apenas pela verdade que atende aos meus anseios, ignorando, quase que por completo, qualquer vestígio lingüístico apontado pelo outro. De outro modo, legitimar a entrevista como o único elemento investigativo acaba por responsabilizar o outro sobre qualquer fenômeno que ali possa ter ocorrido. O caminho escolhido é a constante comunicação e interferência que um tem sobre o outro. Assim, a relação entre ambos os dispositivos científicos, muito mais do que complementar, ela está a todo o momento se reatualizando a partir de uma dialética e contribuindo, deste modo, para uma produção científica que consolida a relação entre sujeito e objeto como elemento cerne da pesquisa.

5 Entre diário e entrevistas... apontamentos sobre a Trupe

(...) ver a ciência com a óptica do artista, mas ver a arte, com a da vida.

Friedrich Nietzsche

O objetivo deste capítulo é apresentar as observações realizadas durante os 6 (seis) meses em que se acompanhou os ensaios da Trupe de Teatro durante a montagem teatral da peça *Urucubaca*. Para tanto, a partir de discussões desenvolvidas nos registros de campo e baseadas nas entrevistas, verificou-se a presença de 4 (quatro) grandes categorias que serão apresentadas e analisadas nesta etapa da dissertação. São elas: 1^a.) Códigos e regras: conflitos e modos de convivência na Trupe; 2^a.) A Trupe e suas narrativas; 3^a.) A direção artística como ação compartilhada; e 4^a.) A construção da identidade a partir do pertencimento à Trupe²⁰.

A primeira categoria diz respeito à presença de um conjunto de regras que pautam as condutas e relações na Trupe, assim como para todos os integrantes do Afro Reggae, incluindo não apenas os jovens, mas também os professores e coordenadores. Entre os assuntos apontados por tais normas, se encontram a ingestão de bebida alcoólica, a circulação com moto pelas ruas da favela e o fumo de cigarro. Interessante observar que, se por um lado, tais regras, por vezes, têm sua origem desconhecida, mesmo sendo algo seguido por muitos, em alguns momentos elas passam a ser questionadas, possibilitando, em certos episódios, o surgimento de novas regras.

De modo semelhante, a Trupe traz consigo outras regras que dizem respeito à sua própria dinâmica de ensaios, apresentações e aulas. Regras que

²⁰ Para a construção das categorias mencionadas organizou-se os dados registrados no diário de campo e as 7 (sete) entrevistas realizadas foram transcritas. A seguir, após leituras mais detidas do material colhido, seguidas de análises mais criteriosas, verificou-se a presença de 18 (dezoito) grandes temas passíveis de serem explorados neste estudo, o que denominou-se, num primeiro momento, de categoria. À medida que tais categorias iam surgindo, a cada uma delas, agrupava-se um conjunto de citações do diário e das entrevistas que tivessem mais relacionadas a uma determinada citação. Após este processo, obtive uma nova lista com apenas 4 (quatro) categorias, seguidas de alguns temas. A lista com as categorias, seguidas dos temas relacionados, está em anexo.

perpassam o compromisso que cada um precisa ter com o grupo e com o trabalho, e o modo como a história de um ou outro jovem serve de parâmetro nas relações entre eles próprios.

Em seguida, a segunda categoria discutirá diversas maneiras com que os jovens se utilizam daquele trabalho para narrarem suas vidas e outras histórias. Classificou-se estas narrativas como provenientes de três (3) perspectivas: a partir da vida do próprio jovem, da comunidade e do teatro enquanto linguagem.

Já a terceira categoria apresenta algumas observações acerca da presença de uma coletividade que caracterizaria o trabalho artístico da Trupe. Verifico o quanto o compartilhamento de funções e atribuições dentro da montagem da peça, entre jovens e o diretor, vem acompanhado do incentivo dado aqueles para que invistam seus esforços e atributos técnicos neste trabalho, visando o melhor desenvolvimento deles enquanto atores. Por outro lado, a partir da relação que os jovens desenvolvem com o diretor, eles acabam por atribuir diferentes papéis à sua figura, o que passa a lhes servir de parâmetro para a continuidade do trabalho.

Por fim, a quarta categoria nos aponta para o quanto os diversos modos identitários construídos pelos jovens são referendados, muitas vezes, a partir de um pertencimento àquele grupo. Dois importantes fatores que concorrem para a construção desta identidade é a interlocução com o olhar do outro e o fato de muitos jovens assumirem um cargo de liderança.

5.1.

Códigos e regras: conflitos e modos de convivência na Trupe

Desde os primeiros contatos com o diretor da Trupe de Teatro até as primeiras visitas aos ensaios, por vezes deparei-me com certas regras diante das quais sentia-me impelido a seguir – ou pelo menos respeitar – para dar seqüência à pesquisa de campo naquela comunidade. Normas relacionadas, muitas das vezes, com os interesses ou com a dinâmica do tráfico de drogas que ali existia. Ligar no dia anterior à visita, evitar comentários por meio de contato telefônico sobre certos “acontecimentos” referentes a conflitos entre facções rivais do tráfico (ou com a Polícia Militar), procurar andar acompanhado de outras pessoas na favela, estavam entre aquelas regras a serem seguidas.

Para este trabalho foi interessante perceber o quanto não apenas era preciso lidar com certas normas externas, mas também os próprios alunos, professores e coordenadores do GCAR que assim o faziam também. Estratégias com as quais eles se defendiam e, assim, criavam novas possibilidades para a continuidade de seu trabalho.

Porém, o que podemos focar neste primeiro tópico é a categoria referente a regras criadas pelo próprio Afro Reggae e que serviam como referenciais a serem observados na conduta diária dos integrantes deste grande projeto social. Faça menção a regras que cerceavam algumas atitudes ou comportamentos dos jovens, vistos como prejudiciais à própria saúde e integridade deles ou como conflituosos para com a participação deles nas oficinas e atividades em geral do grupo. Da mesma forma, existiam também outras regras que eram apresentadas como parâmetros a serem observados a fim de que o andamento dos ensaios e das outras atividades do grupo ocorressem com êxito e com a qualidade esperada.

Assim, façamos uma breve exposição de certas observações sobre a Trupe de Teatro, seguidas de análises, em que tais regras não apenas surgiam nos conflitos ou discursos que ali emergiam, mas também acirravam, por parte dos jovens, o surgimento de estratégias capazes de colocar em pauta os sentidos assumidos nestas normas e provocar uma releitura das mesmas.

5.1.1. Bebida, fumo e outros itens...

Não apenas em se tratando da realidade da Trupe de Teatro, mas fazendo referência a todos os alunos, professores e coordenadores envolvidos com os projetos do GCAR, algumas regras de comportamento eram impostas pela direção da entidade. Entre elas, um item de grande repercussão dentro do grupo era a proibição da ingestão de bebidas alcoólicas pelos integrantes da entidade, principalmente no período enquanto estivessem trabalhando numa atividade específica do GCAR. Era vetado, sob qualquer justificativa, beber cerveja ou outra bebida de teor alcoólico durante a realização de uma oficina, aula ou *workshop*. Algo que contribuía para isso era o fato das mercearias próximas à sede não venderem cervejas ou outros tipos de bebidas.

O que é recriminado não é o fato do jovem, em qualquer situação hipotética, ser impedido de beber, mas sim, a partir do momento em que tinha uma atividade e assumia uma função específica, ele estaria terminantemente proibido de ingerir qualquer bebida alcoólica. A regra buscava, assim, preservar a integridade do jovem no contexto do Afro Reggae. Embora estivesse também em questão a preocupação com sua condição física e de saúde, de modo geral, se tinha como ponto central a observação do trabalho a ser executado. A realização deste não podia sofrer interferências prejudiciais devido à irresponsabilidade de um jovem.

Um outro tema também presente na lista de condutas a serem evitadas, dizia respeito ao uso de cigarros nas dependências das salas ou próximo dali. Neste caso, por diversas vezes, em conversas com os jovens e com os diretores, nos intervalos dos ensaios, este tema se mostrava de modo recorrente e era do conhecimento de praticamente todos os integrantes do grupo. Assim, como no caso da bebida, alguns chegaram a declarar que apreciavam o fumo e o faziam com certa frequência fora daquele espaço.

Rosali - Vamos colocar um exemplo. A Trupe vai ali para (...) a Lapa assistir a uma apresentação, ou eu vou me apresentar. Não pode beber! (...) Se eu quiser beber eu vou beber com a minha família, na porta da minha casa. E nem posso perto dos centros culturais. Pavão-Pavãozinho, de Lucas, Vigário, (...) se eu for como Afro Reggae, para qualquer coisa, não pode beber.

Flávio- *É, aqui não pode beber cerveja, não.*

Pesquisador- *Como é que é?*

Flávio- *Aqui não se vende cerveja.*

Pesquisador - *Não pode beber cerveja só no Afro Reggae ou aqui?*

Flávio- *Aqui, em tudo aqui fora. Não pode.*

Malú- *É para dar o exemplo. Pega mal eles te verem fumando ou bebendo cerveja. Não pode.*

O modo enfático com que tais regras eram expressas não deixava dúvidas do quanto elas deveriam ser respeitadas e de que os jovens as guardavam de maneira comprometida e seriamente. Mais particularmente a partir desta última citação, a retirada da bebida dos costumes também dos coordenadores do GCAR, entre os quais também possuíam jovens, também dizia respeito ao fato deles servirem como exemplo para outros jovens mais novos. Competia, assim, a observação das regras pelos professores e por outros coordenadores mais jovens para que os demais pudessem se espelhar nestes e adotar para as suas vidas comportamentos tidos como aprováveis.

Dentro da Trupe, por vezes, ocorriam cenas em que um jovem chamava a atenção de um outro, sendo este ou não do próprio grupo de teatro, e fosse ou não mais novo. Assim como não eram poucos os episódios em que isso se sucedia, também não eram raras as vezes em que tal chamada de atenção ou a reprovação de um ato indevido era respeitada sem qualquer tentativa de réplica. No caso da Trupe, como não tinha em seu conjunto muitos jovens que se enquadrassem nesta faixa etária mais próxima da adolescência, alguns, pela idade avançada, acabavam se enquadrando como aqueles que deveriam servir de exemplo para os outros.

Outra regra existente dizia respeito à não circulação de moto pelas ruas de Vigário Geral. Era vetado ao jovem, morador da comunidade e participante das atividades do GCAR, a condução de motocicleta, sob qualquer justificativa:

Rosali- Nós somos artistas e trabalhamos com o corpo, com a voz. Vou dar um exemplo. O Kleberson ele era o presidente e era o vocalista da banda. E ele sabia mais do que ninguém que não podia beber, andar de moto, sem carteira, aquele negócio todo. Bebeu, foi dirigir, andar de moto, caiu e se machucou todo.

Torna-se possível verificar que as regras de modo geral seguiam a lógica da proibição, da não execução de determinados atos. O cumprimento das normas se dava pelo afastamento e pela negação de certas condutas. O que não podia e o que não se devia realizar estava mais claro do que aquilo que era permitido. E quando os jovens eram perguntados acerca das possíveis origens das regras, suas respostas se deram de modo incompleto e sem muita certeza:

Flávio- Ah, tem. Umás histórias, não sei. Acho que foi alguém que caiu [de moto]. Uma coisa assim. Não sei te contar o que era, mas foi o que me contaram por alto.

Rodrigo- Acho que veio lá de cima. Isso é coisa do Júnior, o coordenador do GCAR. Ele deve ter feito isso, porque sabe que algumas pessoas, que já tiveram problema com álcool, se tiverem um novo contato com a bebida, podem regredir (...).

A referência que este jovem fez ao fato de José Júnior ter sido o responsável pelo surgimento das normas encontra certa correlação nas páginas de seu livro *Da favela para o mundo – a história do Grupo Cultural Afro Reggae*²¹, quando revela as experiências desagradáveis da adolescência com a bebida e o fumo. Embora aqui seja impossível confirmar ou desmentir tal noção, pelo menos o que se vê é o quanto o álcool e o cigarro, de certa forma, não apenas

²¹ Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

remontavam episódios particulares de sua vida, como também dão pistas para o lugar da experiência do qual Júnior expressou sua opinião e posição quanto a este assunto. Assim, segue a citação do livro:

(...) na década de 1980 eu morava no Centro, na rua do Senado. O local era rodeado de muita prostituição, jogatina, drogas, criminalidade, alcoolismo, e era comum convivermos com pessoas ligadas à criminalidade. Boa parte da rapaziada da minha adolescência foi dizimada ou pela polícia ou por inimigos. Aprendi nesse período as conseqüências maléficas do uso de drogas, álcool, dos jogos de vício e do tabaco. (p. 49)

Somando estas pequenas referências publicadas com o depoimento de alguns jovens, podemos afirmar que de alguma maneira a sua opinião contribuiu para que tais regras viessem a existir. Obviamente, este movimento ganhou consistência com episódios ocorridos no GCAR em que jovens, devido à bebida, por exemplo, acabaram trazendo prejuízos para si e para o trabalho de todo um grupo.

Retornando às explicações das regras, embora desconhecemos a sua real origem, alguns jovens se mostravam compreensíveis acerca de sua pertinência. Uns apontavam motivos lógicos cuja dedução originava-se do conhecimento sobre os possíveis efeitos danosos causados, por exemplo, pela ingestão desmedida de bebida alcoólica. Dependendo da condição física do jovem, tal atitude poderia resultar em conseqüências negativas. Outros afirmavam que, independente de qualquer outro fator, o próprio ato de andar de moto já trazia em si a possibilidade de queda ou de um acidente um pouco mais grave:

Flávio- Mas acho que a moto, não. Não tem que andar de moto, mesmo. Para quem trabalha... a moto é um veículo que não te oferece segurança nenhuma, né.

Rodrigo- (...) Porque gera conseqüências, você sai do normal, te desestimula, te tira da tua rotina. Uma vez que você está fora do teu estado normal, você está exposto a sair de tua rotina.

Rosali- (...) Se você fizer isso, você vai ter problema no fígado. Vai ter uma série de problemas. Cair na rua, bêbada... Vai acontecer uma série de coisas não agradáveis.

Percebemos, com isso, que os posicionamentos assumidos pelos jovens tinham por base informações acerca do tema ou assunto discutido nas regras. Eles não se apresentavam de maneira alienável perante o álcool e o cigarro, porém disponibilizavam seus conhecimentos para reafirmarem, em certos aspectos, a importância de regras sobre os comportamentos dos jovens. De outro modo, eles

também se mostravam cientes acerca de algumas particularidades daquela comunidade e, mais especificamente, de alguns jovens em especial, o que lhes servia de base para suas opiniões.

De outro modo, esses jovens, ao tratarem, em certa medida, da observação destas regras, eles acabavam apontando para a responsabilidade que cada um deveria ter pelos seus atos. Segundo eles, o jovem precisava assumir para si que, tomadas certas decisões e atitudes, o que viesse como desdobramento e efeito disso deveria ser assumido por ele. Eles introduziam, com isso, o jovem em meio a estas regras, posicionando-o de modo que ele tivesse autonomia, evitando, assim, ações que comprometessem a sua permanência no grupo. Neste sentido, a palavra do diretor também reiterava tal discurso apresentado pelos jovens quanto ao sentido pela existência de regras:

Johayne- Mas tem aquele negócio: andou de moto, caiu e você faz parte de um grupo. Isso quer dizer que você vai ter que ficar afastado. Afeta uma série de coisas. Então, a gente cobra a responsabilidade.

Assim, verificamos, primeiramente, que as regras estipuladas para todo o GCAR eram colocadas de maneira rígida, sem que houvesse variações no modo de cumpri-las. A proibição, por si só, não apenas retirava qualquer possibilidade de ações diferenciadas, como também não permitia com que o jovem se pronunciasse e fizesse a escolha pelo o que melhor lhe convinha. Desconsiderava, até mesmo, a possibilidade de conciliar conscientemente as suas ações com as regras que o Estado impõe a que todos os cidadãos sigam – por exemplo, dirigir moto portando capacete e numa velocidade adequada ao local, ou seja, de acordo com as leis federais de trânsito. Não parecia, entretanto, que tais regras estimulassem nos jovens atos de autonomia e de responsabilidade.

Em segundo lugar, embora alguns jovens da Trupe concordassem com as normas impostas, eles também afirmavam gostar de cerveja ou de fumar. Diziam-se cientes de que a quebra deste regulamento traria resultados indesejáveis para o grupo. Entretanto, eles não negavam o desejo pela bebida e, por vezes, sentiam-se incomodados por não poderem fazer algo que lhes gerasse tanto prazer. Ou seja, aceitavam se adequar aos costumes da entidade, porém, mesmo depois de um tempo, ainda era uma questão em aberto para eles, sem uma solução que satisfizesse. Como afirma um jovem:

Flávio- Pô, cara. É complicado, porque eu gosto de beber uma cervejinha de vez em quando (risos). Não no trabalho. Acho que não se deve beber em nenhum lugar de trabalho.

5.1.2.

Questionando as regras e observando novos horizontes

Como foi dito anteriormente, os jovens mostravam-se compreensíveis para com a necessidade em se ter regras que viabilizassem o mínimo de condições para que o trabalho do Afro Reggae pudesse existir. Todavia, não eram poucos os momentos em que tais regras e códigos se tornavam pauta das discussões informais que surgiam em momentos específicos. Durante o famoso almoço de sábado no restaurante da Chupetinha ou à saída dos ensaios de dia de semana, por volta das 21h, muitas vezes num tom baixo de voz e atentos para quem estivesse por perto, os jovens também expressavam nestas conversas seu descontentamento pelas proibições que vigoravam no Grupo Cultural Afro Reggae. Embora eles concordassem com a abordagem desses temas – moto, cerveja e cigarro – em termos de regras, a indignação deles referia-se ao modo como tais normas eram estipuladas:

Pesquisador- Eu lembro de um episódio em que nós almoçávamos e conversávamos sobre a regra do não beber. Queria que você comentasse.

Rodrigo- É meio que hipócrita. Retificando: acho que é mal planejada (...) Porque até então eles tinham muito um modelo baseado em casos muito remanescentes. Do envolvimento de menores com álcool que fizeram besteira. Por isso eles colocaram uma coisa meio que ‘ditatória’ relacionados a casos que não foram bem sucedidos no passado. Acho que tem que haver uma orientação de base (...).

Lúcio- Primeiro as pessoas precisam saber porque cumprem regras, segundo, qual a importância delas e terceiro, elas têm que ter liberdade de escolha de cumprir esta regra ou não. No Afro Reggae a regra é nivelada de cima para baixo, sem qualquer discussão. Se o álcool está certo ou errado, enfim, o que eu vou discutir é a base dessa regra. Mas ela é uma regra imposta, não é uma regra discutida. Isso eu acho preocupante.

Estes jovens apresentaram algumas críticas acerca da aplicação destas normas ao afirmarem que são ditatoriais e impostas. Esta imposição parecia apontar para a existência de uma hierarquia na qual as ordens eram emitidas de cima para baixo. As frustrações e erros do passado justificavam as medidas tomadas atualmente para se coibir ou evitar problemas provenientes de condutas indesejáveis. Além disso, a maneira com que eram construídas as regras, tendo

por base histórias e episódios anteriores, acabavam por não levar completamente em consideração a realidade atual e complexa dos subgrupos. Por exemplo, a Trupe de Teatro tinha características distintas de muitos outros grupos do Afro Reggae, tais como idade, nível escolar e origem, o que, no mínimo, requeria uma reavaliação das normas de modo a contemplar este grupo.

A partir das declarações dos jovens, verificamos o quanto era difícil sustentar uma “lei” cuja procedência os remetia a uma realidade distinta da sua e baseada exclusivamente em experiências anteriores. Trata-se do “descolamento” entre tais normas e a própria realidade vivida no presente pelos jovens da Trupe, o que demonstrava um desencontro entre as questões que passaram a ser regradas e a quem se deveria endereçar tais restrições. Assim, contrário a um conjunto de regras com caráter diretivo e unilateral, estes jovens apostavam em uma alternativa que reintegrasse a cada um ao campo destas discussões e os conscientizassem acerca dos motivos que as embasavam. Propunham, assim, que as normas fossem debatidas entre eles a fim de que soubessem o porquê de sua existência, compreendendo a real necessidade pela qual elas deveriam ser seguidas e as justificativas que as respaldavam.

Entretanto, segundo um jovem, até o momento, diferente de um trabalho de fundamentação com os alunos, o GCAR apostava em outras prerrogativas de conduta. Uma delas era a aplicação de multa ao jovem por infringir certas normas, o que vinha em forma de desconto no valor mensal de sua bolsa-auxílio. Em certos casos, o ato de incorrer num erro tinha por resposta da instituição a retirada de uma pequena quantia sobre o que ele ganhava todo o mês:

Lúcio- Por exemplo, se a gente for encarar a vida com a pena, de que forma a gente pode penalizar uma pessoa? Tirar o que ela mais gosta. De que forma a gente pode penalizar uma pessoa? Tirar do bolso dela (...) A gente dá uma multa de R\$10,00 para que as pessoas não cometam crime (...) Isso é uma característica de país subdesenvolvido. Eu vou cortar a raiz em vez de trabalhar a raiz para que nasçam frutos bons. Em vez de a gente penalizar, a gente pode construir com o outro. A gente usa o termo ‘penalizar’, mas a gente esquece que o Afro Reggae é uma ONG.

O que se afirmou é que tal restrição denunciava um modo de funcionamento das relações humanas baseada numa lógica capitalista, na qual o dinheiro se tornava o regulador e o vínculo através do qual os sujeitos se agregavam. Por meio desta perspectiva, a presença, a participação e o comprometimento de cada jovem estariam representados no pró-labore a ser

recebido, a tal ponto que esta seria a melhor alternativa de afetá-lo e fazê-lo rever suas atitudes. Esta condição não remontava uma simples e pequena situação ocorrida num bairro da zona norte, mas sim espelhava as estratégias e recursos característicos do mercado de trabalho. Assim como as bonificações vinham como valorização e estímulo pelo bom trabalho realizado do funcionário, as incorreções eram tratadas com a perda de algo valoroso para o mesmo. Sob este aspecto, o que estava em questão era o bom andamento da montagem da peça, e não as condições primeiras de vida do sujeito. Uma atitude punitiva que, aos olhos deste jovem, desconsiderava completamente o outro.

O mesmo jovem foi mais além em sua abordagem acerca das regras e de sua validade junto aos jovens.

Lúcio- (...) voltando para a questão das regras, alguns momentos ela não está esclarecida, em outros ela está esclarecida. Eu acho super importante regra. Acho importante a Trupe ter disciplina. A vida tem que ter disciplina e outros momentos não tem que ter, até para poder descobrir onde não tem disciplina para poder disciplinar ou descobrir novas possibilidades.

Ele concordou com a existência delas e registrou a falta de esclarecimento deflagrada no modo com que eram conduzidas aos grupos. Porém, ele buscou outros desdobramentos a partir do momento em que situou a presença de regras não como algo exclusivo da Trupe ou de uma organização artística que se reunia em torno de um ou mais objetivos, mas como um elemento também pertencente ao cotidiano da vida. Ele ratificava a importância das normas justamente a partir de seu caráter ordinário, por algo presente no dia-a-dia e fundamental às relações humanas. Desta forma, ele provocava a aproximação entre a favela e o espaço urbano que, embora tivessem suas idiossincrasias, poderiam compartilhar de semelhantes leis e regras.

Por outro lado, seu relato cria uma tensão no instante em que desmente que a falta de disciplina somente poderia ser vista como um aspecto negativo. Da mesma forma que alguns temas foram submetidos a regras, outros se encontravam descampados de uma normatização. Esta condição poderia ser entendida como uma lacuna resultante de uma desatenção da instituição ou uma brecha a ser aproveitada por jovens mais sagazes. Entretanto, ele trouxe estes espaços, “isentos de normas”, como oportunidades de sugestão e criação de novos textos normativos que substituíssem ou acrescentassem os atuais. Elaborar disciplinas sobre questões até então não requisitadas ou revisse novas possibilidades para as

regras que já não davam mais conta de determinados aspectos. Deste modo, o diálogo e a troca entre os jovens, os coordenadores e professores poderia apontar para essas lacunas e servir de caminho para uma reestruturação do regulamento que embasava as práticas e condutas dentro da Trupe de Teatro e do Afro Reggae.

Por fim, é importante frisar que não apenas as críticas dos jovens apontavam para uma revisão das normas, mas também a própria direção do GCAR deu indícios de que reformulações estariam por vir. Prova disso é que meses antes do término desta pesquisa, algumas modificações começaram a ocorrer no tocante às regras pertinentes a beber e dirigir moto²². A partir de uma circular disponibilizada, todos os alunos do Afro Reggae foram informados acerca de determinadas reformulações. Com isso, ambas tornaram-se práticas liberadas, desde que fossem respeitados certos pontos.

Rodrigo- Agora eu acho que houve uma reformulação quanto a estas regras de conduta relacionadas a álcool, drogas etc. Tem que existir o que está ocorrendo agora. A partir de uma circular que passou, uma reunião que fizeram (...).

Rosali- (...) agora mudou, né. Você pode beber, mas tem que ser maior de 18 anos. É, agora já está aceitando já. Não pode beber no seu lugar de trabalho. Você pode dirigir, mas tem que ter uma carteira, senão está ferindo a Constituição. Porque antes você não podia...

De certa forma, percebemos que estas alterações acompanhavam o teor das críticas feitas por alguns jovens. Passando o uso do álcool a ser permitido a partir do momento em que o jovem chegava aos 18 anos, ou seja, alcançava a maioridade, a regra atrelava, assim, a sua atitude de beber com uma postura de responsabilidade. Da mesma forma que a ação de dirigir um carro ou moto somente eram validadas caso a pessoa portasse uma carteira de condutor. Acima de tudo, eram atitudes cuja origem remetiam ao próprio sujeito e era justamente ele que passava a se responsabilizar pelas condições básicas que dele exigiam.

Além disso, também como já havia sido referendado por alguns jovens, em ambos casos (beber e dirigir moto), as transformações nas regras apontavam para normas de âmbito nacional. A ingestão de bebida alcoólica por menores de idade e a direção de veículo sem o devido registro ou documento, segundo as leis federais de trânsito, são terminantemente proibidas e determinam penalizações e multas. As novas determinações do Afro Reggae começavam a passar, então, a

²² Encontra-se em anexo a cópia do texto da circular com mudanças de regras do Afro Reggae.

serem coerentes com as regras estipuladas para qualquer cidadão situado em território brasileiro.

5.1.3.

O compromisso com a Trupe: outras formas de regra

Assim como a instituição Afro Reggae possuía suas regras adotadas de modo amplo para todo o funcionamento das oficinas, atividades artísticas e apresentações dos subgrupos, existiam também, particularmente dentro da Trupe de Teatro, aquelas que emergiam a partir das relações de trabalho ali exercidas. Durante os ensaios rotineiros e nas horas que antecediam as apresentações de trechos da peça para convidados, cada vez mais o diretor exigia um compromisso dos jovens para com o trabalho. Esta postura foi ganhando contornos de uma regra a ser seguida, principalmente para aqueles que assumiam, aos poucos, novas responsabilidades no grupo. Fosse pela manutenção do silêncio durante o ensaio, pelo cuidado com o seu material de cena, os vários itens a serem previamente inspecionados antes de uma apresentação, cumprimento de horários, pesquisas temáticas sobre o enredo da peça, e outros pontos, figuravam entre os episódios em que o jovem era requisitado a responder a partir de seu envolvimento com a Trupe.

Por outro lado, as regras que asseguravam este compromisso por vezes eram expressas verbalmente, por vezes diluídas num gesto, num olhar ou construído a partir de uma relação de intimidade. Embora, em muitos momentos, um jovem ou outro deixasse de executar uma tarefa, sendo esta, a princípio, de sua inteira responsabilidade, o que se percebia era que aquela ordem fazia parte de um contrato não necessariamente acordado verbalmente:

Malú- *Cadê o véu?*

Lívia- *Era para trazer?*

Malú- *Gente, tem ensaio é para trazer o figurino.*

Lívia- *Mas lembra que eu te perguntei se seria necessário usar o véu no ensaio de hoje? Você disse que não.*

Malú- *Sempre quando tivermos ensaio tragam todo o material de cena.*

Johayne- *É código. Eles já me conhecem. Já sabem como eu sou. Isso é muito bom.*

Pesquisador- *Fala deste código.*

Johayne- *Que você vai criando. Eu chamo de código. Eu sei o que eu gosto e o que eu não gosto. Eu gosto de chegar e encontrar todo mundo trabalhando,*

arrumando as coisas, ir aquecendo. Dificilmente eu chego lá e isso não está acontecendo. Já é um código. Eu odeio durante o ensaio *zumzumzum* de ator. Eles já sabem. Então, quando acontece já sabem que vão levar esporro. Já sabem. Tem várias coisinhas que eles já sabem (...) Assim como eles me conhecem eu os conheço também.

Parecia que o diretor e a assistente esperavam dos jovens alguns cuidados a serem tomados antes do início do ensaio. A separação de todo o material cenográfico e figurino, e a preparação corporal e vocal dos alunos figuravam entre os temas recorrentes lembrados pela direção do espetáculo. Eram atitudes ponderadas anteriormente e cuja realização não dependia de uma nova ordem superior, embora se fizesse necessário em certos momentos. Mais uma vez a questão da responsabilização do jovem tomava o primeiro plano e era requisitada como ação permanente a ser observada sob qualquer situação de ensaio. A execução do alongamento, por exemplo, como lembrou o diretor, contava simplesmente para a condição adequada de trabalho do ator, informação técnica fundamental para qualquer trabalho cênico.

Embora as reclamações viessem à tona repetidas vezes, era inegável o esforço dos alunos ao organizar o espaço e se prepararem para o comando do diretor. Se por alguns instantes eles “falavam” devido ao excesso de brincadeira ou por displicência, o que justificava a rápida correção, de outro modo, respondiam prontamente às necessidades básicas para a realização dos ensaios e o faziam com interesse e conscientes de suas responsabilidades. Esta preparação caracterizava-se por ações em que cada um executava uma função específica atribuída – carregar os *pufes*, distribuir os bambus pelo palco, arriar as cortinas laterais, posicionar corretamente os adereços respeitando as entradas e saídas dos atores, entre outros itens. Geralmente, as funções acionadas para os jovens estavam relacionadas ao(s) personagem(ns) que cada um representava na peça, o que não impedia com que o outro o auxiliasse, caso fosse necessário. Era comum verificar uma determinada pessoa executando uma mesma ação em dias diferentes. Por vezes, revezavam-se nas atribuições, prevalecendo o que era acordado naquele momento. Interessante mencionar que cada papel assumido pelo jovem acompanhava o processo de produção de novos elementos que integravam o espetáculo. Tais ações responsáveis tinham a sua origem na medida em que novas necessidades iam surgindo, o que apontava que os papéis realizados eram construídos ao passo da criação teatral e somente possíveis a partir de um

compromisso de cada jovem. Assim, ao mesmo tempo em que o engajamento era pré-requisito para a participação neste projeto era justamente por meio dele que o jovem se mostra disponível.

Um outro aspecto importante a ser assinalado é a coletividade agregada a cada preparação. O compartilhamento de tarefas entre eles era algo freqüente e conotado por um ambiente de certa descontração. Algumas vezes, partindo-se de pequenas observações, os jovens avistavam certas urgências de última hora, tais como, o reparo do tapete feito de papelão que recobria o palco ou uma fina rachadura encontrada num dos bambus, o que em poucos minutos buscavam dar fim aquele impasse. Em certos episódios, caso a emergência estivesse fora das possibilidades deles, a presença do diretor era prontamente solicitada.

Uma outra regra que volta e meia era lembrada dizia respeito ao horário dos ensaios e das aulas. Por vezes o diretor se cansava de dizer aos jovens sobre a importância indiscutível de se comparecer regularmente aos compromissos da Trupe e ressaltava, por vezes, que não era de sua responsabilidade trazer à lembrança algo que já fora tantas vezes afirmado. Da parte dos jovens, muitos se mostravam compreensíveis e de acordo com a exigência dos horários.

Rosali- (...) cumprir os horários que têm, as oficinas. Por exemplo, a aula de mantra. Eu sei que é terça-feira. 15h. Chega lá 14h 50min, 14h 45min.

Flávio- Desde a época do Tablado, eu tinha que sair de casa muito antes. Eu tinha que sair 17h para estar lá às 19h 30min no Jardim Botânico. Então...

Pesquisador- Sete e meia da noite?

Flávio- 19h 30min. É uma questão de você se ligar, aprender mesmo com isso.

Aqui, estes jovens falaram do cuidado e da responsabilidade com que lidavam ao participarem dos afazeres da Trupe. Parecia-lhes algo natural ou esperado que tivessem que organizar seus horários para atender minimamente as atividades às quais eles deveriam assistir. Diferente de algo descolado de sua vida, esta nova rotina em nada tinha de especial ou diferente de outros compromissos assumidos até então. A esta resposta somava-se também a consciência do jovem pela importância da grade de aulas às quais eles deviam seguir. Para alguns era claro o quanto o espetáculo tinha como um dos modos de aperfeiçoamento a inclusão de novos elementos oriundos de outras áreas, artísticas ou não.

Rosali- (...) a percussão, que vai me ajudar na hora de estar lá no ensaio. As aulas de mantra que ajuda na voz. Aula de canto, português para falar melhor.

E, por sua vez, o jovem surgia como figura central no desenvolvimento da peça e de sua própria performance. Ela percebeu que seu investimento poderia repercutir positivamente na estrutura e no acabamento de todo o trabalho. Com isso, a jovem se permitia estar situada numa posição privilegiada entre os elementos que compunham um espetáculo e num lugar em construção, com resultados que dependiam única e inteiramente dela.

Por sua vez, o comprometimento com a Trupe, e em especial a montagem desta peça, vinha atrelada ao recebimento pelo jovem de um tipo de pró-labore ou bolsa mensal, que por sua vez era encarada como um subsídio a custear o seu aprendizado em outras oficinas artísticas – estas oficinas também entravam como parte da montagem teatral, tendo em vista a pertinência do seu conteúdo programático frente aos elementos que constituíam o espetáculo, tais como música, dança etc. Esta ajuda mensal tinha o seu valor atribuído a partir do tipo de comprometimento do jovem e a função por ele exercida junto ao GCAR – aluno, multiplicador, monitor, professor etc.

Flávio- Você tem uma Bolsa e um RioCard. Para você cumprir as aulas de segunda a sexta, e sábado que é quando tem ensaio da Trupe para a peça que a gente vai estrear. Tem aula de canto, capoeira, português...

De outra maneira, aqueles compromissos que eram postos a fim de que o jovem os cumprissem eram questionados, por exemplo, em relação ao valor estipulado para o auxílio financeiro mensal que eles recebiam. Muitos mostravam claramente o quanto se sentiam ansiosos em crescer dentro do teatro em termos financeiros:

Flávio- E eu sou um cara muito ansioso (...) A gente tem uma certa urgência de grana, sabe. Principalmente com o teatro. E teatro não dá dinheiro.

Rodrigo- Mas o bom disso ou não (...) eu ganho um dinheiro aqui na Light. Eu também tenho um outro projeto que me dá [expira forte] fôlego para continuar (...) Aí daqui a pouco vem um comercial por fora. Porque se não tivesse isso eu já tinha desistido. Tinha ficado deprimido como fiquei.

Ricardo- *Johayne, tem aquele negócio que eu lhe falei. No sábado eu tenho aquele trabalho com perna de pau e não vou poder vir.*

Johayne- Ricardo. *Olha só. Legal você estar aqui. A gente 'tá te recebendo numa boa. Mas foi o que eu te falei. Cara, você viu como é o trabalho. A gente tem muito ensaio. Eu sei que é o teu trabalho. Legal. Não é só você, todo o mundo aqui precisa de dinheiro [neste momento os outros reagiram com um tom de brincadeira, afirmando que precisam de dinheiro].*

Etilaine- *Esta semana eu recebi um convite para trabalhar com o ... Eu seria uma das backvocal dele, mas... vocês até vão rir.*

Todos- *O que foi?*

Etilaine- *Ele iria gravar tudo antes e o show dele seria uma encenação (risos) Era para dar a resposta até esta semana.*

Todos- *O que você disse?*

Etilaine- *Que não daria (...) Cara, seria uma grana que iria me ajudar e muito!*

Trupe- *Quanto?*

Etilaine- *Uns R\$6.000,00 (...) Eu não ia fazer parte da banda dele, não. Seria só para este lançamento do show. Iríamos para [determinado lugar fora do Brasil]. Mas eu pensei: se eu aceitar, eu vou ter que sair da Urucubaca...*

Por outro lado, a questão financeira para estes jovens tornava-se um dilema no tocante à sua presença dentro do grupo. Embora recebessem para estarem na Trupe e fazerem aulas de diversas disciplinas, permanecia o incômodo em ampliar financeiramente o que ali recebiam, expressando, assim, a insatisfação com o que ganhavam. Um dado que soma a esta preocupação era o fato da peça *Urucubaca* ter sido remarcada por diversas vezes e ainda estar em processo de produção. A indeterminação pela tão esperada estréia os faziam se sentirem em meio a uma difícil decisão: permanecerem na Trupe e investirem seriamente, mesmo sob um valor criticado por alguns, ou buscarem outros espaços para darem conta de seus projetos pessoais?

Diante deste quadro, verifica-se que os jovens resolviam apelar para estratégias que dessem possibilidade de galgar novos horizontes. À disposição para trabalhos esporádicos, alguns se lançavam em novas empreitadas, muitas ligadas à área do teatro, e continuavam a ensaiar na Trupe. Certos casos, eles nem chegavam a informar ao diretor, temendo serem retalhados por uma opinião contrária à decisão deles. Mas importa aqui assinalar que os jovens assumiam, muitas vezes, o risco e se determinavam a explorarem a sua arte em outros grupos, com a expectativa de que isso lhes pudesse trazer maiores rendimentos financeiros no futuro. Dispostos a sobrepor a premissa de que eles deveriam participar única e integralmente na Trupe – princípio este que muitos atribuíam ao diretor. Sob esta perspectiva, para os componentes da Trupe de Teatro, o valor que o dinheiro agregava passava a ressignificar o teatro a partir de um caráter mercadológico. A arte enquanto uma atividade laborativa e que deveria ser remunerada em decorrência da sua execução.

O que se verifica, de certa forma, embora houvesse uma tensão quanto ao cumprimento de algumas regras era o entendimento acerca da importância

existente na execução destas normas, principalmente em se tratando da peça. Esta compreensão, para alguns, era tão clara e necessária que eles se permitiam cobrar uns dos outros. A exigência ou fiscalização por uma série de cuidados e manutenções referentes àquele trabalho não se restringiam apenas à figura de Johayne, mas também a outros componentes do grupo que se sentiam na liberdade de cobrar do outro aquilo que fosse do interesse do grupo. O desejo em ver levantado todo aquele trabalho era tão grande que alguns se permitiam indagar determinadas posturas ou atitudes de outros:

Cecília- Para cobrar do outro é porque eu tenho liberdade com esta pessoa. Para os outros que estão falhando, eu falo: Que a vida um dia os ensine. Quando as pessoas começam a errar, eu falo, eu falo sério. Olha, não pode errar.

A liberdade com que faziam tais intervenções parecia partir de uma consciência de que, assim como ela, todos os demais eram responsáveis por aquele feito e, desta forma, deviam levar seus esforços no sentido de preservá-lo. A partir do momento em que a correção ou restrição deixava de vir somente da direção e passava a originar-se na fala de outros jovens, isso significava que estas regras estavam sendo reivindicadas por estes também. Elas foram incorporadas por estes e passaram a circular em diferentes sentidos. A lógica na qual o adulto advertia o jovem se ampliava para o centro das relações entre os próprios jovens.

5.1.4. Validando lugares na Trupe a partir das regras

Antes de finalizar as considerações sobre esta categoria, torna-se importante enfocar outros funcionamentos dentro da Trupe responsáveis por constituir novas formas de regras. Até o momento, as normas discutidas referiam-se ao uso de moto, ingestão de bebidas alcoólicas, fumo e a certos comportamentos internos tidos como adequados pela direção da entidade. Entretanto, aproximando melhor o foco sobre as relações mais particulares à realidade da Trupe, percebemos algumas máximas que prevaleciam entre os jovens como normas não-ditas. Diferente de qualquer registro que as legitimasse, estas regras tinham o seu legado nos convívios e contradições experimentados pelos integrantes deste grupo. Assim, as últimas páginas deste tópico serão

destinadas à apresentação de mais duas regras intituladas: “ninguém é insubstituível” e “hierarquia é posto”.

Segundo alguns jovens, a primeira regra circulante pelos corredores do GCAR, mais especificamente na Trupe, tratava da manutenção de certas conquistas e posições alcançadas dentro do grupo de teatro. Ao longo dos ensaios assistidos, praticamente, tornaram-se comuns as mudanças de papéis entre os jovens. O fato de um determinado personagem ser entregue aos cuidados de um ator não era prova de que a este seria confiada para sempre a sua interpretação. Diversos foram os motivos nos quais apoiaram-se tais alterações, quase todas elas decididas pela palavra final do diretor. A ausência antecipadamente avisada era uma das situações que levava a substituição de papéis para que o ensaio não fosse prejudicado, de modo que no próximo encontro o jovem deveria retomar seu personagem de origem. Em outros casos, a recorrência de faltas sem causa justificada gerava uma insatisfação do diretor que, por vezes, resolvia substituir definitivamente o jovem. Episódios diferentes destes mostravam jovens passando a assumir novos personagens devido ao destaque de sua performance em comparação com a de outros, principalmente em se tratando do antigo responsável pelo papel:

Johayne- *Mais uma vez vou dizer: vocês precisam decorar o texto todo. Não somente a parte de vocês. Se chegar no dia da apresentação e eu perceber que um está fazendo melhor o papel do outro, aquele vai fazer.*

Flávio- Ninguém é insubstituível. É isso que você quer dizer.

Pesquisador- Eu não tinha nem pensado nisto, mas pode ser.

Flávio- Na Trupe o pessoal diz isso. É verdade (...) A Mariana estava lá sambando... Aí começou a faltar várias vezes e uma pessoa que samba muito melhor que ela entrou no dia, dançou e essa pessoa ficou. Aí, ela chegou: *Ué, o que esta pessoa está fazendo no meu lugar?* Entendeu? Ninguém é insubstituível (...) Tem pessoas que trabalham no *Urucubaca* que perderam muita coisa. Perderam muita coisa por causa de faltas, problemas (...)

Pesquisador- (...) Esta também é uma regra: ninguém é insubstituível?

Flávio- É uma regra.

Percebemos que a manutenção de personagens ou posições dentro do processo de criação e de produção teatral não se dava por um suposto mérito atribuído ao jovem, mas sim a uma contínua apresentação de suas qualidades técnicas em favor do espetáculo. Nenhum dos jovens poderia se arriscar a afirmar um merecimento tal para si a ponto de nunca se ver ameaçado pela atuação ou performance do outro. Isso acabava mobilizando alguns jovens para o

aperfeiçoamento de suas participações no espetáculo, pois sabiam que um descuido poderia afastá-los de um envolvimento maior com o trabalho. Uns buscavam assistir mais a peças de teatro, outros liam jornais ou noticiários que auxiliassem na construção do personagem. Formas adotadas que repercutissem sobre os seus desempenhos artísticos. Isso mostrava o quanto esta regra não era assumida e ratificada apenas pelo diretor, mas também por alguns jovens da Trupe como um modo de motivá-los a se dedicarem mais ao trabalho que será mais bem explorado na categoria “A direção artística como ação compartilhada”.

Por outro lado, surgia uma preocupação quanto à maneira com que a regra “ninguém é insubstituível” era veiculada entre a Trupe. Um dos jovens comentou acerca da recente saída de um dos componentes e da apatia com que o grupo reagiu à situação:

Rafael- Isso é uma outra coisa que tem muito aqui na Trupe. Esta coisa de ‘ninguém é insubstituível’! Esta semana mesmo eu estava conversando com Lúcio [Lúcio não estava naquela reunião] e ele disse uma coisa muito legal: ‘Cara, veja só. O Ricardo saiu da Trupe e ninguém falou nada. Nem notaram que ele saiu’. Parece que aqui dentro a gente pode entrar ou sair que não vai fazer falta alguma. Sempre vão ter alguém para te substituir...

Ele chamou a atenção para um outro aspecto referente à postura passiva assumida por muitos ao aceitarem o ingresso desta norma. Se alguns classificavam a contínua possibilidade da substituição de um jovem pelo outro como uma forma de competição positiva, outros entenderam que esta lógica gerava um tipo de ponto cego nas relações entre eles. Estaria em foco o lugar vago a ser ocupado e a renovação cênica que o novo jovem poderia trazer, porém, aquele que saía seria relegado ao esquecimento, como parecia ocorrer entre os integrantes da Trupe. Nesta ocasião, o aspecto humano, para alguns, estaria sendo afastado para um segundo plano, em nome de um objetivo comum: o espetáculo.

Destacou-se, a partir disso, a ênfase dada ao aspecto técnico e qualitativo por meio dessas falas. A admissão de um jovem para um determinado papel era uma forma de depositar confiança nele a partir de uma personagem. De outro modo, esta atitude também trazia em sua legenda a confirmação de que este jovem tinha qualidades para fazê-lo e que somente o progressivo desenvolvimento de seus atributos interpretativos garantiria a ele esta condição. A técnica, talvez, se mostrasse enquanto um fator que estivesse acima de outros. Neste sentido, o que

se verifica é uma aproximação entre esta reflexão e o que um determinado jovem trouxe durante a entrevista:

Rodrigo- Ao mesmo tempo em que é uma ótima iniciativa porque você tira o cara do ócio, da desocupação e ocupa ele e o prepara, só que você prepara ele dentro da questão artística. Culturalmente falando eu acho que se precisa de mais (...).

Ele apontou uma tendência do trabalho social difundido pelo GCAR muito mais voltada para o lado artístico do que para o aspecto cultural de uma forma geral, o que incluiria a educação, entre outros fatores. A arte e sua difusão teriam um apoio maior do que o ensino ou uma orientação capaz de oferecer ao jovem condições de alcançar um conhecimento de base. Esta crítica assinalava uma falta no planejamento pedagógico que, até então, tinha na música, na dança e no teatro os instrumentos principais para se retirar o jovem do tráfico e possibilitar o acesso à cidadania.

Já a segunda regra remontava a transformação do grupo de Trupe da Saúde para Trupe de Teatro e uma certa crítica quanto ao fato de alguns jovens atrelarem diretamente a relevância de sua participação no grupo ao tempo de permanência neste subgrupo. Por estarem há mais tempo neste projeto – e no próprio GCAR –, a postura de alguns jovens sugeria para outros um favoritismo à sua pessoa em detrimento da participação daquele que ingressara há pouco. Embora, se legitimasse a presença destes no início do projeto, o que se apresentava como questão era o modo como isso reverberava nas relações e se tornava um referencial de conduta e de diferenciação dentro do próprio elenco.

Rodrigo- (...) Existe uma hierarquia dentro da Trupe. Existe algo que está sendo quebrado aos poucos, porque não é fácil quebrar uma hierarquia. Que é uma coisa meio que militarista. Essa coisa de ‘antiguidade é posto’. O cara está lá há 7 anos, que na verdade são 8 anos, e é mais tempo que eu tenho de teatro. Mas ele ainda fala ‘probrema’, ainda tem ‘confrito’ na cabeça. Ele não sabe ler um texto, mas ele é um dos fundadores da Trupe de Teatro.

A afirmação trouxe à tona a existência de uma organização dentro da Trupe que valoriza o sujeito pelo tempo de permanência no grupo. O seu lugar passava a ser referendado por compartilhar da mesma história do grupo de teatro ou da própria entidade. É como se o status de fundador da Trupe lhe rendesse uma honra perene. Entretanto, o jovem problematizava a questão quando aponta o paradoxo entre o lugar que certas pessoas ocupam e seus atributos.

De outro modo, outros jovens viam a questão da “hierarquia” como algo necessário ou natural, tendo em vista o desenvolvimento pelo qual todo grupo passava ao longo de um trabalho. E neste caso, o fator “tempo” servia como norteador para referendar aquele que possuía um certo conhecimento acerca do trabalho ali realizado e o outro que chegara há pouco no grupo e desconhecera não apenas a proposta de trabalho, como também a própria comunidade:

Cecília- Lógico que há uma hierarquia. Uma pessoa que chega hoje não tem a mesma convicção ao falar que uma pessoa que está a mais tempo. Isso é natural. Ninguém está colocando o outro como submisso. Não é isso. Mas tem que ter conhecimento. Tem que ter tempo. Tem que ter história. Você pode ter conhecimento fora do grupo, mas em relação ao grupo você acabou de chegar. Tem este tempo mesmo de você se adaptar ao lugar. Não há uma hierarquia de priorizar ninguém.

Além de confirmar a existência, ela situou a presença da hierarquia a partir de dois prismas: o tempo cronológico de cada jovem dentro do grupo e a construção de um lugar próprio naquele espaço. Compreendia a hierarquia como decorrência natural e que ratificaria a posição que cada um assumia no grupo. Não se defendia uma hierarquia como modo de submeter um grupo à altivez de dois ou três jovens. Segundo a jovem, não estaria se criando um sistema de privilégios a favor da palavra de uma única pessoa, mas sim a ratificação de que a fala de cada jovem seria coerente com o lugar que ele ocupa no grupo, o que o permitiria, baseado nesta ótica, revelar um determinado espectro de conhecimento acerca da Trupe. Deste modo, baseado nesta citação, desvinculava-se o exercício do uso da palavra de um ato meramente autoritário, desmedido, sobre e/ou apesar do outro, e o aproximava de uma verdade que o próprio sujeito havia construído naquele espaço.

Diferentes desta, outros jovens já não achavam mais que existisse esta hierarquia. Embora reconhecessem sua existência há alguns anos atrás, afirmavam que ela havia sido substituída por uma espécie de homogeneidade. Entretanto, sua fala também atribuía ao tempo de permanência na Trupe uma legitimidade dentro do grupo. De fato, suas palavras afirmaram que o ingresso do jovem na época na Trupe de Saúde e na Trupe de Teatro, por exemplo, mereciam serem distinguidos, pois remetiam a histórias e experiências diferentes, o que por sua vez apontava para uma construção diferenciada do olhar sobre o grupo e de suas interpretações acerca dele:

Joyce- (...) Parece que tinha uma barreira que dividia a gente. De fato nós chegamos agora. Nós não passamos as dificuldades que eles passaram (...) Nós já tínhamos bolsa. Na época mais antiga nem patrocínio da Petrobrás tinha. Então, eles tratavam a gente super bem, mas parece que tinha uma coisa que dividia a gente. Nós somos mais velhos, elas são as mais novas (...) Você pode ver que hoje nós somos um grupo. Não tem essa coisa de você morar fora ou dentro.

Verificava-se que a hierarquia não era um dado negado por eles, porém encarado sob óticas distintas. Enquanto uns a observavam como um retrato coerente dos percursos que cada um se permitia fazer e as conquistas advindas deste investimento, outros identificavam um caráter de verticalidade nas relações entre os jovens, alimentada por um *status quo* adquirido por uns em detrimento da contribuição ao grupo de outros. Por outro lado, um ponto em comum apresentado talvez seja que esta hierarquia tenha se modificado ao longo do tempo, seja por meio de uma ruptura ou por um esmaecimento de suas verdades. Assim, esta distinção que nivelava um jovem em relação ao outro já não dava conta de registrar o funcionamento do grupo.

Mais uma vez, verifica-se a presença de tensões dentro do grupo a partir de opiniões e conceitos contrários ao que ocorria dentro da Trupe. Cenário este que se repetiu, como foi abordado anteriormente, diante das colocações de regras e códigos que dispensavam uma atenção maior à realidade e às especificidades dos seus integrantes. Subseqüentemente, as réplicas advertidas pelos jovens também se enquadravam como forças contrárias a um movimento adotado pela instituição. Essa tensão incidia no embate entre a criação e sujeição dos jovens às regras, sem um questionamento devido ou uma participação mínima na sua elaboração, e as estratégias sugeridas por eles para moldarem sua própria situação de vida ao modelo de funcionamento empreendido pelo GCAR.

De outra forma, os jovens compartilhavam da necessidade de se terem regras e normas que viabilizassem a sua integração ao grupo e seu pertencimento àquele trabalho. E esta concordância mostrava-se claramente nos grandes esforços e investimentos que cada um assumia para que o espetáculo *Urucubaca* se tornasse uma realidade. Uma prova disso estava nas intervenções corretivas que uns aplicavam sobre os outros numa forma de preservar o que ali se construía coletivamente.

Vale destacar que o fator compromisso esteve presente na fala e na postura de praticamente todos os jovens. Entretanto, ao mesmo tempo em que ele era

assumido pela declaração aberta de muitos para fazerem parte da Trupe, exigia-se a renúncia de trabalhos externos ao GCAR como contrapartida. Os conflitos aqui evidenciados não apenas denunciavam as discordâncias entre os desejos dos jovens e as propostas oferecidas a eles pela instituição, mas também a recorrente tarefa de se escolher entre uma ou outra opção. É importante salientar que alguns jovens tinham outros trabalhos fora da Trupe, o que era do conhecimento do diretor e acordado por ambas as partes, o que revelava, assim, a possibilidade de uma negociação do jovem com o diretor.

Esta tensão também mostrava o quanto a Trupe não representava um espaço no qual o jovem satisfizesse todos os seus anseios com relação à área do teatro, o que o fazia buscar também em outros grupos ou espetáculos uma realização que se aproximasse mais de seus objetivos de vida. Desta forma, em linhas gerais, existia uma noção acerca das perspectivas de vida às quais estes jovens traçavam para si.

5.2. A Trupe e suas narrativas

À medida que o tempo passava e as atividades e compromissos do elenco da Trupe de Teatro tornavam-se mais conhecidas, deparávamos com novas descobertas no campo. Uma destas novidades dizia respeito às muitas histórias contadas acerca de pessoas e lugares que ali estavam envolvidas, tais como narrações referentes à própria comunidade de Vigário Geral; aos diversos episódios que constituíam os anos de conflito entre as comunidades de Vigário Geral e Parada de Lucas; aos diferentes modos de ingresso de cada jovem na Trupe; as histórias paralelas de outros jovens que um dia fizeram parte do Afro Reggae; as narrativas envolvendo certos pontos geográficos e conhecidos da comunidade, tais como, a chamada passarela verde (utilizada para passagem de pedestres da via principal de Vigário Geral para o interior da favela e também pelos traficantes, como ponto estratégico de observação); entre muitas outras.

Recordar estas histórias nos remetia a momentos prazerosos e, ao mesmo tempo, de grande desconforto pelo que se experimentava ao escutá-las. Porém, as diversas reações provenientes desta escuta também foram provocadas pelas

maneiras com que elas eram narradas. Modos suscitados a partir de diálogos que os jovens tinham com os espaços da comunidade e acontecimentos que ali ocorriam. Uma conversa, por vezes retomada nas próprias entrevistas, durante o almoço, nos intervalos ou nas saídas dos ensaios. Diálogos em que o jovem, a partir destas várias interlocuções, produzia narrativas.

Assim, esta categoria tem por objetivo lançar foco sobre algumas produções discursivas protagonizadas pelos jovens. Levando em consideração que narrativas somente poderiam ser observadas no contexto das relações humanas e através de um viés dialógico, este tópico vai apresentá-las a partir de três recortes: 1) narrativas criadas a partir da própria história de vida que o jovem trazia; 2) narrativas provenientes dos encontros, por vezes inusitados, com a própria comunidade de Vigário Geral e com seus interlocutores espalhados pelas ruas e casas; e 3) narrativas provenientes da linguagem teatral, seus diferentes signos, além do enredo e dos temas suscitados pela peça que, agregada a uma série de sentidos atribuídos, permitia encontros capazes de produzir, nas interseções com a vida, novos olhares sobre e a partir do outro.

5.2.1. Narrando vidas ligadas ao teatro

Inicialmente, notamos que, antes mesmo de pertencerem à Trupe de Teatro, a atividade teatral já fazia parte da vida deles. Enquanto uns haviam experimentado a prática desta arte na fase da infância, outros tiveram este encontro na adolescência. A escola, muitas vezes, era o espaço por excelência onde as primeiras experiências com o palco somente ratificavam o desejo pela arte. Para outros, fosse por um intuito profissional ou por um simples propósito de vida ainda sem muita definição, tinham a chance de vivenciar aquilo e entenderem o lugar que o teatro poderia ocupar em suas vidas. O que foi observado foram as diversas maneiras com que o teatro passou a fazer parte de suas vidas.

Joyce- Eu já fazia teatro de igreja, na escola também fiz. Sempre fazendo alguma coisa voltada para o teatro (...) Sempre alguma coisa e teatro. Direito e teatro. Enfermagem e teatro. Sempre.

Cecília- (...) eu sempre gostei de teatro. Desde a época de escola. Teatro de escola. Primário. Ginásio.

Flávio- Por que teatro? Olha, eu escolhi teatro quando tinha 14 anos de idade. Eu fazia parte de um grupo quando morava em Angra dos Reis. O nome do grupo era Construindo a Arte. Eu optei por teatro porque o teatro engloba não só o teatro, mas é dança, canto. Eu sempre fui muito ligado à arte. É basicamente isso.

Rodrigo- No final da adolescência, foi crescendo a necessidade de fazer teatro (...) Estava na cabeça, mas eu não colocava em prática. E foi quando eu comecei a fazer teatro no Retiro dos Artistas (...).

As palavras que legitimavam esta comunhão da arte junto à vida, cada vez mais presente para todos eles, vinham atreladas a uma carga afetiva muito expressiva. Os depoimentos traziam o cuidado e o amor que sentiam para com o teatro. O sentido que eles atribuíaam à arte era tão significativo que tal condição não se limitava a uma simples prática artística sem implicação maior.

Alguns jovens se permitiam serem afetados a partir do momento em que se colocavam disponíveis a dialogar com o teatro. Partindo da ação artística, a confrontação com as suas limitações pessoais, relacionadas ou não ao trato com o outro, fazia com que alguns mudassem de postura e se lançassem mais em direção a conquistas futuras em suas vidas. Para estes, o objetivo profissional ou o simples desenvolvimento de suas qualidades pessoais justificava este envolvimento. Outros encaravam como um momento à parte de suas tarefas diárias fatigantes. Uns se redescobriram a partir da doação ao teatro em diferentes esferas de sua vida.

Rosali- Então eu resolvi fazer teatro, porque eu era tímida. Sou ainda um pouco. (risos) Então, eu pensei: Vou fazer teatro porque é uma forma que eu tenho...

Rodrigo- Daí esta sensibilidade artística começou a aflorar, aflorar, aflorar (...) E o teatro me redescobriu quais são as importâncias da vida, mesmo. Não só materiais, mas também espirituais e as emocionais que nos nutrem. Isso me fez fazer teatro.

Lúcio- Eu vejo o teatro em dois momentos na minha vida. O primeiro como uma terapia, como algo pessoal. Eu trago o teatro para a minha vida como uma terapia de vida, proposta de vida. Uma proposta de me desligar do cotidiano, até dos meus problemas pessoais.

Rafael- *Mas antes do Afro Reggae eu falava pouco. Não que eu não falasse, mas falava meio para dentro (...) Depois que eu entrei aqui, eu passei a falar assim [simulando mudanças no seu jeito de falar antes e depois].*

Inicialmente, além de verificarmos que o teatro, em alguns casos muito antes de chegarem a Trupe, já fazia parte da vida dos jovens, esta arte também já os reportava a um certo modo deles se relacionarem com o mundo. A expressão

artística passava a se destacar nas suas diversas relações com o outro em ambientes diferentes, como a escola, família e trabalho. A expressiva inclusão desta arte em suas vidas repercutia na sua constituição enquanto sujeito. O teatro, dentro e fora da Trupe, servia como meio para que mudanças de aspectos psicológico e/ ou social fossem propiciadas.

E com o decorrer do tempo, isso foi ganhando uma dimensão tal em suas vidas a ponto de se transformar num referencial narrativo. Contar as próprias histórias se desdobrava, inevitavelmente, em falar da arte teatral e do quanto ela se tornava fonte de expressão de si. Trazer à memória registros do passado redundava na apreensão do teatro como forma de recontar a própria história de vida, seus objetivos e princípios norteadores. Para muitos, discursar a partir desta arte não expressava um descompromisso social ou um descolamento da vida, mas sim tratava de um cuidado de si, um aprimoramento de seus atributos em favor de sua vida e dos outros.

5.2.2. Narrar Vigário a partir de Vigário

Num segundo recorte, se encontram as narrativas que os jovens produziam a partir da sua relação com as pessoas e com os diferentes espaços públicos da comunidade de Vigário Geral. Durante as entrevistas, percebemos que a vulnerabilidade, enquanto um conjunto de condições que acarretavam riscos de vida – marcados, muitas das vezes, pela iminência de conflitos entre policiais e traficantes – atravessava a todo o momento o trabalho da Trupe e provocava alterações e interrupções no ritmo do trabalho do grupo. Entretanto, esta mesma vulnerabilidade também surgia nas experiências destes jovens como um disparador que os colocava num intermitente diálogo com a favela. Por vezes, pelo fato dos embates entre traficantes e policiais, por exemplo, interferirem nas suas atividades e trazerem grande incômodo a todos, os jovens acabavam se posicionando frente a estes episódios. Embora muitos não morassem nesta favela – ou em qualquer outra –, o que poderia representar um desconhecimento acerca do local, eles passavam a tecer reflexões críticas acerca destas ocorrências. Distantes de permanecerem numa postura cômoda e indiferente, apenas

aguardando o desfecho destas situações conflituosas, eles se envolviam com a realidade da comunidade.

Este convívio, aos poucos, gerava a construção de um olhar dos jovens sobre aquela comunidade. À medida que iam tendo experiências na comunidade, os jovens formulavam para si conceitos sobre aquele espaço e suas lógicas sociais atualizando, com isso, o seu olhar acerca daquele cotidiano, para muitos, oposto à sua realidade própria de vida.

Cecília- Mas aqui [Vigário Geral] moram pessoas. Moram seres humanos. Que choram, riem, sentem dor. Sei lá. Parece que são vistas como parte da sociedade... *Ali, ali, ali tem gente*. Não! São pessoas. Tanto quanto eu (...) Parece que o olhar passa como flecha. Olham e não enxergam (...) Mas quando eu só tinha o olhar de fora é claro que eu pensava. Mas hoje eu páro para sentir. Antes não parava. Outra coisa é sentir...

Através do olhar, esta jovem se colocava em condições de falar sobre esta comunidade e suas particularidades. Contar um pouco sobre quais tipos de pessoas moravam ali e seus diversos modos de sobrevivência. Mas ela fez um alerta para o fato de que isso somente se tornava possível a partir de um olhar cauteloso e disponível para reparar mais calmamente sobre tal realidade. Um olhar narrativo, curioso e que se solidarizasse com o outro a ponto de compreender que a noção de alteridade, com toda a sua complexidade, não poderia ser absorvida, sob qualquer hipótese, por certas afirmativas vazias e generalizantes, tais como, “parcela desfavorecida da sociedade”, “camada pobre”, “menos favorecidos economicamente”, entre outros. Diferente disso, ela se mostrava aberta a ver no outro contornos mais diversificados, com gestos e palavras que a remetesse a idiossincrasias até então desapercibidas. Eximir-se de um engessamento ótico e alcançar uma riqueza humana maior a partir da relação de alteridade, como afirmou um jovem:

Lúcio- (...) o teatro pode tirar cortinas da sua ocular que você consegue enxergar o que há do eu no outro. Perceber o outro que não seja de uma maneira mecanizada. Olhar o outro de uma maneira mais singular. Perceber o sentimento que há no outro e construir algo melhor que não seja aquela coisa maciça do cotidiano.

Torna-se desafiante para o olhar perceber que este outro tinha as suas particularidades impressas nas palavras, no gestual e na expressão de seus afetos. Deste modo, ao aceitar este desafio, começavam a ser reveladas, a partir da narratividade formulada por este olhar, duas importantes características. A

primeira delas era o estranhamento com que os jovens lidavam ao se depararem com mudanças costumeiras na favela, com o desconhecido e, por vezes, ameaçador. Para muitos, as imagens turvas e descontínuas deste cotidiano tornavam-se ilegíveis aos seus olhos. Segundo o que muitos jovens relataram, tiros em plena manhã que acarretavam em uma total evasão das ruas e praças da favela, seguido de um silêncio que contrastava com os sons de motos, carros e crianças brincando nas ruas:

Cecília- Mas tudo muito rápido. Às vezes tem tiro. De manhã. Aí chega a noite, na mesma rua, tem uma festa. Uma festa de quinze anos. Todo mundo brincando, bebendo. Mas ‘perai’: não tinha um corpo aqui? Tinha, mas arrastaram, já colocaram para lá...

Flávio- Você não sabe se daqui a pouco vai estourar uma bomba ali. Você não sabe. É um clima completamente estranho.

Johayne- A primeira coisa que você tem que aprender quando faz um trabalho numa comunidade é isso. O clima da comunidade muda a qualquer hora. Não tem hoje a comunidade que não mude.

Os jovens, inclusive o diretor, apontaram para um cenário que muitas vezes promovia um certo temor. Estas experiências retratavam uma sensação de incerteza e desconforto, recorrentes em muitas das suas falas, a partir de episódios cujas lógicas rompiam com linearidades explicativas e que retratavam, por vezes, uma dificuldade dos jovens em se alcançar um entendimento acerca do que ali ocorria. Registrar para si as discontinuidades e intermitências dos problemas pertinentes àquela comunidade tornava-se para eles algo que demandava um sentido mais apurado.

Por outro lado, se eles desconheciam e estranhavam tais alterações frequentes, isso não era condição suficiente para que eles deixassem de caminhar pelas ruas da favela, entrar em contato com as casas e seus moradores. Embora houvesse a recomendação da parte de alguns integrantes da direção do GCAR a quanto se evitar enveredar comunidade adentro desnecessariamente ou ao menos fazê-lo com prudência e na companhia de outras pessoas, os jovens tinham o hábito de frequentar alguns espaços além da sede. Por vezes, com certa cautela, pelo desejo de fazerem um simples lanche, por exemplo, eles buscavam um comércio próximo dali a fim de se satisfazerem. Não se configurava, com isso, um desrespeito às diretrizes da instituição, mas sim um movimento de apropriação do lugar a partir do seu andar. Em outros momentos o grupo era convocado para uma

apresentação para a comunidade do lado de fora da casa. Eram ocasiões em que este contato com o externo permitia, aos poucos, com que eles tomassem conhecimento acerca do local em que se encontravam, diferente de apenas se manterem instalados dentro do Afro Reggae. Esta conquista possibilitava uma visão mínima acerca daquela realidade, na medida em que também se constituía uma possibilidade deles se apossarem das histórias e vivências que circulavam por aquelas vielas e se tornarem narradores daquela comunidade, como se pertencessem a ela. Surge, então, a segunda característica do olhar dos jovens referente à possibilidade de se narrar uma história a partir de uma posição assumida tanto pelos que residiam na comunidade quanto pelos demais:

Rosali- (...) nada melhor do que a gente que mora lá dentro [Vigário Geral]. Parente nosso viveu o que viveu há uns anos atrás. Então, mais fácil a gente estar ajudando ele [Johayne] do que alguém ir lá, ir à biblioteca, pegar jornal, lê livro, alguma coisa relacionada àquela época. Mil novecentos e... sei lá. Década de 80, década de 70... para estar contando esta história.

Rodrigo- *Na verdade, se a gente for pensar bem, enquanto lá fora reclamam que são atingidos por uma ou outra bala perdida, aqui nós viemos para o centro da questão, estamos no meio das balas perdidas.*

Cecília- Hoje eu tenho mais abuso para falar de Vigário [risos] eu não sei se é saber, mas hoje eu me sinto mais à vontade. Eu posso falar de fora da favela, a partir do momento em que eu entrei para trabalhar dentro da favela.

O que os jovens apontaram é que, a partir do momento em que se modificava o ponto de vista, se passava a observar por outro ângulo aquela realidade. Porém, o que se alterava não era o simples fato de substituir uma condição por outra, mas sim assumir uma posição que, diferente das outras, necessariamente afetaria a quem se disponibilizasse e sugerisse um espaço de diálogo. Observar a favela a partir de seu próprio interior, segundo estes jovens, mobilizava o sujeito para uma interlocução direta com o outro.

5.2.3.

Como contar histórias a partir do teatro?

Este tópico diz respeito aos modos com que os jovens, a partir da arte teatral, emprestavam suas vozes a fim de se tornarem narradores de histórias diversas nas quais eles figuravam como personagens, platéia e escritores.

Entretanto, para tal abordagem, torna-se necessário criar um pequeno matiz dentro deste tema. A sua discussão se apoiará em duas visões acerca do teatro: 1) teatro enquanto linguagem humana; e 2) o espetáculo *Urucubaca* enquanto narrativa teatral.

Primeiramente, retomando sobre a noção de teatro para a qual alguns jovens apontaram, verificamos a amplitude do significado atribuído a esta arte. Para esses jovens, esta arte tinha a sua expressão aliada a outros modos de fazer teatro, além do seu uso costumeiro dentro de um suporte simplesmente artístico e comercial, sendo inadequado pensar apenas no teatro a partir de um olhar pragmático, voltado para uma ou mais finalidades. Diferente de os proteger das tensões e conflitos humanos, a arte permitia a eles perceber a riqueza da dimensão dialógica existente nas mais diversas relações pessoais.

Cecília- Às vezes as palavras não são suficientes, mas o teu sentido te completa. Quando você está no teatro, no palco, e tem a platéia, ou ao contrário, você está na platéia e tem o teatro, uma coisa completa a outra (...), mas o que não pode faltar é o sentimento.

Lúcio- (...) Trazer experiências teatrais, trazer a vivência do teatro, trazer este intercâmbio que o teatro dá, essa visão do eu que há no outro e que o teatro pode dar, pode te possibilitar trazer para o âmbito profissional. Que seja na sala de aula, no cotidiano com os teus familiares, que perpassasse minhas relações pessoais e sentimentais. Que perpassasse na minha relação social também.

O teatro não se definiria, segundo estes jovens, a partir de uma ação unilateral, concentrada apenas nas mãos de um indivíduo. De maneira alguma poderia se enquadrar como uma prática em que o público se tornava o receptor por excelência e o ator disponibilizaria todo e qualquer conhecimento a ser experimentado na relação entre ambos. Qualquer saber que viesse a existir teria sua motivação inicial a partir do encontro dos dois, pois eles se completariam nas suas intenções, nas diferentes visões, nas posições que assumiriam diante da vida e do outro. Assim, o teatro possibilitaria uma dimensão baseada numa vivência dialógica.

Segundo alguns jovens, o teatro também traria a possibilidade de se ocupar lugares, falas e personagens diferentes a partir de uma encenação. Representar distintos personagens os fazia experimentar novos pontos de vista, talvez até divergentes daqueles assumidos pelo próprio jovem, porém feitos com entusiasmo, coerência e integridade:

Cecília- (...) Da mesma forma que eu sou forte, na mesma proporção eu posso ser frágil (...) eu posso ser frágil na escrita, posso ser frágil em cena, posso ser frágil com pena (...) Então, eu tenho este material. É possível de ser.

Independente do enredo ou do conteúdo ideológico, o teatro possibilitava ao jovem uma variedade de experimentos de si a partir de um lugar diferenciado. O que se investia era uma potencialidade no uso de si e de seus atributos na composição de um personagem, cuja medida se encontrava à altura de um despojamento criativo, de uma autonomia e de uma crença naquela arte. A essa vivência, alguns jovens acrescentavam também o quanto ela se tornava viável na medida em que o teatro possibilitava congregar uma série de outras expressões artísticas – música, dança, cinema, coreografia etc. – capazes de dialogar entre si, capazes de promover uma interlocução que enriqueceria o espetáculo.

Cecília- Teatro tem dança, teatro tem música. Eu posso vivenciar tudo isso na minha vida. Não que a música não tenha teatro, que a dança não tenha teatro. Mas ele [teatro] tem a obrigação de ter tudo isso (...).

Rodrigo- (...) E é um espetáculo que tem uma linguagem muito diversificada. É uma concepção que você não pode dizer que é um espetáculo de teatro. Não, é um espetáculo de teatro, de dança, de artes plásticas, música. É um espetáculo polivalente. Então, por isso eu definiria *Urucubaca* como um espetáculo experimental. A linguagem de direção do Johayne é uma linguagem experimental.

Lúcio- E o teatro trabalha muito texto, livro, leitura. E se trabalha muito a leitura, na minha opinião, vai despertar muito mais (...). A leitura caracteriza um maior leque de conhecimento. E que isso pode despertar mais o eu do outro (...).

Portanto, dois importantes pontos foram salientados pelos jovens em relação à potencialidade artística do teatro. Um deles referia-se à montagem da peça *Urucubaca* compartilhar de variadas expressões artísticas. O outro faz menção às inúmeras possibilidades com que o ator poderia se integrar a um espetáculo e vivenciar uma determinada história. Narrar um episódio a partir de um personagem lhe permitiria contribuir com a narração de um ângulo em particular. E em se tratando de Trupe de Teatro, esta possibilidade era ampliada mais ainda, tendo em vista a presença de personagens distintos, oriundos de tempos e localidades variados, narrados em breves episódios e cenas que se sucediam constantemente.

Por fim, embora o grupo estivesse desenvolvendo atividades voltadas para a construção desta peça desde 2006, pode-se verificar o quanto seu enredo era

entendido e contado de maneiras diversas pelos integrantes da Trupe. Assim como para o diretor, diferentes noções eram associadas ao modo como cada um compreendia a história. Sem querer atribuir um peso de verdade sobre uma ou outra versão narradas, foram variados os temas tratados na peça.

Joyce- (...) *Eu acho que esta peça fala do olhar. O olhar sobre o mundo, sobre o outro, de um conflito particular para algo que acontece no mundo todo.*

Flávio- Sabia que a peça falava de guerra, paz, ódio, sentimentos. Enfim, sentimentos que o ser humano tem, fragmentos, fragmentada. Mas, basicamente era o que eu sabia.

Rosali-(...) Aí, fala de vida, de morte. Vai dando porrada, depois vai amaciando com piadinhas que também são verdades. Tem tanto uma pessoa que leva na passagem e outra que leva tudo, *a la vonté* (risos) *Ah, não vamos brigar*, porque já levou tanto que agora tira de letra. Aí, é essa violência toda. Sair de manhã e voltar depois ainda vivo, né. Acho que *Urucubaca* é isso, né.

Cecília- A gente está falando da mulher que perde os filhos há muito tempo (...).

Johayne- (...) *em minha opinião, a peça fala de três coisas: amor, vida e morte. Mas o fio condutor é a morte.*

Apontadas pelos jovens, as várias noções acerca do tema da peça registravam o desprendimento e a liberdade com que os jovens assumiam pontos de vista sobre possíveis sentidos para o enredo da peça. Mostravam uma apreciação particular do teor do texto dramaturgic e dos moldes em que a peça estava sendo construída. Por mais que não tivessem certeza da congruência entre suas repostas e as dos demais, poucos foram os que se melindraram a explicitar o que entendiam acerca de *Urucubaca*.

A partir destas opiniões, eles não se conformavam em apenas discursar ou repetir certas idéias isoladas encontradas no texto para explicar o que a peça se propunha. Aqueles jovens buscavam alinhar os elementos e conflitos apontados pelo texto da peça junto a outras “cenas” com as quais eles se deparavam em suas próprias vidas. A compreensão que ali se produzia partia de uma reinscrição dos diversos textos que remontavam a peça sobre a esteira dos muitos acontecimentos que a vida lhes mostrava. Em muitos momentos, tecer alguns comentários sobre a peça os remetia aquilo que havia de mais humano – por mais que fosse denominado de desumano –, conflituoso, pulsante, visceral e comum. Deste modo, para eles a peça os remetia a uma relação direta com a vida:

Cecília- (...) *you está na favela, sua casa vai ser metralhada, ele fala que vai para outros países e acabou de falar mal da vizinha. Falou mal, não. Fez comentários*

sobre a vizinha. Caramba! Isso é muito humano. Quem nunca na vida fez aquilo? Falar mal do irmão (...) A gente se identifica ou não se identifica.

Joyce- Tem um menino que toda vez antes de começar essa cena [mãe que tem o filho morto], ele desce. Toda vez que eu vou lá para fora ele pergunta: ‘Agora você vai chorar?’ E toda vez ele pergunta se ele está morto de verdade. Dá medo, cara! (...) Mas dá medo, até para gente, de perder alguém. Para ele então, deve estar sendo um absurdo. Ele está tão próximo disso e ele é só uma criança.

Johayne- *A gente sempre caía na morte, na guerra. Eu falei: ‘Bicho, é o que a gente está vivendo’. Essa guerra dura 24 anos. Não tem como você fazer uma improvisação falando que está na praia. A gente não está na praia. Isso vem do quê? Vem do que você vive.*

Com esta apreciação não se deseja legitimar uma equivalência ingênua entre arte e vida, como se aquela imitasse esta. Como se um espelho fosse posto a porta da vida e tudo o que fosse refletido cairia como matéria-prima a ser encenada, na iminência de tornar-se um simulacro. Distante desta prerrogativa baseada em senso comum, o que se deve focar é o fato dos jovens identificarem a peça como um recorte sobre as atitudes e intenções humanas. Segundo os jovens, ela carregava indícios de um cotidiano que se atualizava e atravessava o texto, os atores e o diretor. Identificava-se uma relação com a vida não porque determinada cena retratava fielmente o que um dia havia acontecido, mas pelo modo como isso reverberava neles. O incômodo que eles sentiam não pode ser traduzido somente num viés cognitivo, mas afetivamente, subjetivamente. E alguns tinham a noção do quanto trazer a plenitude do afeto para o palco era uma tarefa difícil.

Joyce- Às vezes Johayne costuma dizer e eu também concordo que é difícil trazer isso para o palco. Eu tenho uma dificuldade enorme em levar isso para o teatro, mesmo tendo lido uma série de coisas sobre a violência. Mesmo sendo tudo verdadeiro, você sabe que sente tudo isso, mas não consegue passar completamente no palco.

Lúcio- (...) A proposta da peça é mostrar a violência, mas a partir do momento em que você não consegue mais perceber esta violência você não conseguirá mostrar isso na sua atuação.

Mais uma vez, estes jovens reiteraram que a maior relevância da peça não estava em deslocar a “violência” da realidade e transpô-la para um cenário fictício, porém tentar imprimir nos adereços, nos diálogos e monólogos, e no gestual criativo do espetáculo o sentimento autêntico suscitado pelo ato violento. Revelar no palco a personagem com dor, exposta à tristeza, fosse por palavras ou

imagens, e não uma metanarrativa expositiva que teorizasse sobre a violência na contemporaneidade. O que se requisitava, mais uma vez, com estas palavras, era que o ingrediente humano, associado a seus atributos mais primitivos – no sentido de primeiro – e reais, estivesse presente ao enredo desta peça.

Nesta mesma direção, tendo observado o que se encontrava ao redor da chamada violência, e de outros fenômenos sociais, alguns jovens compreendiam que este e outros temas, diferentes de uma particularidade geográfica, eles se apresentavam em outros lugares.

Rosali- Aí, Johayne queria falar desta guerra (...), mas não só as comunidades, como todas as comunidades vivenciam isso aqui. Fora, no Méier. Violência o tempo todo! Depois veio o caso do João Hélio, e gente já tinha a cena da mãe. Qual é a mãe que perde o filho e não quer isso? E tem aquela menina do Metrô. E não só aqui, mas na Zona Sul tem outras coisas assim (...).

Cecília- É algo que a gente vê que acontece aqui. Em Vigário, por exemplo. Vê neguinho morrendo, tudo. Mas quando você começa a olhar para fora, percebe que estas coisas também acontecem em outras partes do mundo...

Rodrigo- Mas você percebe que as rivalidades entre as facções podem se assemelhar às rivalidades sociais de cada um. Porque nós vivemos esta disputa pelo lugar ao sol dentro dessa sociedade louca, desenfreada. Então, isso vai tomando uma proporção muito grande. Em que você começa a falar de uma comunidade e começa a se enxergar dentro deste conflito, se associando a este conflito. Você faz um paralelo com a sua realidade pessoal, social, e você vê que a história é a mesma contada por textos diferentes, tanto da sua história pessoal, quanto da história da comunidade como a história mundial.

Eles registravam, com isso, algumas comparações feitas entre a peça e outras histórias mais próximas a eles. As narrações ali expressas mostravam certas semelhanças com outros cenários vividos fora da comunidade. A partir de uma dimensão macro e microssocial, estes jovens entendiam que as lógicas e as engrenagens que estavam por trás dos conflitos e embates desta favela não eram ingredientes exclusivos desta rotina, mas se repetiam em outros territórios. Estas rivalidades e seus desdobramentos sociais, segundo estes jovens, remetiam a contextos que existiam muito antes desta realidade ser vista como singular. Assim, eles identificavam um modo de funcionamento nas relações humanas particular à contemporaneidade, a época atual, e na qual eles estavam imersos.

Com o decorrer do tempo, os jovens perceberam que tais assuntos passaram a compor a peça muito mais pelos “erros” e “desencontros” da vida do que por um preciosismo artístico em prol de uma montagem esteticamente aceitável. Mesmo que nos estudos, pesquisas e leituras de mesa se buscassem

discutir temas com os quais eles tivessem algum apreço, foi possível entender que era inevitável eles serem capturados por imagens ou cenas estreitamente associadas a assuntos tais como a violência, drogas, bala perdida etc.

Perceber que aquelas experiências vividas ali em Vigário Geral reverberavam ou aconteciam em outros espaços da cidade os faziam tomar certa consciência do quanto eles eram atingidos a todo o momento por estas ocorrências. Que eles também tinham participação neste caos urbano e sentiam as suas conseqüências. Mas podiam contar em suas histórias de vida, por mais que tivessem conhecido há pouco tempo esta comunidade, relatos muito parecidos com os que se encontravam ali. E por não mais ser uma característica particular de um ou outro lugar, acabavam por aproximar estes espaços. Talvez provocando uma reconfiguração geográfica a partir de seus relatos. As zonas norte e sul do Rio de Janeiro, por exemplo, já não mais se distinguem como antes se fosse pensar no roubo a mão armada ou numa troca de tiros em pleno horário escolar:

Rosali- Eu comecei a chorar porque eu lembrei de quando a Trupe ensaiava na casa... Um dia a gente estava lendo recortes de jornais e nós vimos uma notícia que falava de uma mãe que havia atirado o seu filho, ainda bebê, para dentro de um rio. Aí eu comecei a chorar. As pessoas começaram a dizer: 'Rosali, por que você está chorando? Isso não aconteceu contigo'. Eu sei, mas eu fiquei triste.

Rodrigo- Mas você começa a ver que é algo maior que rola no mundo. E você está aqui, com a tua mulher, tá legal, de repente acontece algo lá do outro lado da rua que te afeta. Uma coisa que não tinha nada a ver, mas você passa a fazer parte. São cenas entrecortadas...

Desde modo, refletindo entre eles acerca do que a peça estaria comunicando, se é que existe algo neste sentido, as declarações foram as mais diversas possíveis. Diferente de uma única resposta padronizada, diversos sentidos e valores foram atribuídos à peça. Uns compreendiam que a montagem detinha uma força política capaz de gerar ou pelo menos apontar para possibilidades de transformações. Para outros seria um modo de alertar as pessoas acerca do que têm visto nas comunidades e, de uma forma geral, no mundo.

Joyce- Só por ela [a peça] mostrar isso, falar, já é uma forma de não deixar banalizar [a violência] (...) Não se compara, não tem teatro que vá mostrar o que você está sentindo, mas só de mostrar o que acontece, só de mostrar em outras favelas, comunidades, já é válido. É um teatro de protesto.

Rosali- Aí, em *Urucubaca* vem mostrar isso (PAUSA) que a transformação é possível.

Neste aspecto, muitos do grupo assumiam que *Urucubaca* apresentava um movimento de problematizar a vida social. Descontentes com a passividade com que muitos reagem a situações de violência e de injustiça, ou pela animosidade de outros por não se pronunciarem perante isso, estas jovens depositavam no enredo desta peça uma esperança de conscientização do outro. Entendiam que por meio deste espetáculo se estaria provocando no outro um desconforto capaz de alterar sua postura diante da realidade social. Estampar através dos diálogos e das performances imagens que representassem muito do que se tem experienciado nos tempos atuais, assim como trazer para o palco aquilo que era da ordem do afeto, proveniente do contato mais íntimo ou de um sofrimento alheio.

Finalizando, assim, esta categoria, verificamos que a alteridade tinha expressiva participação na constituição de diversas narrativas que os jovens produziram durante a criação e elaboração desta peça. Este outro era presentificado pelo enredo do espetáculo, pelas possibilidades dadas pela linguagem do teatro, pela comunidade e pelo próprio distanciamento com que o jovem se colocava diante de sua vida. Por outro lado, a partir do momento em que se verificava a imensa rede de narrativas em que o jovem se situava e se pronunciava, torna-se impossível unificar o sentido que justificava a sua presença no Afro Reggae e reduzi-la a uma demanda simples que poderia ser respondida por qualquer proposta ou projeto didático de formação cultural. As suas histórias o remetiam a uma complexidade muito mais ampla do que isso.

Deste modo, a construção de um imagem ou modo de ser dentro do grupo não se dava de mesmo modo para todos. Enquanto que para muitos destes jovens ela estava atrelada ao “ser ator (atriz)”, qualificar-se cada vez mais e realizar-se profissionalmente nesta carreira, para outros tal objetivo passava muito mais por ações que trariam benefícios a todos em termos pessoais. Embora fizessem parte do mesmo projeto artístico, cuja meta em comum era a finalização de uma montagem, os sentidos e discursos aliados àquela prática teatral se diversificavam.

5.3. A direção artística como ação compartilhada

A terceira categoria apontada nesta dissertação discute a coletividade como modo de funcionamento do processo de montagem da peça *Urucubaca*. Os

indícios desta característica se mostraram tanto na divisão e compartilhamento das funções e tarefas entre todos do elenco da Trupe de Teatro quanto nos incentivos dados aos jovens, principalmente a partir da figura do diretor, em favor de um melhor desenvolvimento de cada um.

5.3.1. Construindo juntos

Através de alguns relatos e de observações feitas no campo, verificamos o quanto, desde o momento inicial da produção de *Urucubaca* até a realização dos ensaios, todo o processo de construção da peça contou com a participação de muitos jovens do elenco da Trupe, através de modos diferentes de envolvimento com o trabalho. A começar pela elaboração do texto *Urucubaca*, após um tempo de debates acerca da linha de criação teatral que o elenco adotaria, a decisão de se levar para o palco um texto inédito fora pensada em conjunto pelo grupo. Desde o título até o enredo, a escolha por este formato ancorava, de alguma maneira, o desejo de todos em construir o trabalho nestes moldes:

Johayne- Surgiu *Urucubaca*. A gente estava escolhendo o que vai montar, o que não vai montar. E aí a gente estava pensando se íamos escrever (...) Aí, surgiu num papo: ‘Vamos colocar isso. Vamos colocar aquilo’. E aí surgiu *Urucubaca*. A gente gostou.

Ainda nos seus primeiros instantes, segundo relatos, alguns jovens fizeram pesquisas em diversos meios de comunicação – revistas, jornais, Internet etc. – com a finalidade de obterem informações sobre determinados assuntos que tivessem relação com o enredo pensado anteriormente, como retrataram estas jovens:

Joyce- E agora o que estou fazendo em casa é pegando todas as notícias de jornal e revista sobre casos de morte e fazendo um pequeno texto sobre cada pessoa: nome da pessoa, idade, o que aconteceu, por que aconteceu (...).

Cecília- É, a gente ia, sentava junto, pegava o filme, depois debatia ou ia guardar porque aquilo de importante nos serviu. Ou íamos pedir a alguém que escrevesse sobre isso ou nós mesmos fariamos o esboço para não passar em branco.

A partir de pedidos específicos do diretor, outros jovens chegaram a escrever uma ou outra cena que desse continuidade a trama. Mesmo observando que alguns destes textos não foram aproveitados integralmente para esta peça, por

eles, serviram de base para a criação de outros. Já alguns jovens, apresentaram uma certa experiência com a prática de escrever, pois tinham o hábito de elaborar textos diversos em suas próprias casas – desde pequenas cartas informais, crônicas sobre o cotidiano, até simples mensagens de e-mails. As vivências escolares ou resultantes do próprio cotidiano muitas vezes serviam de fonte inspiradora.

Algo fundamental a ser dito é que, com o convite feito pelo diretor, a incumbência por escrever todo o texto da peça ficou sob a responsabilidade de Jorge Mautner, autor, compositor e cantor. Desta forma, segundo relatos, o texto final da peça era o resultado da compilação de textos de sua autoria, no caso a maioria deles, dois ou três textos feitos pelos jovens. Mautner estava à frente do acabamento dos textos, tarefa esta executada com abertura e generosidade frente à produção apresentada pelos jovens, como também chegou a elaborar a maior parte dos textos. Neste processo, contou-se também com a supervisão de mais uma pessoa, Malú, que esteve acompanhando e fazendo a direção de atores. Entre o término de um texto elaborado por jovem e chegar até as mãos daquele, Malú tratava de ler e corrigir cada uma das produções textuais.

De fato, um dado que me surpreendeu dizia respeito à assinatura do texto final da peça levar o nome de Mautner, mesmo tendo recebido a contribuição de alguns jovens. Por outro lado, também não se pode deixar de apontar que tal construção era permeada por alguns diálogos que ocorriam entre as idéias que Mautner trazia, a linha de trabalho que o diretor implementava e o modo como o texto ganhava forma ao ser levado para o palco. Longe de existir uma hierarquia perene do texto sobre a direção, ou da direção sobre a interpretação, foi possível perceber o quanto que um era afetado pelo trabalho do outro e vice-versa:

Joyce- (...) Aquela cena foi fechada pelo Mautner antes dele ver a minha cena. Depois que ele viu a minha cena é que ele fechou essa.

Pesquisador- Então, para entender. Primeiro ele escreveu a [cena] da Zuleika e depois vocês foram ensaiar. Enquanto isso vocês já tinham esta cena...

Joyce- Isso. Primeiro Johayne pegou este texto e colocou todo mundo para ensaiar. Aí, fiquei eu. Aí, o Mautner foi nos ver no Circo Voador, uma apresentação para ele, para ver o que ele podia escrever por cima. ‘Nossa, podia colocar uma coisa ‘sangue do meu sangue’’. Então, ele começou a brincar com a cena.

Cecília- (...) Então tem uma equipe de pessoas que escreve o texto da peça. Eu faço parte desta equipe (...) Mas quem coordena a equipe de texto é o...

Pesquisador- Jorge Mautner.

Cecília- Isso! (...) A Malú 'tá acompanhando os textos. Dando uma lida. Quando eles chegaram na mão do Mautner já chegaram com uma outra cara (...) Mesmo ele dando uma olhada. ‘Isso ok. Isso ok’. O material chega nele, dele vai para a

Malú. Da Malú vem para nós (...) Mautner é uma pessoa muito aberta. Ele tem uma dificuldade de dizer não. Então, tudo ele gosta. Tudo ele se apaixonou. Dá um jeitinho para melhorar. Nada fica sem entrar.

Verificamos que as elaborações escritas pelos jovens e pelo autor convidado tinham seus percursos trilhados paralelamente. Alguns textos eram elaborados separadamente e depois passavam a integrar o todo. Outros tinham a sua produção engatilhada a partir das idéias disseminadas por uma outra cena, escrita ou encenada pelos jovens. Elas se sobrepunham e umas incidiam sobre as outras de modo a criar um texto coerente e único. Desta forma, o “autor autorizado” e os jovens responsáveis por esta tarefa se disponibilizaram a escrever seus textos a partir do contato com o outro.

Isso revelava o quanto o autor e o diretor se mostravam solícitos e abertos a receberem a contribuição advinda da produção dos jovens. Eles se mantinham empenhados a buscarem estratégias diferentes a fim de incluírem no espetáculo a cooperação alheia. Com isso é possível afirmar que as idéias deles circulavam entre os demais integrantes da equipe de produção e serviam de base para o acabamento dos textos, cuja premissa postulava a inclusão da visão do outro. Longe de fecharem dentro de si mesmas, as idéias eram acrescentadas ao que o jovem trazia, fosse através de novas sugestões, fosse pela performance ousada assinada por eles.

Observando mais de perto tais declarações e os dados registrados no diário de campo, percebemos que a construção dos textos na sua prática recebia a assinatura de todos. Embora, oficialmente, apenas um nome fosse apresentado na função de autoria, sem a pretensão de atribuir méritos a quem teve maior parcela neste processo, o desenvolvimento da parceria entre o grupo e o autor teve a sua marca e importância, como ratifica um jovem:

Rodrigo- Eu considero todos da Trupe autores da peça. Porque eu acho que é uma peça muito fragmentada. E na verdade ela está sendo construída ao mesmo tempo em que está sendo preparada. A prova disso é que estamos na véspera de estrear e ainda estamos colocando textos no espetáculo. Na verdade todos são construtores do espetáculo, autores do espetáculo. Cada um tem a sua dose, cada um tem a sua característica.

Esta parceria não se resumia apenas à construção do texto da peça, mas na rotina dos ensaios também era perceptível a troca de sugestões e de novas idéias entre os jovens e o diretor, e entre eles próprios. A interlocução com o outro

provocava mudanças, por exemplo, na entonação de uma personagem, na medida de um gesto. Embora o diretor trouxesse uma série de idéias e imagens semiprontas para a composição da cena, por vezes elas não vinham fechadas o bastante a ponto de impedirem que a indagação ou o simples estranhamento de um jovem acerca do desenho assumido na cena, conquistasse espaço na montagem. Ali, existia um espaço para que o jovem trouxesse aquilo que ele considerasse conveniente ao trabalho, dentro de suas qualidades e atributos. Neste sentido, o relevo encontrado em cada participação se reportava ao modo singular com que os jovens poderiam se doar à criação artística, contribuindo com o todo.

Em linhas gerais, basicamente, duas dinâmicas eram preservadas, segundo relatos, na montagem da peça: a relação entre diretor e ator, e a responsabilidade e os papéis que cada um possuía:

Rosali- De uma certa forma, todo mundo colaborou (...) e com a montagem também. 'Jô, isso aqui não ficou bom. Rafael, isso aqui não ficou bom. Malú, isso aqui não ficou bom. Tem que mudar. O que você acha disso aqui?' Na minha cena, ele me mostra, mas sou eu que vou desenvolver. Tem a minha colaboração.

Flávio- O Johayne diz: cria uma coisa assim. Você cria e ele vai lá e diz 'Não gostei. Faz outra coisa'. Ele cria contigo. Com o ator.

Estas declarações completavam o que se via nos ensaios quanto às quase intermináveis e exaustivas passadas de cena em que o diretor, auxiliado por sua assistente, tentava descobrir, a partir da interpretação do jovem, um tom adequado para aquela determinada fala. Ambos se posicionavam ativamente, entre tentativas, erros e reinvenções, a favor de um objetivo em comum. De outro modo, os jovens sabiam da responsabilidade em se envolver com a personagem, buscar dar vida e lapidar o possível. Não bastava aguardar do diretor uma explicação detalhada acerca do que deveriam fazer. Eles deveriam mover-se a partir de suas próprias criações e testá-las no palco.

Assim, o trabalho em parceria muitas vezes transparecia uma implicação e um empenho por parte dos jovens quanto ao trabalho de montagem daquela peça. Na busca de modos alternativos para se construir um personagem ou na ânsia por encontrar um tom mais refinado de veracidade na cena, eles se mostravam vibrantes ao contarem sobre suas pesquisas ou leituras particulares voltadas para o incremento da peça. Percebia uma certa postura autônoma ao se anteciparem, em

alguns momentos, ao diretor e proporem algo criativo que os ajudassem na composição de seus papéis:

Joyce- Ih, mas 'tá faltando trabalhar muito nessa cena! Tem que trabalhar com emoção. Trabalhar com a emoção toda vez não é fácil. Eu tenho que me entregar, tenho que curtir. Se você não sente que é verdadeiro, eu não vou passar como verdadeiro.

Marcos- *Johayne, a gente podia um dia se reunir para assistir ao DVD do grupo Galpão. Aquele vídeo.*

Johayne- *Olha, (...) Bacana sua idéia. Mas que dia vocês estão pensando fazer isso?*

Marcos- *Não sei... Dia...*

Johayne- *Olha, este dia eu estarei fora. Estarei fazendo... Não poderei ir. Mas se vocês quiserem marcar um dia para assistirem a um vídeo do grupo Galpão, legal. Eu dou maior força. Vale a pena (...) Outra coisa. O cenário. Para aquela cena eu preciso (...)*

Etilaine- *Lá em casa eu tenho dois biombos, são vazados. Eu os uso com um pano branco, mas eu posso tirá-los. Serviria. Eu posso fazer.*

Johayne- *Lecão [guitarrista do Afro-Samba e que ajuda na peça também] talvez saia, porque o Afro-Samba está num bom momento...*

Lecão- [interrompe] *Mas eu já estou passando aqui para ele a música, o tempo da cena [refere-se ao seu companheiro de banda que entrará em seu lugar].*

Johayne- (...) A Trupe tem que trazer coisas. Ela tem que estar na frente do diretor. Tem que surpreender. 'Vou fazer isso!' Faz parte (...)

Pesquisador- É a primeira vez que eu escuto que o ator tem que estar à frente do diretor.

Johayne- O que é estar à frente? O diretor é o maestro daquilo ali, mas você tem que surpreender. Tem que estar com seu texto estudado, trabalhado (...).

Observar o gosto e a seriedade que aqueles jovens tinham pelo trabalho e a constante troca a que se permitia o diretor mostrava uma dimensão relacional mais presente durante os ensaios. Se por um lado ali já existia um texto semipronto, quase decorado, e uma linha de direção mais definida, por outro lado, a partir de discussões e intervenções entre os jovens e a equipe de direção algo de novo ia surgindo capaz de criar rupturas numa seqüência de cenas até então fechadas.

Rafael- *Johayne, olha só. Nós estamos fazendo esta peça: Urucubaca. Legal. Mas um dia destes eu estava me perguntando: Do que esta peça fala? Eu não sei. Eu falei: 'Caramba! Como assim? Estamos fazendo um negócio que eu não sei direito dizer o que é ou pelo menos a gente nunca sentou para conversar sobre isso...'*

Johayne- *Legal você falar isso. Você não sabe. Então vamos perguntar pro pessoal [enquanto Johayne terminava de falar, Rafael ainda comentava com outros próximos dele, sobre suas dúvidas. Johayne, então, pede silêncio para que todos escutem o que o grupo tinha a falar].*

(...)

Rafael- *Você viu? Cada um falou uma coisa. Eu fico pensando um dia quando for entrevistar um de nós e perguntar: A peça fala sobre o quê? Ah, fala sobre isso. Aí a pessoa: Mas o outro ali disse outra coisa. [termina com risos].*

Johayne- *Cara, eu acho isso legal. Cada um está expondo o que entende sobre a peça. Isso é legal. O que todo mundo falou está correto. Tem a ver com a peça. Agora, concordo contigo que a gente precisa ter uma resposta única quando vierem falar conosco. Uma resposta fechada sobre a peça (...).*

Johayne- *Eu não sei, mas eu estou pensando em retirar este final da cena. Não sei. Porque Fernandinho e Zuleika terminam bem a situação, mas logo depois se escuta a chamada do policial dizendo que irá invadir se eles não saírem com as mãos para o alto. Um final feliz que termina com algo triste. Não está combinando...*

Rodrigo- *O que tem a ver o que eles falam com a cena do policial...*

Johayne- *Na verdade, nada.*

Lívia- *Por que não os coloca sendo atingidos por uma bala perdida?*

Johayne- *Pode ser. Fica bem legal. Mas não sei...*

Rodrigo- *Parece que eles estão vivendo um negócio aqui e a cena da polícia é outra coisa.*

Johayne- *Mas é isso mesmo. É isso. Eles estão falando de algo deles e lá fora os policiais estão fazendo um cerco para prender uns caras que fizeram um roubo, mas que não tem nada a ver com o casal.*

Johayne- *Beleza, é isso aí. Aí que vem a história da bala perdida. Eles levam um tiro por causa deste episódio que nada tem a ver com eles.*

Rodrigo- *Então, podia fazer um bandido dizendo: eu não vou me entregar não. Aí o policial, se entrega ou nós vamos atirar! Porque dá para entender que o policial está falando com um bandido, e não com o Fernandinho e Zuleika.*

Johayne- *Ótimo. Legal. E na verdade a idéia original é essa mesma.*

Rafael- *Aí, pode ligar o final desta cena com a cena em que a gente começa dizendo: morreu?*

Verificamos na relação entre eles a presença de um elemento diferencial que possibilitava uma maior fluidez e flexibilidade no seu contato. Determinados assuntos ou questões eram tomados pelo grupo, jovens e direção, com uma certa abertura e disponibilidade para mudanças. A ausência de rigidez permitia com que os debates entre eles gerassem novas perspectivas de produção artística e os conduzisse a um caminho mais solidário na construção de soluções para os problemas em pauta. Assim somados, a implicação dos jovens na Trupe, a abertura que a direção promovia de modo a tornar inclusa a palavra do outro, itens mencionados anteriormente, a flexibilidade com que se encaminhavam certos temas e decisões, auxiliava na consolidação de uma relação mais autêntica entre o jovem e o diretor, além de tornar real a emergência de um trabalho de ordem coletiva.

5.3.2. O incentivo que vem do outro

Um outro aspecto a ser mencionado, presente na relação entre jovens e direção, era o incentivo que aqueles recebiam provenientes tanto do diretor da Trupe quanto da coordenação do Afro Reggae. Um estímulo que tinha como propósito, segundo eles, a permanência e um maior envolvimento deles durante as aulas, uma maior frequência em peças teatrais realizadas nos diversos teatros da cidade a fim de que estivessem mais inteirados acerca das atividades culturais da cidade, um empenho mais expressivo no seu trabalho dentro da Trupe e, subseqüentemente, que o jovem cada vez mais atribuísse ao seu potencial artístico um crédito maior:

Joyce- (...) Quando a gente não tinha dinheiro para nada ele tirava dinheiro do próprio bolso. Quando a gente vai ao teatro, uma vez nós fomos ao Tablado, ele tirou do bolso. A Monalú me pediu dinheiro só que eu também não tinha o dinheiro da passagem, e ele escutou. Depois ele veio até mim e perguntou: 'O que a Monalú estava pedindo?' Eu disse: 'Nada, Johayne, ela só me pediu dinheiro para ir ao teatro, só que eu também não tenho'. Aí, ele me deu R\$50,00 e pediu para a gente trocar. E disse: 'Eu quero vocês duas lá. Depois você me devolve o dinheiro'. Ele tem uma preocupação com a gente. Tem um carinho, ele se dedica.

Johayne- (...) Você, canta aí aquela música que você canta. [após o rapaz cantar] Viu como você cantou agora? Você tem uma voz de crioulo, negro, forte! Chega na hora você canta assim [simula o canto do rapaz de modo fraco] Porque você não canta assim? Tem uma voz bonita. Bota para fora! (...).

Em muitos episódios percebeu-se que a maneira que o diretor tinha para estimular estes jovens era por meio de incertezas acerca de suas atribuições dentro da Trupe. Ninguém estava imune, por exemplo, a que uma determinada pessoa deixasse de fazer um personagem e que outra assumisse o seu lugar. A partir do instante em que isso não era uma condição perene, estava em jogo a motivação para que cada jovem se esforçasse com o seu melhor na construção do personagem, realizando, assim, um trabalho de qualidade:

Joyce- Ele [Ricardo] perguntou uma coisa para Johayne e ele falou: 'Cara, conquiste o seu espaço'. Eu tenho que conquistar o meu melhor e eu tenho que fazer se não outro vai tomar o meu lugar. Ele sempre vai colocar uma dúvida. Se não você descansa.

Johayne- (...) Rodrigo, precisamos ensaiar mais a cena do Fernandinho. Hoje eu quase coloquei alguém no teu lugar. Eu já troquei uma vez o ator, entrou outro, depois eu coloquei outro. Não tem esta coisa de meu personagem. Se não está

legal, o outro está fazendo bem pra caramba, eu vou colocar o outro. Não é querer desprestigiar o outro. Mas isso aqui é um trabalho.

Já de início verificamos a atribuição de responsabilidade que o diretor colocava diante do jovem. Tanto assumir um personagem quanto uma nova função dentro do grupo estavam diretamente associados ao investimento que o jovem faria para que merecesse algo. Não seria o diretor a dar garantias acerca da vaga ou lugar a ser tomado por eles. Esta incerteza servia como motivação para que alguns buscassem melhorar suas atuações e, caso fosse do interesse, alcançar novos postos dentro da Trupe. De alguma maneira, esta forma de incentivo tinha como contrapartida, por parte do jovem, a observação de uma regra interna da Trupe, mencionada no primeiro tópico deste capítulo, referente ao fato de ninguém ser insubstituível.

Afirmamos, então, que o aspecto do mérito funcionava como parâmetro para o exercício das funções dentro do elenco. Neste sentido, a noção de um grupo de teatro que visava o aprimoramento técnico e profissional superava a idéia de um projeto que, alicerçado num espírito assistencialista, buscava apenas atender a demanda de uma comunidade pobre com o oferecimento de serviços na área da cultura e da educação. O que estava em pauta pouco tangenciava uma prática na qual os beneficiados absorveriam o que lhes fosse oferecido, sem que uma implicação maior fosse esperada.

Por outro lado, a ênfase no merecimento reportava a um trabalho que, a todo o momento, era relacionado à atuação do ator no mercado de trabalho. Referenciais que o diretor destacava de sua experiência profissional, principalmente, endossavam o seu discurso em prol da execução de tarefas e papéis dentro da Trupe. A partir deste princípio percebíamos, mais especificamente, que o estímulo encaminhado aos jovens apresentava, basicamente, dois importantes aspectos. O primeiro deles era o tom de cobrança com que, freqüentemente, o diretor se dirigia aos jovens. Assim, como os estímulos citados acima, tais exigências também se anunciavam como meio de se obter do jovem um aprimoramento em sua performance, postura esta adotada pelo diretor e por outros da coordenação, o que partilhava do consenso dos jovens. Muitos deles afirmavam compreender a insistência do diretor quanto a certos pontos pertinentes à montagem da peça, à pontualidade durante as aulas e nos

eventos externos, e que estas atitudes tinham o sentido de fazê-los crescer e amadurecer enquanto atores e atrizes.

Rosali- É uma forma de crescimento. Ele quer que eu cresça. Quer ver o melhor para mim. Que nem meu pai. Eles querem que eu seja uma grande cidadã. Aí, eles vêm e me cobram: ‘Você tem que fazer isso. Tem que fazer aquilo’. O certo e o errado. Este tipo de cobrança. Já lá no Afro Reggae: ‘Não falte às aulas. Vá fazer este teste. Olha, esta aula aqui é para você’(…) Não só para o crescimento do grupo, mas pessoal e profissional.

Johayne- (...) Vocês têm feito aula de percussão? Gente, tem que fazer! Eu já estou pensando na próxima peça: todo mundo vai ter que tocar percussão! (...).

O segundo aspecto dizia respeito às comparações que o diretor fazia entre os próprios jovens com relação, principalmente, às qualidades nas performances executadas por eles. Certos episódios ocasionados pela ausência no ensaio de um ou outro do grupo e a substituição momentânea propiciavam que as diferenças entre a atuação de duas pessoas viessem à tona e figurassem entre os incentivos dados após o ensaio. Já outras situações, a comodidade e a falta de empenho de uns provocava a comparação com outros que se mostravam mais enérgicos em suas ações. Embora se tenha pouco registro de campo sobre esta característica, alguns relatos confirmavam não apenas a existência desta dinâmica como também a compreensão de alguns jovens:

Flávio- Está sempre elogiando as pessoas. ‘Pô, fulano fez isso’. Por vezes ele faz umas comparações, mas não é por mal, mas é pelo simples fato de querer que você cresça. Entendeu? Em comparação com outra pessoa. ‘A outra pessoa chegou lá, cresceu... por que você não pode estar cantando também?’ (...) Aí você pára para pensar e diz: ‘É. Por que eu não fiz aquilo?’

Verificamos que em ambas as intervenções do diretor o sentido atribuído pelos jovens se resumia a fazer deles pessoas amadurecidas enquanto atores e profissionais, repercutindo, assim, num crescimento para sua própria vida. Sobre a tônica destes estímulos, embora se pautasse na realidade externa do mercado de trabalho, o que muitos jovens declaravam é que lhes servia de motivação para continuarem a melhorar no papel que lhes fora confiado. Entretanto, aproximando-se das palavras e expressões de estímulo do diretor, percebemos melhor as justificativas que davam base para esta postura. A primeira delas fazia menção à preocupação de que o jovem saísse de uma certa inércia e se impusesse com participação ativa. Que ele buscasse apresentar-se com sua energia e qualidades técnicas a fim de contribuir com o trabalho coletivo, tornando-se,

assim, um ator criativo e capaz de construir para si um apreciável percurso em sua vida profissional:

Johayne- (...) É claro que quando eu vou criar alguma coisa, alguma linha, eu já tenho na minha cabeça. Só que se eu trago tudo, marco tudo, não tem graça. Eu acho que eles têm que trazer alguma coisa para mim (...) estudem em casa, tragam propostas, façam não sei o quê. Porque senão daqui a pouco eles vão estar trabalhando com outras pessoas e não vão saber trazer nada. Não tem idéias, não vão ser criativos. Em teatro tem que botar a cabeça para funcionar, tem que ter criatividade.

Outro motivo que levava o diretor a assumir esta postura era a vontade de situar os jovens diante do mercado de trabalho artístico e de aproximá-los minimamente do conhecimento básico requisitado para qualquer um que quisesse se inteirar sobre o teatro:

Johayne- Quería saber quem era tal diretor. De onde ele é. Quem é quem. O que ele faz. Quem ele é. Um livro. Eu acho que a escola te dá tudo isso. Como eles também não são de escola profissionalizante, tem que correr atrás. Tem que pegar o jornal, vê as peças que estão passando, quem é bacana de se ver. Quem não é bacana, mas é interessante ver. Quem é ator tal. Quem é atriz tal. Tem gente que só conhece quem é famoso. E tem gente que não é famosa e que é uma referência no teatro.

Por fim, a última justificativa se traduzia no entendimento de que, pelo fato deles terem uma série de cursos e workshops oferecidos a eles gratuitamente pelo Afro Reggae, além dos diretores e atores de renome que se disponibilizavam no auxílio de um aperfeiçoamento técnico, tornava-se quase que uma obrigatoriedade o aproveitamento de tudo isso, tendo em vista, segundo o diretor, tais facilidades não existirem nos tradicionais cursos de formação existentes pela cidade:

Johayne- ‘Às vezes vocês [Trupe] recebem as coisas, olha... de mão beijada.’ As coisas chegam para eles. E se as coisas chegam para eles aí é que eles têm que aproveitar.

Em linhas gerais, percebemos que as diversas maneiras de incentivo dos jovens acabavam por suscitar a coexistência de três modos diferentes de relacionamento entre eles e o diretor. Um era marcado pelo espaço de formação técnica e profissional que ali se constituía e no qual os jovens, enquanto alunos, mostravam-se dispostos a aprender os ofícios e práticas relacionadas ao teatro, por meio de aulas, workshops e oficinas. Já o segundo modo dizia respeito a uma forma de relacionamento voltada para o âmbito profissional. Os elementos que

ratificavam esta posição eram o nível de exigência atrelado à execução de cada tarefa, os diversos compromissos do elenco, a possibilidade da atuação do jovem no grupo se desdobrar num trabalho futuro fora da Trupe, o fato deles serem pagos com uma bolsa-auxílio para fazerem as aulas no GCAR, entre outros pontos.

Por fim, levando em consideração o tempo em que diretor e jovens estavam juntos na Trupe, ambos afirmavam a proximidade característica da relação entre eles e o quanto isso permitia com que um conhecesse mais o outro. Um grau de particularidade era registrado nos diálogos e nas cenas presenciadas durante os ensaios. De modo semelhante, as cobranças também revelavam um nível de intimidade, responsável por gerar, entre eles, um canal de relacionamento através do qual o diretor explorava as capacidades de cada jovem, respeitando, segundo eles, os limites daquele grupo:

Johayne- É um grupo que está começando, então tem as suas limitações. Eu sei que naquela hora eu não vou conseguir tirar mais nada. Eu estou falando daquele momento. Pode ser que no outro espetáculo – que é o que eu espero – as pessoas venham mais amadurecidas.

Joyce- Ele [Johayne] sabe os nossos limites. Ele sabe quando dá para puxar alguma coisa e quando não dá.

Cecília- Pode apertar mais ali porque sabe que tem mais qualidade para dar, porque conhece aquele ator. ‘Está de preguiça? Não está num bom dia?’ A gente convive há muito tempo com o Jô. Todo mundo ali. A gente até sabe só olhando no olho. ‘Já sei, já entendi’. Isso é um tempo de convivência.

5.3.3. Papéis atribuídos ao outro

Vale também apontar os diferentes papéis referendados na relação entre os jovens e o diretor. Para cada um destes, verificamos que diferenciados lugares eram atribuídos ao diretor no tocante ao seu tratamento para com os jovens. Entre esses diferentes papéis, existiam aqueles compreendidos pelos jovens como marcado por um olhar mais paterno, remetendo a uma relação familiar. Relações estas em que o cuidado e a generosidade estavam presentes, por vezes acompanhado de uma necessidade do jovem em ser aprovado pelo outro:

Flávio- A Daiane de VG.

Pesquisador- A caçula...

Flávio- Não é por ela ser a caçula, mas existe uma coisa. Acho que existe uma coisa de pai e filha. Não que ele [Johayne] seja pai dela, mas é algo que vai além da amizade. Entendeu? Não é pai e filha, mas vai além. Não que seja pai e filha, mas é algo entre a amizade e isso.

Lúcio- *Para alguns [refere-se a Dayane], o Jô é uma referência. É como se fosse um pai e você pode perceber que ela fica fazendo a cena olhando para ele para ter aprovação do Jô.*

Esta jovem mencionada era a pessoa mais nova de idade no grupo, embora fosse uma das componentes mais antigas na Trupe de Teatro, senão a primeira integrante. Os jovens identificavam nela alguém que demandava uma certa aprovação de sua atuação para continuar o trabalho. Alguém que a referendasse na sua atuação cênica e lhe retornasse como forma de concordância em relação ao seu trabalho. Embora a postura da referida jovem não fosse vista desta forma, o apontamento desta questão por parte dos jovens trouxe à lembrança outras cenas em que tal postura fora mais claramente apreciada. A fala seguinte ilustra semelhante situação:

Etilaine- *Na verdade, o que eu queria era que ele [Johayne] chegasse para mim e dissesse: 'Etilaine, pô, não vai não! A gente te quer aqui na Trupe. Você faz falta. Não vai, não!'*

A solicitação realizada por esta jovem apontava para algumas observações interessantes. O episódio em questão narra a possibilidade que existiu desta jovem ter que abandonar a peça e o grupo para se dedicar a um outro trabalho, sobre o qual lhe despertava um interesse devido à proposta promissora de um salário com valor considerável. Embora tivesse se indagado seriamente acerca de tal decisão, resolveu abrir mão desta oportunidade e dar continuidade a sua participação no GCAR. Entretanto, embora tivesse feito tal opção de modo consciente, segundo sua declaração, revelou aos demais do grupo o quanto desejava escutar do diretor que a sua permanência no grupo era inestimável. Expressou, desta forma, uma expectativa clara de que o diretor se pronunciasse a seu respeito e sobre a sua participação na Trupe, atribuindo ao diretor a responsabilidade por validar a sua importância para o trabalho e para a Trupe de Teatro, registrando, assim, o seu lugar. Mais do que ser importante tecnicamente para aquele trabalho, o que ela buscava era a legitimação da sua relevância para aquelas pessoas, enquanto componente daquele meio social.

Retornando às falas anteriores, um segundo aspecto apreciado era que os jovens também atribuíam ao diretor um papel de referência do grupo e a quem deveriam seguir. Uma jovem em especial tinha o diretor como exemplo para sua vida, além de admirá-lo pelas conquistas pessoais e profissionais. Ela associava a seus esforços um grande valor que deveria ser observado por todos:

Joyce- Eu gosto tanto dele que não dá para falar. Ele é muito especial, ele é muito inteligente. Ele não tem faculdade e é completamente esforçado. Ele é um exemplo, ele batalhou, ralou para acabar os cursos.

Para outros, a proximidade com que Johayne dialogava com cada jovem o fazia ser visto como alguém que compreendia o outro e, assim, se solidarizava. Que se permitia estar com o outro, compartilhar experiências do cotidiano, vivências mais íntimas e específicas, mas que ao mesmo tempo mantinha uma certa distância e não deixava com que tais posturas tomassem integralmente um sentido paternalista.

Rodrigo- A solidariedade que existe por parte de nosso coordenador e diretor que é uma pessoa muito diferente, humanamente falando. Que abraça as pessoas. Não sendo paternalista, mas abraça as pessoas, chega perto da verdade das pessoas.

Flávio- A minha relação com ele é total: a gente sai, vai beber um chope, fala muita besteira. Eu o admiro muito. É uma pessoa muito capaz. É um cara que me ensinou muita coisa. Continua me ensinando (...) Ter o Johayne como amigo, eu tenho que falar: 'Pô, cara, o Johayne é meu amigo!' Sabe, você tem orgulho.

Aqui já se identificavam outros elementos presentes nas relações entre os jovens e o diretor. A proximidade que existia entre eles denunciava um contato de fórum mais íntimo, no qual se exibiam uma relação mais fraterna e um respeito mútuo significativo. A cumplicidade expressa pelos jovens parecia mostrar que na relação com o diretor ele se via num mesmo patamar de igualdade que o outro, como numa relação entre iguais.

Para outros, o diretor era visto enquanto alguém que possibilitava aos jovens uma oportunidade de emprego, ou seja, atuar em *Urucubaca*, uma peça de teatro dentro de um grupo artístico sério e de renome:

Rodrigo- (...) Ele me proporcionou um trabalho a partir do momento em que eu abri a minha particularidade para ele. Então, ele não deixa de ser um provedor meu. Assim como ele é de outras pessoas também, que eu vejo isso. Um colega de trabalho, apesar de existir esta hierarquia: coordenador, ator, diretor e multiplicador.

Em meio a estes diferentes atributos identificados com a figura do diretor, verificava-se que, em certos momentos, o que acontecia era um conflito quanto à postura que ele deveria adotar frente ao grupo. Parecia existir uma tensão entre a inclinação em direção a uma atitude autônoma e responsável, e o recuo alimentado por um medo em se lançarem a novos desafios. Eles desejavam, muitas vezes, que o diretor assumisse o risco deles e lhes justificasse a sua presença no palco, por exemplo, embora fosse utilizado por muitos o livre-arbítrio diante das escolhas que se colocavam para eles:

Lúcio- Na relação com o grupo – como foi dito na reunião – as pessoas estão ansiosas por algo que possa acontecer em suas vidas e vêem o Jô como um instrumento desse acesso.

Pesquisador- Um provedor?

Lúcio- Talvez sim. Um provedor. Um acesso para algo. Isso é bom? Por um lado é bom porque o Jô é um referencial na vida dessas pessoas. Bom porque eu quero, porque me interessa na minha proposta de vida, meus objetivos. Mas ao mesmo tempo é uma responsabilidade muito grande. Quando uma pessoa diz que deixou de fazer isso ou aquilo, uma opção de não viajar para fazer esta opção, e de repente o Jô fala: ‘É normal, a vida é feita de escolhas. Eu acho que você deveria ir’. Teve uma hora em que ele disse que deveria ir, depois ele falou: ‘Se eu estivesse no seu lugar eu não iria’. Mas também colocou a pessoa muito livre para escolher. Não dá para negar que uma pessoa que é responsável por um determinado grupo é responsável pela vida daquelas pessoas em determinada parte. Ele fica se colocando numa posição em que não se compromete.

Lívia- *Vocês viram ontem na apresentação? O nosso grupo foi um dos últimos a se apresentar. Enquanto os outros estavam se preparando antes de entrar, estava Johayne com os jovens dos outros grupos ajudando, com todo o cuidado, para que tudo desse certo. Agora, depois de todos, quando chegou a nossa vez, viu como ele falou com a gente? ‘Vamos, embora, gente! [batendo palmas] Não estão prontos por que? É disso que eu não gosto’. Parece que ele dá preferência aos outros grupos do que para a gente. A Trupe vem sempre depois de todo mundo...*

5.3.4.

Outros papéis assumidos: líderes entre os jovens

Para finalizar esta categoria, é interessante observar que certos papéis assumidos cooperavam para a manutenção de um trabalho marcado pela ação compartilhada. Uma das características que chamou a atenção na Trupe de Teatro foram as posições de liderança que um ou outro jovem assumia diante dos demais do grupo. Durante os ensaios, por vezes, viam-se jovens à frente do elenco coordenando um aquecimento inicial ou um trabalho corporal mais puxado antes da chegada do diretor. Em outros momentos, para cenas mais específicas em que se requisitava uma criação de movimentos cênicos mais elaborada, a participação

de um ou outro jovem tornava-se um diferencial neste trabalho. Além dos trabalhos da Trupe, essas lideranças também eram exercidas a partir de projetos do Afro Reggae executados em outras favelas e comunidades do Rio de Janeiro. As diversas oficinas artísticas tornavam-se uma oportunidade para jovens de lecionarem para turmas compostas por crianças e adolescentes:

Joyce- Eu nem sabia. Eu lembro que conversava com Rafael e ele tem uma coisa muito de liderança, tem jeito que parece para liderar (...) Ele levanta o grupo para tomar decisões (...).

Cecília- Logo quando cheguei ao Afro Reggae, como eu já tinha uma experiência de teatro, eu fui convidada a dar um workshop de teatro.

Rosali- Mas eu já fui assistente quando era aqui em Vigário. A Lívia e a Flávia já deram aula em Lucas, a Cecília agora pegou em Lucas. A Cecília também já ajudou em Ramos, no SESC de Ramos. A Flávia já deu [aula] em Niterói.

Entretanto, principalmente a partir das entrevistas realizadas com os jovens, verificamos que existiam outras formas de se exercer tal liderança. umas mais perceptíveis do que outras, enquanto outras menos reconhecidas ou apoiadas pelo grupo. Lideranças cujo exercício era voltado para as necessidades apresentadas pelo elenco ou reveladas em algumas atitudes individuais mais reservadas. Outras tinham a sua permissão baseada nos espaços que cada um conquistava para si dentro do grupo:

Pesquisador- Você se considera uma líder?

Rosali- Considero, mas não como eles [demais jovens] (...). Eu dou a minha opinião, ajudo a formar... Mostro que minha opinião é certa, é importante para o grupo, é essencial. Eles vão lá e escutam (...) Eu falo, Cecília fala, Rafael fala. Mas eu não boto minha cara para apanhar como eles fazem. Eles falam mesmo. Brigam mesmo. Eu mostro que sou forte, que minha opinião é necessária, mas eu ponho e acabou...

Pesquisador- Você se acha um líder?

Flávio- Líder de mim mesmo.

Pesquisador- Como é liderar o Flavinho? (risos)

Flávio- Como é? Liderar com humildade, liderar com simplicidade. Coisas que eu aprendi. Que vieram da família. Que eu aprendi no trabalho. Coisas que... Você saber qual é a sua hora. Por exemplo, saber qual a sua hora de estar no palco (...).

Pesquisador- Você se considera um líder?

Rodrigo- Eu me considero uma referência.

Pesquisador- Para os outros.

Rodrigo- Isso. Não um líder.

Pesquisador- Referência em que termos e para que?

Rodrigo- Referência para aprimoramento, para estímulo cultural, referência de postura.

Existiam aqueles casos cuja liderança era encarada como um potencial a ser mais bem trabalhado. Uma qualidade cuja eficiência ainda não fora algo explorado no grupo. Porém, se percebia, principalmente entre os próprios jovens, a habilidade que um ou outro possuía. Durante as entrevistas, alguns jovens apontavam que um colega ou outro apresentava liderança, embora ainda não tivesse tomado consciência de uma possível postura de líder:

Joyce- Eu nunca investi muito. Ele [Rafael] fala: ‘Você tem que impor, tem que falar, tem que ter mais potencial’. Ele fala que eu tenho que investir. Hoje eu não sei se tenho o talento que ele fala.

Rosali- Só que eles são mais jogados do que eu. Eu sou mais tímida. Quando eu perder esta timidez eu falarei mais.

Pesquisador- Quer perder esta timidez?

Rosali- Eu quero.

Flávio- Joyce é uma boa líder (...) A Joyce está como assistente da Malú, mas quem sabe, ela pode dar uma boa professora de teatro para o futuro. Quem sabe. Tomara.

Pesquisador- Dentro do Afro Reggae você identifica líderes?

Lúcio- Identifico. Adormecidos e despertados. Despertados que precisam ser lapidados. Adormecidos que já estão se lapidando. Uma líder: Joyce. É uma líder. A Daiane de Vigário Geral. O Rafael é um diamante que precisa ser lapidado...

Entretanto, por mais que tais jovens tivessem uma boa recepção, num certo aspecto, por parte dos demais em relação ao seu modo de liderar, não faltavam reclamações quanto a isso. Um dos pontos de crítica dizia respeito ao cuidado que um líder devia ter para que a posição que ele havia assumido dentro do grupo não viesse a servir de referencial para a produção de categorizações entre os jovens, de modo a lhes diferenciar e torná-los superiores diante dos outros. Alguns apontavam a vaidade como um risco a ser atentado e cujas conseqüências poderiam ser prejudiciais para o andamento do grupo.

Para dar base às suas críticas, alguns jovens referendavam a liderança a partir de uma noção muito mais atravessada por uma solidariedade mútua do que uma autoridade vertical pautada no conhecimento ou prestígio. Diferente de se pensar na figura do líder enquanto alguém que se serviria de uma atribuição mais privilegiada do que os outros, fez-se referência a uma liderança na qual cada um buscasse possibilitar ao outro condições de crescer em seu trabalho:

Pesquisador- Voltando para a Trupe. Dentro do grupo você consegue identificar lideranças?

Rodrigo- Sim.

Pesquisador- Quem?

Rodrigo- Rafael e Cecília.

Pesquisador- Como é para você a sua relação com eles.

Rodrigo- Boa, porém cautelosa. Porque ao mesmo tempo em que isso é importante para o grupo, existe a questão 'ego', ' vaidade' dentro disso. Porque se você deixa a coisa sair do controle a coisa cresce. Acaba gerando, não vou dizer inveja, mas uma diferenciação em escala. A idéia de um grupo é a unidade. Mesmo que tenha um líder, esse líder precisa ter humildade e a generosidade de estar trabalhando dentro de um grupo.

Lúcio- Ser líder não é autopromocional, é promover o outro (...) Mas ser líder como eu falei. E é algo que eu gosto, ser um líder que quer construir algo com o outro (...) Liderar é permitir a autonomia do outro. Não é castrar o outro. As pessoas confundem liderar com castrar o outro (...) Quando uma pessoa não tem a chance de se posicionar, de falar, quando isso não lhe é permitido. E pior ainda, quando corta e o que fica é o que o outro falou! Não o que você quis passar. Mais opressor ainda.

Enquanto o diretor motivava os jovens nas diferentes atividades do trabalho, ele também aproveitava o momento para estimular o surgimento de novos líderes dentro da Trupe, assim como acontecia, segundo ele, nos demais subgrupos do Afro Reggae. A direção do GCAR tinha como princípio de trabalho a necessidade de se encontrar jovens que tivessem uma inclinação para assumirem novas frentes de liderança junto a outros projetos artísticos dentro do próprio grupo cultural. Na medida do possível perceber quem seriam estes jovens e, a partir daí, direcionar um investimento mais específico a fim de que suas habilidades fossem aperfeiçoadas tornava-se também uma preocupação do diretor:

Johayne- Então, o Rafa tem essa coisa e outras pessoas que eu vejo essa vocação para ensinar. Então, a gente está começando a investir mais, pedindo para fazer mais aula. Porque dentro deste projeto a gente sempre tira um aluno para ser multiplicador para estar com a gente dando aula em outro lugar. Isso é muito importante. Até para as pessoas darem depois continuidade a este trabalho nas comunidades.

Constatamos, com isso, que a realização da montagem na Trupe de Teatro comporta uma relação aberta de construções experimentais e conjuntas entre diretor e jovens. Este contínuo diálogo entre ambos contempla uma dinâmica na qual cada um tem o seu lugar previamente determinado e, ao mesmo tempo, estas posições eram frequentemente re-arrumadas de acordo com a demanda em questão. Este contexto permitia, assim, a emergência de alguns papéis que os jovens atribuíam tanto ao diretor, segundo sua postura e representatividade dentro

do grupo, quanto a eles mesmos, como modo de se situarem e de se fazerem integrados àquele espaço.

5.4.

A construção da identidade a partir do pertencimento à Trupe

Para finalizar este capítulo da dissertação, reservamos a última categoria para abordar a constituição de modos identitários protagonizada pelos jovens a partir das diferentes noções de pertencimento nas quais eles se sustentam, embora este processo ocorra aliado a uma constante tensão.

5.4.1.

Fazer parte de um grupo de teatro

Destacamos o quanto, para estes jovens, a prática da arte teatral, a partir da sua execução dentro de um contexto de grupo, repercutia sobre a produção de uma série de sentidos. A partir destes, por exemplo, uns se utilizavam para reafirmar a sua participação num cargo ou função dentro do projeto; outros para exercitar suas potencialidades, tornando-as mais singulares; ou criar novos modos de co-participação na montagem teatral. Tornava-se possível observar o quanto estas diversas interações entre os jovens integrantes da Trupe os auxiliavam na construção de modos de subjetividade que serviam de alicerce para a emergência de identidades que os permitiam atuarem dentro e fora.

Inicialmente, percebemos que alguns jovens apontavam, em linhas mais gerais, sobre a importância que existia no fato do ator ou da atriz pertencer a um grupo ou companhia de teatro. Não apenas a participação em uma ou outra montagem realizada por um grupo conhecido, mas o que foi referido dizia respeito à necessidade da pessoa fazer parte de uma companhia de teatro, o que conferiria ao seu trabalho de ator uma continência dentro do mercado de trabalho. Deste modo, o jovem reuniria mínimas condições para se tornar visível diante do público e da mídia:

Cecília- É por isso que eu falo. Viver de arte sozinho é muito mais *punk*. Você vai encarar o mercado dentro de um grupo, você não está encarando sozinho. É o coletivo. Estar junto.

Flávio- (...) porque é importante para o ator ter um grupo, para você não se tornar apenas um ator de televisão de cinema (...).

De modo semelhante, para estes jovens, fazer parte da Trupe de Teatro do Afro Reggae, um grupo cultural cujo nome tido repercussão na grande mídia, também passou a ter sentido semelhante e tornou-se motivo de grande satisfação. Um grupo, segundo eles, com limites de atuação reconhecidos cada vez mais pelo grande público e que lhes despertava não apenas uma sensação de pertencimento, mas também uma certeza de estarem sendo protegidos por uma instituição que era maior que eles e, desta forma, podia responder por eles. O nome “Afro Reggae”, a partir de sua história de origem e percurso, serviria como um título capaz de justificar para cada jovem a qualidade e a capacidade técnica:

Cecília- No Afro você tem uma certa proteção, você tem uma equipe imensa. Uma equipe de um grupo cultural. Um grupo cultural que não nasceu ontem. Não tem 2 anos. Tem 14 anos. Então, você se apresenta com o nome destes anos todos (...).

Joyce- Nós fomos ao Teatro Municipal, não lembro o que fomos assistir. Quando fecharam o espetáculo, o apresentador anunciou que ali se encontravam as pessoas do Grupo Afro Reggae. Naquele momento, enquanto todos começaram a aplaudir, nós levantamos. Todo mundo aplaudindo a gente e nós ali, recebendo aqueles aplausos. Sendo que nós fomos lá ver outras pessoas se apresentando.

Flávio- (...) E as pessoas dizem: ‘Caramba, cara! Você é do Afro Reggae? Como você entrou? Como você conseguiu?’ Pelo nome: Afro Reggae. O nome é muito... na praça...

Rodrigo- Não vou mentir que também tinha o nome Afro Reggae que me interessava muito (...) essa logomarca Afro Reggae me interessava muito. Caí dentro.

Alguns dos jovens expressavam, sem qualquer receio maior, o quanto se sentiam orgulhosos em pertencer a um grupo deste porte. Participar não apenas de um grupo de teatro, mas fazer parte de uma instituição de grande prestígio:

Joyce- Eu tenho o maior orgulho de ser parte do Afro Reggae.

Flávio- (...) Puxa, eu fui assistir a peça da Lidiane eu fui com a blusa do Afro Reggae, aquela preta. Eu cheguei lá sozinho. Algumas pessoas olharam, é claro. Uma camisa preta. (...) Já chama a atenção. Bom, vou com minha camisa do Afro Reggae, mesmo. Colocar meu casaco. Aí cheguei amarradão na fila para trocar o meu convite de cortesia. Hoje eu tenho maior orgulho em falar: eu sou do Afro Reggae.

Somado a isso, alguns jovens denunciavam o quanto o nome do Afro Reggae funcionava como um tipo de passaporte para que chegassem até eles

certas oportunidades de trabalho na área do teatro, além de novas apresentações da Trupe fora de Vigário Geral e convites individuais para eventos culturais diversos. Semelhante a um chamariz, o GCAR, em alguns momentos, também parecia promover, guardadas as devidas proporções, esta interlocução entre os jovens e o mercado de trabalho, o que, em alguns casos, gerava expectativas que apontavam para o ingresso profissional:

Joyce- Depois que eu entrei no Afro Reggae, eu percebi que ele está sempre ganhando muitos convites. Ele abre muitas portas, em muitas coisas.

Cecília- (...) Então, você chega e diz 'Ah, eu trabalho no Afro'. Não importa se você é da limpeza, grupo artístico. Você é Afro Reggae. Você chega lá fora 'Ok, seja bem vindo' (...) Lógico que você tem portas abertas.

Rosali- Mas pela Trupe de Teatro tive a oportunidade de viajar para o Paraguai fazer um estágio numa organização (...) que trabalha com Teatro-Fórum de Augusto Boal. Tive workshop e fiquei por lá uns três meses (...).

Flávio- Porque ele [Juliano] entrou na Trupe, depois foi chamado para fazer um trabalho (...) Viajou para Nova Iorque, São Paulo.

De modo geral, o pertencimento destes jovens à Trupe constituía-se de dois aspectos salientados pelos jovens. O primeiro afirmava que a satisfação em atuar no teatro era em decorrência das diversas vantagens que um grupo poderia possibilitar. Desde a divisão de tarefas e funções até a construção em conjunto de uma montagem teatral se tornavam possibilidades atraentes para eles. Ao mesmo tempo, seria o grupo a dar sustentabilidade mínima para que um determinado projeto artístico fosse a frente. E neste sentido, a coletividade tornava-se o caminho através do qual a realidade do mercado de trabalho seria enfrentada com muito mais chances de se obter um resultado positivo.

Como segundo aspecto, a inscrição num grupo, para alguns destes jovens, ganhava uma importância tamanha não apenas para se impor diante dos desafios profissionais, mas também como marca por meio da qual eles se apresentariam diante dos outros. No caso da Trupe, eles não mais seriam apresentados como este ou aquele ator, mas sim sujeitos advindos de um determinado grupo. O seu reconhecimento artístico estaria atrelado ao seu lugar de origem e traduzido pelo percurso trilhado pela instituição. Os títulos e créditos dos jovens seriam identificados unicamente a partir dos aspectos associados a tal entidade.

5.4.2. Ser da Trupe de Teatro, porém...

De outro modo, se por um lado existiam alguns pontos positivos que justificavam a permanência destes jovens num grupo de teatro coordenado por um projeto social, outras questões foram levantadas no tocante ao rumo profissional ou pessoal que cada jovem estava tendo para sua vida a partir deste trabalho e que tipo de expectativas eles tinham. Entre os questionamentos existiam aqueles em que os próprios jovens indagavam acerca dos modos como estavam sendo vistos pelas outras pessoas e por elas mesmas a partir do momento em que passavam a fazer parte de uma montagem teatral situada dentro de um grupo, cuja imagem mais expressiva ou conhecida era a do caráter social.

Alguns reclamavam que se sentiam diminuídos a partir do instante em que eram vistos como pessoas carentes, desprovidas de qualquer auxílio social e sem possuírem, até então, uma melhor opção de vida. Indivíduos cujas necessidades estavam sendo supridas pelo ingresso numa organização não-governamental. Como se suas qualidades enquanto atores ou artistas fossem ofuscadas por um título de “necessitados” ou “desfavorecidos socialmente”. Por vezes, alguns entendiam que a sua participação no GCAR era encarada por muitos como a única saída pela qual eles optaram e obtiveram, até o presente momento, resultados satisfatórios. E, se antes os créditos atribuídos a eles não passavam por outros fatores senão os de pobreza e criminalidade, agora eles possuíam algo a mais em suas vidas: aprenderam a fazer teatro.

Cecília- Não é para ser visto como ‘Ah, a Trupe do Afro Reggae. Que bonitinho o que estão fazendo’. Bonitinho coisa nenhuma! Eles estão fazendo porque estão dentro de um projeto. Eles estão fazendo porque têm potência. Tem potência com qualidade. Não é um olhar com piedade. Não! ‘Mas... vocês são da Trupe’. Não! Fomos participar dos festivais porque somos bons.

Lúcio- (...) Por exemplo, quando a gente foi para São Paulo, fazer uma abertura com a Trupe (...) E a gente entra no palco como coitados que somos ajudados pela Petrobrás. O problema é que a Trupe foi apresentada como ‘as pessoas que não tinham outra alternativa de vida’ e que o Afro Reggae viabilizou a única alternativa de vida. Isso é que eu acho que está errado. Então, eu acho que precisa ter muito cuidado. Ali tinha uma pessoa de economia, tinha um cara que começou a faculdade, aí tem um outro que dança na Débora Colker... ‘Tá entendendo? (...) Colocou a Trupe como pobres coitados que não tinham uma única alternativa de vida. Isso é preocupante porque você está trabalhando com pessoas, com seres humanos. É como se você fosse o salvador da pátria. O Afro Reggae não é o salvador da pátria.

Verificamos que, em eventos semelhantes a estes, afirmar-se enquanto integrantes da Trupe de Teatro do Afro Reggae tornava-se insuficiente para os jovens, além de embaçar, segundo eles, a visão que o outro fazia deles. Para não dizer apenas que se tornava incompleto denominar estes jovens deste modo, constituía-se como algo contraditório, para eles, afirmá-los assim. Diferente do que foi apontada no tópico anterior, acerca da valorização do pertencimento à Trupe, tal citação remetia a uma diminuição, senão total invalidez, de possíveis qualidades que justificassem eles estarem subindo ao palco e alcançando esta conquista em suas vidas.

Ao reivindicarem uma determinada identidade mais justa e coerente para si eles se sentiam obrigados a abandonar parcialmente a prerrogativa de serem componentes de um dos projetos sociais de maior prestígio no Brasil e lançarem mão de uma justificativa voltada para o próprio empenho. Isso mostrava o quanto estes jovens não tinham que negociar a todo o momento as suas imagens com o outro, como também precisavam regular os seus parâmetros de acordo com o interesse em questão. Ao mesmo tempo, com estas declarações, eles apontavam que o título utilizado pelos outros para nomeá-los se mostrava inconsistente e nem um pouco amplo para abarcar a complexidade e diversidade, aspectos tão marcantes no elenco da Trupe.

Em outras conversas e reuniões, os jovens revelavam, até com certa descontração, o quanto eles eram confundidos com outros integrantes do GCAR, por exemplo, pertencentes à banda de música. Tornava-se uma tarefa difícil para eles explicar que no Afro Reggae, além das iniciativas há muito consagradas em outras áreas artísticas, também existia um grupo de teatro do qual eles faziam parte. O que se percebia era uma pequena frustração diante do olhar do outro, embora o GCAR fosse um grande grupo cultural com significativa visibilidade, pelo fato deles não serem vistos enquanto atores:

Rodrigo- É uma instituição [Afro Reggae] que tem visibilidade no mercado. Apesar de não ter visibilidade enquanto teatro. O teatro do Afro Reggae não tem visibilidade quase que nenhuma ainda. Não tem. Toda vez que eu falo que sou do Afro Reggae: ‘Toca o quê? Não, eu sou da Trupe de Teatro, sou ator. Ah, mas você estava naquele show. Não, aquilo não é teatro. Eu trabalho no grupo de teatro’ (...).

Verificamos, então, que estes jovens se colocavam diante de uma dupla missão a cumprir: provar para o outro que também existia a possibilidade da existência de um grupo de teatro dentro de uma ONG marcadamente encarada pelo seu viés musical e de ser ator dentro do Afro Reggae. Ou seja, cabia ao jovem impor-se com sua imagem própria diante de uma imagem adversa referendada e aceita pelo outro.

Semelhante insatisfação e crítica encontrava-se também quanto aos seus próprios modos de se situarem dentro da Trupe. Alguns lugares ocupados por eles dentro do grupo os remetiam a uma ou mais auto-imagens com as quais eles mesmos não compactuavam. Uns se viam quase que estagnados dentro de uma condição única e exclusivamente de aluno e marcada por um “eterno aprendizado”:

Lívia- Uma outra coisa que incomoda. A gente está aqui dentro, ensaiando, ensaiando, mas parece que a gente continua sendo ator amador. Não cresce. Não vira profissional.

A questão levantada punha em discussão os limites entre a condição de aprendiz e a de profissional. Insatisfeita em estar ensaiando a peça *Urucubaca* há diversos meses e sem um prazo exato para a estréia, esta jovem afirmava se sentir num patamar menor de evolução técnica. Como se existisse a possibilidade de crescer enquanto profissional, porém se vendo sempre estacionada num grau abaixo. Já outros apontavam com reservas, pelo fato de estarem envolvidos num projeto que recebia o apoio ou patrocínio de uma grande empresa, a sensação de se tornarem transmissores ou divulgadores em potencial de uma determinada marca comercial:

Cecília- (em tom irônico) *Tem que vir com a camisa da NATURA escrita: revendedora?*

De fato, na prática, a partir de um acordo entre o GCAR e uma determinada empresa, a atuação destes jovens no trabalho da Trupe figurava como um dos elementos de divulgação publicitária em prol dos créditos de uma marca comercial. Decerto, não foram registrados, durante a pesquisa, episódios em que um jovem tenha se rebelado ou sido contrário a aceitar tais negociações. De modo semelhante, outros jovens, diferentes desta, não se pronunciaram com tal crítica. De qualquer forma, o desajuste quanto ao lugar ocupado na rotina da Trupe que esta fala revelava deve ser sublinhado no contexto deste trabalho.

Entretanto, outros jovens mostravam-se preocupados com uma certa rigidez com que este olhar era conduzido. Eles denunciavam uma comodidade naqueles jovens que conseguiam se enxergar apenas dentro da Trupe. Seus objetivos e propósitos atuais estariam alimentados única e exclusivamente pelos caminhos percorridos pelo GCAR. Fora deste cenário, aquele jovem não saberia, pelo menos é assim que uns entendiam, atribuir um sentido a sua trajetória de vida, seja ela profissional ou pessoal, ou simplesmente dar continuidade aos seus passos iniciados ainda no GCAR ou por ele propiciados.

Uma das justificativas apontadas para esta visão restrita ao qual o jovem se permitia avistar ou lançar sobre si dizia respeito a um excesso de tarefas e atividades com as quais ele se envolvia. Parece que tal situação o fazia estar tão comprometido com a agenda repleta de ensaios, pequenas apresentações e aulas que ele não tinha espaço para averiguar até que ponto todo este trabalho correspondia ou não aos seus desígnios particulares. Em que medida esta dinâmica favorecia ou repelia uma postura autônoma dos jovens diante do que lhes era proposto pelo Afro Reggae?

Lúcio- A pessoa também precisa se ver fora do Afro Reggae. O Afro Reggae faz parte da vida daquelas pessoas ali. E quando faz parte, acontece aquilo que eu te falei. A pessoa não vê o Afro Reggae como porta de saída, só como porta de entrada. Uma ONG precisa ser porta de saída (...) Ela só se vê lá dentro.

Rafael- *Outra coisa que eu questiono é o que é o Afro Reggae. Gente, eu conheço isso aqui. Conheço muita gente aqui. Você tem o cara [eleva a mão e a coloca a sua frente, num nível acima de sua cabeça], tem o carinha [abaixa um pouco a altura da mão] e tem o merda [abaixa ainda mais a mão]. Lá fora, cara, isso tudo muda [com as duas mãos, faz um movimento circular que lembra embaralhar, confusão, o que tinha o seu lugar definido aqui dentro, porém lá fora deixa de ter].*

Somada a esta preocupação quanto à dificuldade em se ver de um outro ponto que não fosse apenas a partir da Trupe, alguns afirmavam que o excesso de proteção do Afro Reggae sobre o jovem dificultaria o surgimento de subsídios mínimos a fim de que este crescesse enquanto pessoa e criasse condições satisfatórias para o futuro exercício de sua profissão e manutenção da mesma. Apontou-se que tal continência dada ao jovem poderia favorecer mais a frente uma ingenuidade no lidar com o mercado de trabalho. O que passava a estar em jogo era o que ocorreria quando este jovem desejasse sair do grupo e se deparasse,

agora sem o respaldo da instituição Afro Reggae, com as oportunidades diferenciadas – quem sabe escassas – na área do teatro:

Cecília- Mas eu acho que o grupo Afro Reggae é muito paternalista. Nos protege demais. O mercado cobra mais...

Lúcio- Porque você pode ir com o próprio nome do local que te impulsionou, da instituição, mas como é que a pessoa vai se manter depois já que ela não está preparada para o mercado? Durante um tempo ela se mantém, do nome oriundo de onde ela veio, mas depois é ela. É ela, por ela e só ela.

Entretanto, alguns jovens buscavam, de maneiras distintas, criar novas perspectivas para o seu percurso no teatro. Por mais que afirmassem estarem encontrando no Afro Reggae uma realização artística significativa e por mais que aquela necessidade, mencionada anteriormente, de se ter uma referência de companhia teatral fosse algo suscitado nas falas dos jovens, tal opinião, por vezes, vinha acompanhada por um desejo em realizar um trabalho que não encontrava espaço dentro dos propósitos do subgrupo Trupe de Teatro. Como se eles tivessem a consciência de que os projetos, atuais ou futuros, deste grupo não abarcassem todos os desígnios aos quais eles poderiam se sentir atraídos ao longo de sua vida:

Flávio- (...) É bom fazer parte de um grupo, mas ao mesmo tempo você quer fazer alguns trabalhos individuais fora. Eu penso assim. Não que eu queira ficar fora do grupo. Eu não quero, mas eu tenho umas metas de fazer uns trabalhos individuais também, seja na televisão, no cinema.

Cecília- Umas pessoas evoluíram e foram buscar um trabalho fora, outras somente estão galgando na Trupe de Teatro.

Registramos, desta forma, as inúmeras negociações em que os jovens se envolviam em favor da construção de uma imagem que lhes fosse aceitável e alinhada, segundo suas opiniões, ao sentido que suas práticas tinham dentro da Trupe. Interessante observar o quanto a elaboração destes ajustamentos com o outro se constituíam uma tensão não apenas com as pessoas que desconheciam ou pouco sabiam acerca dos trabalhos do Afro Reggae, mas também com os próprios integrantes da entidade e do grupo de teatro, aqueles que partilhavam dos mesmos esforços e empreendimentos.

Assim, a construção de uma identidade na Trupe de Teatro passava nitidamente por um conflito entre afirmar-se enquanto componente de um trabalho artístico de qualidade comprovada pela mídia e grande público, e

submeter sua imagem a um projeto cujos princípios e ideologias apontavam grandemente para um objetivo de caráter social e paternalista. Diferente de defini-la a partir de um aspecto nocivo, esta tensão permitia com que tal construção se realizasse de maneira processual e contínua, sem que, necessariamente, uma determinada identidade, num dado momento, viesse a ser eleita. Os jovens, por sua vez, não apenas cooperavam para esta dinâmica, como também provocavam novos desdobramentos a partir do instante em que agregavam a sua formação de atores – ou atuantes no teatro – outras experiências fora do GCAR.

A partir desta noção de constituição de identidade podemos perceber o quanto os aspectos apontados pelas demais categorias tornam-se imprescindíveis a sua legitimação. Basicamente, estes modos identitários somente se tornam possíveis a partir de dois alicerces: o pertencimento a um grupo, no qual relações sociais estão voltadas a uma construção coletiva, e as diferentes possibilidades dos jovens se utilizarem de um potencial criativo artístico – de um saber próprio – e assumirem o papel de legítimos autores de um trabalho.

6 Considerações finais

Venha com estilo e conquiste seu espaço.
(Frase escrita numa das paredes no GCAR)

Antes de tecer alguns comentários finais acerca do que foi observado nas experiências vividas com os jovens da Trupe de Teatro, torna-se importante retomar de que modo a metodologia utilizada contribuiu para esta investigação. Primeiramente, é importante ter a noção de que, a partir do momento em que iniciei a minha intervenção naquele campo, o meu olhar e as minhas palavras passaram a fazer parte daquele lugar e se tornaram responsáveis por trazer um outro ponto de vista acerca do que ali acontecia. Muito mais do que um olhar especializado ou técnico, fazer alguns apontamentos sobre as relações e o modo de funcionamento daquele grupo a partir de uma posição que não lhes era possível. Em segundo lugar, quisesse ou não, a partir do momento em que ingressava naquele campo enquanto pesquisador, a minha presença passava a causar interferências, em diferentes níveis, nas condutas e posturas de seus integrantes, fosse deixando-os mais à vontade ou inibidos para abordar certos assuntos, ou motivados para ressaltar questões que lhes causassem algum incômodo.

De certa forma, estes acontecimentos eram ampliados em decorrência das breves conversas após os ensaios e das horas de entrevistas com os jovens, nas quais diversas possibilidades de diálogo eram criadas e instauradas naquele campo, o que também mobilizava os seus participantes. Oportunidades estas em que os jovens expressavam suas vivências, ânsias, temores e expectativas provocados pelos seus diferentes envolvimento com a prática teatral.

Deste modo, não se pode perder de vista dois relevantes movimentos, de acordo com Bakhtin (2003), que integram as diversas expressões dos jovens. O primeiro diz respeito ao fato deles exprimirem algo de si não apenas com um propósito técnico e frio de informar algo, mas também como forma de trazer para eles próprios um saber sobre suas vivências, como num ato reflexivo. O segundo movimento tratava do modo como eles se posicionavam diante das suas atuações

artísticas e cotidianas em meio a estes projetos e investimentos pessoais. Ambos os movimentos auxiliavam numa melhor percepção e conhecimento acerca de suas experiências na Trupe de Teatro como também dos possíveis sentidos a serem atribuídos a tais realidades.

Em se tratando mais particularmente das especificidades que caracterizam a Trupe de Teatro, encontrei ali um grupo cuja funcionalidade era permeada a todo o momento pela vigência de regras dispostas sobre as condutas dos jovens dentro e fora do GCAR. Basicamente, as normas eram voltadas para a adequação dos comportamentos dos jovens pertinentes a três situações específicas: ingestão de bebida alcoólica, uso de cigarro e direção de moto. A partir dos relatos dos jovens e das observações registradas no diário de campo, percebi que a postulação destes itens e o seu subsequente respeito funcionavam como estratégias voltadas para dois objetivos: que os jovens mais velhos servissem de exemplo de conduta para os demais integrantes dos subgrupos e evitassem se envolver em práticas que prejudicassem sua saúde de modo geral, repercutindo, assim, negativamente, na sua participação no grupo e o trabalho artístico em si. Embora se prestassem a respeitar tais exigências, eles não concordavam completamente com o modo como elas eram apresentadas aos jovens, o que se constituía não apenas um ponto de tensão como também revelava a divergência entre um conjunto de normas estabelecidas e a realidade na qual eles viviam.

Por outro lado, a existência de regras também se fez necessária na direção e organização das atividades da Trupe de Teatro. A participação nos ensaios e das demais aulas oferecidas pelo GCAR, a preparação física esperada dos jovens antes de cada passagem de cena, a presença em workshops e nas apresentações esporádicas ocorridas em diferentes eventos se tornavam pontos a serem respeitados por todos os componentes da Trupe. O cumprimento destes itens recebia, na maior parte das vezes, a atenção e a concordância deles. Entretanto, por vezes, junto a este respeito, os jovens também expressavam um incômodo pelos desencontros entre o que era exigido dentro da Trupe e seus projetos de vida.

Desse modo, ambos os conjuntos de regras estipuladas – internas e externas à Trupe – tinham como contrapartida a postura negociante dos jovens, fosse por um diálogo aberto ou pela busca de alternativas que respondessem melhor aos seus anseios. Mais particularmente sobre este segundo conjunto de

regras, embora algumas tentativas de burlá-las não tivessem o consentimento por completo do diretor, os jovens se arriscavam a trilhar caminhos paralelos, mesmo que lhe custassem a permanência no grupo ou o desfrute de certos direitos – tais como a concessão de bolsa-auxílio.

Conforme abordadas no capítulo anterior, duas regras particulares à Trupe e de grande repercussão entre os jovens eram “ninguém é insubstituível” e “hierarquia é posto”. A primeira reafirmava a inexistência de um lugar cativo no qual o jovem pudesse ter o seu lugar assegurado dentro do grupo e/ou na montagem da peça, sem que nada pudesse interferir contrariamente. Deste modo, tal regra surtiria seu efeito enquanto fator estimulante em favor de que o jovem, a todo o momento, demonstrasse empenho, qualidade e comprometimento que justificasse a sua permanência naquele trabalho, embora tal postura fosse vista por muitos como negativa por tornar qualquer um dispensável para o grupo. Já a outra advinha da diferenciação, sinalizada por alguns, quanto a um possível merecimento que determinados jovens teriam em detrimento do posicionamento de outros, lógica esta referendada pelo tempo de existência dentro da Trupe.

Importante notar que, assim como as anteriores, estas normas também encontravam nos jovens certos pontos de discordância. Além disso, elas eram resultantes de uma construção que se dava permanentemente na relação deles com o diretor, e entre eles mesmos. Um embate – positivo, e não negativo – que se atualizava a cada episódio e que tinha como um dos elementos centrais a questão do “assumir um lugar no grupo”. A presença destas regras falava a todo o momento o quanto a expressão de cada jovem estava atrelada ao lugar que ele ocupava dentro do grupo, fosse na montagem ou em outra atividade. Por outro lado, esta tensão tinha o seu complemento no instante em que outros jovens ingressavam no grupo e, embora ainda estivessem nos primeiros passos da construção de seus lugares, traziam consigo uma experiência artística diferenciada, própria, nova, a partir da qual, ao levar para o grupo, reiniciavam novas negociações acerca da legitimação desta.

A seguir, um outro aspecto a salientar é a produção discursiva assumida pelos jovens. Em se tratando da Trupe de Teatro, estas narrativas foram assentadas, a partir de suas vidas, sobre dois pilares: o diálogo com a comunidade e a linguagem teatral. A medida que os jovens se permitiam serem impactados por aquela realidade, estranha para alguns e marcada por conflitos e uma estética

própria, parecia suscitar neles uma ousadia que os fazia tornar mais próximos – talvez familiares – daquele espaço a ponto de expressarem seus pontos de vista sobre o que lhes acometia. E a fala deles diferenciava-se, pois discursavam de dentro do conflito, da origem e do fim dos embates entre grupos rivais, e não a partir do que a mídia noticiava. Aliado a isso, a linguagem teatral tinha a sua presença marcada a partir do momento em que os jovens iam se apossando deste recurso enquanto um potencial humano a ser desenvolvido por cada um deles. Fosse pela expressão verbal, corporal, entonação da voz ou construção da personagem, a intimidade que eles sentiam na relação com esta arte os fazia perceber cada vez mais uma diversidade de possibilidades de se expressar não apenas trazendo uma informação, um dado, mas também um sentimento, um afeto.

Antes de seguir para o próximo aspecto, vale salientar que a esta possibilidade da narrativa apresentou-se agregada, na experiência dos jovens da Trupe de Teatro, um elemento presente no enredo da peça *Urucubaca*. Segundo Benjamin (1994), é no momento da morte que a experiência vivida, o saber e a sabedoria, se tornam, pela primeira vez, numa forma transmissível. O autor considera que, neste instante, as revelações e as palavras em forma de desabafo provenientes não apenas da boca, como também do olhar e dos gestos daquele que sofre os minutos finais em seu leito de morte, carregam consigo um peso de autenticidade e autoridade capazes de fazer com que aqueles que velam por este prestem o máximo de atenção ao que é dito. Sendo assim, ele afirma que na origem da morte se encontra a narrativa e é da experiência vivida que são feitas as histórias. Partindo, então deste ponto, embora não tenha sido este o foco da dissertação, cabe registrar que o fato do enredo da peça, segundo os jovens e o diretor, girar em torno do tema da morte, possibilita com que as narrativas ali construídas se solidarizem com aquilo que há de mais humano e verdadeiro nas histórias. Com o que é pertinente à realidade daqueles jovens e daquela comunidade.

Uma outra característica presente neste campo foi a construção coletiva marcante no decorrer da montagem de *Urucubaca*. A abertura existente na direção e na própria construção das cenas permitia com que os jovens tivessem uma participação mais ativa e efetiva neste trabalho. Diferente de atuarem em algo que já estava pré-determinado e fechado, eles tinham a liberdade de inserirem o que

lhes parecesse pertinente. Lembrando que a situação tinha como amparo o constante estímulo que o diretor imprimia nas suas palavras de ordem aos jovens durante os ensaios e nas apresentações. Além disso, é interessante perceber o quanto esta relação de construção mútua de um trabalho em comum facilitou que cada um pudesse atribuir ao outro um determinado papel ou um lugar. No caso do diretor, a todo o momento ele insistia para que os jovens assumissem responsabilidades nas diferentes áreas relativas àquela montagem (personagem, figurino, cenário etc.), fosse pela otimização do trabalho ou por desejar com que eles tivessem experiências próximas àquelas vividas no contexto de mercado de trabalho. Já os jovens atribuíam ao diretor dois tipos de imagens complementares: alguém em quem pudessem confiar e ter uma relação mais próxima, e quem lhes possibilitasse uma oportunidade de integrar o elenco da Trupe e, assim, participar de um grupo de teatro.

Por fim, o último aspecto diz respeito ao paradoxo que residia no pertencimento à Trupe de Teatro. Se, por um lado, ter seu trabalho vinculado ao GCAR tinha suas vantagens, devido ao nome da instituição e a estar integrado a um grupo de teatro, por outro lado, as representações e imagens comumente associadas a esta entidade e seus integrantes destoavam do que os jovens apresentavam em suas experiências de vida, dentro e fora do Afro Reggae. Deste modo, eles acabavam expressando, por vezes, seus incômodos quanto às diferentes opiniões que o público em geral apresentava em relação ao tipo de vínculo que eles tinham com a instituição e o que ela, de fato, proporcionava a eles, em termos de perspectivas de vida. Em razão disto, os jovens se viam a todo o momento sendo obrigados a negociarem essas imagens em prol da constituição de identidades que melhor refletissem as suas vivências no grupo, tarefa esta sempre contínua e longe de resultar numa única imagem representativa que resumisse os diferentes traços que compunham as subjetividades nas quais os jovens estavam imersos.

Baseado em Bauman (2005), os jovens da Trupe de Teatro configuravam suas identidades a partir do atravessamento de diferentes pertencimentos ou modos identitários nos quais eles baseavam as suas vidas, entre os quais, serem “integrantes do Afro Reggae”, “atores”, “líderes” e, alguns deles, “com outras formações artísticas e acadêmicas”. Além disso, para tornar mais complexo este cenário, os jovens também se viam na obrigação de negarem a sua inclusão em

classificações ou titulações que descaracterizassem as experiências vividas naquele grupo. Entre as categorias nas quais eles se viam enquadrados estavam aquelas que os colocavam como sujeitos que tinham no tráfico a única alternativa de vida ou que tinham no Afro Reggae o meio pelo qual eles haviam sido resgatados. Para os jovens, tais identificações não apenas eram destoantes como também não acompanhavam o processo através do qual eles continuavam a constituir suas vidas a partir de vivências externas a Trupe de Teatro.

Talvez neste ponto estivesse um dos conflitos que mais afetavam os jovens da Trupe e pelos quais eles buscavam alternativas diferentes de resolução. Ao mesmo tempo em que o ingresso na Trupe de Teatro servia como oportunidade de uma formação artística e cultural ele também funcionava como transição para novas oportunidades de trabalho. Assim, entre o permanecer e o conquistar outros espaços, o amadurecer um pouco mais ou lançar-se a propostas “mais atraentes”, gerava-se um freqüente, porém necessário, conflito por parte dos jovens. Um questionamento que, muitas das vezes, despertava neles uma postura responsável, fazendo-os optar por um caminho – alguns casos por mais de um. Outras vezes a permanência da tensão tornava-se a escolha por excelência e os impulsionava, muitas das vezes, a novas negociações com o diretor.

Enfim, após a retomada destes pontos, anteriormente discutidos, podemos afirmar que a postulação de uma noção de cidadania para estes jovens passa necessariamente por tais elementos: a consolidação do pertencimento a um determinado grupo, favorecida pela constituição de vínculos sociais e afetivos que legitimem uma participação ativa e responsiva, condições estas capazes de legitimar a existência do jovem naquele meio, e a possibilidade de atuarem, a partir das relações de alteridade e de seus pontos de vista, em práticas discursivas que fomentem um trabalho de ordem coletiva. Obviamente, para a emergência destes elementos, que favorecem a prática da cidadania, é necessário um conjunto de normas que possibilitem, minimamente, uma funcionalidade capaz de tornar aquele trabalho artístico efetivo e de preservar as relações sociais ali firmadas. Regras estas que os jovens também eram convidados a preservar e zelar por elas.

Entretanto, atrelar cidadania a noções, como pertencimento, pode parecer contraditório para alguns autores (Castro, 2001; Pais, 2005). De fato, afirmar que o pertencimento exclusivo a um único grupo legitimaria o jovem enquanto cidadão num tempo em que este se permite transitar pelas relações e pelos

diferentes espaços da cidade, torna-se uma teorização um tanto quanto falha. Por outro lado, associar este pertencimento a uma narrativa, atrelada a expressão artística, pode ser uma saída para esta questão. Tendo em vista que a prática discursiva está implicada com relações de alteridade e com o fato do sujeito ocupar um lugar de onde se fala, tais condições, baseadas nas idéias de Bakhtin (2003) sobre exotopia, dialogismo e no resgate da arte enquanto alicerce da narrativa, poderiam favorecer a uma legitimação de modos de ser específicos do jovem. Porém, este tópico deve ser mais bem apreciado e discutido num trabalho posterior.

De todo modo, observar, portanto, o trabalho realizado na Trupe de Teatro do Afro Reggae nos permite afirmar que esta iniciativa vai muito mais além do que afastar os jovens do tráfico de drogas e promover alternativas à ociosidade deles. A oportunidade que se apresenta abre espaço para que eles se apropriem dos seus próprios recursos e, fomentados pela prática da arte teatral, possam se lançar em conquistas pessoais e coletivas, tanto no âmbito pessoal quanto profissional. Deste modo, a construção de uma identidade, repercutindo em experiências mais consistentes de cidadania, torna-se um indício de que esta atividade artística ultrapassa os limites de um grupo unicamente voltado para a elaboração de um mero produto cultural.

Finalizamos, assim, a dissertação em questão, entendendo que a pretensão inicial quanto ao debate acerca dos modos de ser jovem e sua implicação na cidadania foi alcançada, tornando-se, desta forma, um material a ser integrado às discussões atuais, não apenas em torno da constituição de uma noção de cidadão, como também em futuras contribuições sobre a legitimidade dos desdobramentos das diversas atividades artísticas oferecidas em projetos sociais a moradores de comunidades pobres.

7

Referências bibliográficas

ALMADA, I. **Teatro de Arena**: uma estética de resistência, São Paulo: Boitempo, 2004, 154p.

AMORIN, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin** – outros conceitos-chave, São Paulo: Editora Contexto, 2005, p. 95-114.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ORGANIZAÇÕES NÃO GOVERNAMENTAIS. ONGs no Brasil: Perfil das Associadas à Abong. **Net**. Disponível em: <www.abong.org.br>. Acesso em: 10 fev. 2008.

ABONG comemora seus 15 anos. Disponível em: <www.abong.org.br>. Acesso em: 10 fev. 2008.

Ação das ONGs no Brasil – perguntas e respostas. São Paulo: Associação Brasileira de Organizações Não Governamentais, 2005.

BAKHTIN, M. **A estética da criação verbal**, 4^a. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003, 476p.

BALESTRERI, S. N. Três ou quatro perguntas para um bom fórum. **Metaxis**: a revista do teatro do oprimido. Rio de Janeiro: CTO-RIO, p.26-27, 2001.

Boal e Berne: contaminações para um teatro menor. 2004. Tese. Doutorado em Psicologia Clínica. Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica-SP. Orientador: Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi.

BARRETO, O. Terceiro Setor: Um novo espaço de sociabilidade pública? **Bahia** – análise & dados, v. 09, n. 04, p. 109-118 mar., 2000.

BASTOS, N. de S. **Mulheres em armas: memória da militância feminina contra o regime militar brasileiro**. 2004. Monografia de Bacharelado pelo Curso de História, Departamento de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientadora: Maria Paula Nascimento Araújo.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, 260p.

_____. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, 192p.

_____. **Identidade**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, 112p.

BENEVIDES, M. V. de M. **A cidadania ativa**, São Paulo: Editora Ática, 1991, 208p.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**, 7ª. ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, 253p.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**, 6ª. ed., Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

BOGHOSSIAN, C. O. **Vivências de Violência em Vigário Geral: Experiência de Gerações**. 1999. Dissertação de Mestrado. Escola Nacional de Saúde Pública. Fundação Oswaldo Cruz. Orientador: Prof. Dr. Otávio Cruz Neto.

BONFITTO, M. **O ator compositor**, São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, 143p.

BRECHT, B. **Estudos sobre o teatro**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, 353p.

CANIVEZ, P. **Educar o cidadão?**, 2 ed., Campinas: Ed. Papyrus, 1991, 241p.

CARDOSO, R. A cidadania em sociedades multiculturais. Secretaria da Justiça e defesa da cidadania. **Net**, O preconceito, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1996. Disponível em: <http://www.justica.sp.gov.br/pre_3.htm>. Acesso em: 11 mar. 2005.

CARREIRA, A. L. A. N. Teatro de rua: mito e criação no Brasil. **Net**, Revista Arte online, Universidade do Estado de Santa Catarina, Departamento de Artes Cênicas, vol. 02, nov. 1999/ fev. 2000. Disponível em: www.ceart.udesc.br. Acesso em: 01 fev. 2008.

_____. Teatro de grupo anos 1990: um novo espaço de experimentação. **Net**, Disponível em: <www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 27 nov. 2007.

CARREIRA, A. L. A. N.; OLIVETTO, D. Processo coletivo e processo colaborativo: horizontalidade e teatro de grupo. **Net**, Revista Virtual Polêmica, Caderno Imagem, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no. 19, 2007. Disponível em: <www.polemica.uerj.br>. Acesso em: 01 fev. 2008.

CARVALHO, J. M. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**, 7ª. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, 236p.

CASTANHO, S. M. Tortura: uma estratégia para coibir os adversários do regime militar. **Net**, Revista Urutaguá – Revista Acadêmica Multidisciplinar, departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual

de Maringá, Maringá/PR, ano I, no. 02, jul., 2001. Disponível em: www.urutagua.uem.br. Acesso em: 01 fev. 2008.

CASTRO, L. R. Da invisibilidade à ação: crianças e jovens na construção da cultura. In: CASTRO, L. R. de (org.) **Crianças e jovens na construção da cultura**, 01 ed. Rio de Janeiro: NAU Editora: FAPERJ, 2001, p. 19-46.

CECCARELLO, V. H. P.; PINASSI, M. O. Perspectivas do teatro engajado de Sartre. In: **Anais da 7ª. Jornada Científica da UFSCAR**, XIV Congresso de Iniciação Científica, Departamento de Sociologia, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2007.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano – artes de fazer**, 10ª. ed., Petrópolis/Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004, 351p.

CIAMPA, A. da C. Identidade. In: LANE, S., T. M.; CODO, W. **Psicologia social – o homem em movimento**, São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p. 58-75.

CIESPI. **Nós: a revolução de cada dia**. CIESPI, Rio de Janeiro: CIESPI: PUC-RIO, 2007.

CLARO, I. B. **Gestão comunitária: estudo de uma nova articulação estado/sociedade civil no parque proletário de Vigário Geral**. 2002. Dissertação de Mestrado. Escola Nacional de Saúde Pública, Fundação Oswaldo Cruz, 2002. Orientador: Jeni Vaitsman.

COHEN, R. **Performance como linguagem**, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004, 176p.

COSTA, I. C. O teatro de grupo e seus antepassados. **Net**, Disponível em: www.itaucultural.org.br. Aceso em: 27 nov. 2007.

DIEGUES, C.; DRAGAUD, R. **Nenhum motivo explica a guerra**. Produzido por: Renata Magalhães e Flora Gil. Warner Music. 2006. (2h 30min.): DVD, NTSC, son., color., Documentário.

DORIGATTI, A. M. T. **À procura da semente-expressão teatral em trabalho com população**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1984. orientadores: Salvador A. Meirelles Sandoval; Aldaiza de Oliveira Sposatti.

FERRAREZI, E. **Organização da sociedade civil de interesse público – OSCIP: a lei 9.790 como alternativa para o terceiro setor**, Brasília: Comunidade Solidária, 2001.

FERREIRA, A. B. de H. **Minidicionário**, 2^a ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, 506p.

FERREIRA, V. C. P. **ONG's no Brasil: um estudo sobre suas características e fatores que tem induzido seu crescimento**. 2005. Tese de doutorado. Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas. Orientadora: Sylvia Constant Vergara.

FILHO, F. A. Guerra sem Fronteiras. **Revista ISTO É**, p.42-43, set., 1998.

FISCHER, S. R. **Processo Colaborativo**: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. 2003. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003. Orientador: Renato Cohen.

FRAGA, P. C. P. As ONGs e o Espaço Público no Brasil. **Revista Tempo e Presença**, Rio de Janeiro, p. 26-33, 2002.

GOHN, M. da G. **Globalization and mobilization in the neoliberal era in Latin America**. Contribuição ao debate com Susan Eckstein. Disponível

em: <<http://www.iisg.nl/labouragain/globalisation.php>>. Acesso em: 01 set. 2007.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, 208p.

GRUPO CULTURAL AFRO REGGAE. História. **Net**, Disponível em: <www.afroreggae.org.br>. Acesso em: 01 jun. 2007.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**, Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005, 309p.

HALL, S. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. da. **Identidade e diferença** – a perspectiva dos estudos culturais, 3ª. ed., Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2000, p. 103-133.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**, 10ª. ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2005, 102p.

HERKENHOFF, J. B. **Cidadania para todos: o que toda pessoa precisa saber a respeito de cidadania**, Rio de Janeiro: Thex Ed., 2002, 109p.

HIKIJ, R. S. G. Etnografia da performance musical – identidade, alteridade e transformação. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, , v. 11, n. 24, p. 155-184, jul/dez., 2005.

HOLLANDA, H. B. Entrevista com George Yúdice. **Net**, Revista Z Cultural, Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, ago., 2005. Disponível em: < <http://www.pacc.ufrj.br> >. Acesso em: 01 fev. 2008.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo Demográfico 1991. **Net**, Disponível em: <www.ibge.gov.br>. Acesso em: 04 fev. 2008.

JOBIM e SOUZA, S. A estética e a psicologia. In: JOBIM e SOUZA, S. (org.) **Subjetividade em questão** – a infância como crítica da cultura, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p. 19-28.

JORNAL DO BRASIL ON LINE. Primeira Mostra Aids e Teatro começa amanhã. **Net**, Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/extra/2005/11/30/e30113824.html>>. Acesso em: 04 fev. 2008.

JUNIOR, J. **Da favela para o mundo** – a história do Grupo Cultural Afro Reggae, Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, 279p.

_____. **Entrevista concedida a Paulo Markun e demais entrevistadores**. Programa Roda Viva, São Paulo, maio, 2007.

KAROL, E. **Território e territorialidade da Federação de Órgãos para a Assistência Social e Educacional** – F. A. S. E. – estudo sobre território e organização não-governamental. 2000. Dissertação de Mestrado. Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Orientador: Odette Carvalho de Lima Seabra.

KÜHNER, M. H. **Teatro popular**: uma experiência, Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1975, 215p.

_____. **Opinião**: para ter opinião, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, 153p.

LANDIM, L. **Sem fins lucrativos** – As organizações não governamentais no Brasil, Rio de Janeiro: ISEER, 1988, 167p.

_____. Experiência militante – Histórias das assim chamadas ONGs. **Net**, Revue Lusotopie, Paris, n. 9, p. 215-239, jan., 2002.

Disponível em: <<http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/somma2002-1.html>>. Acesso em: 02 dez. 2005

LEVINSON, A. M. **Jovens vozes em cena**: experiências de integração e autodeterminação através da arte performática no Rio de Janeiro. 2005. Dissertação de mestrado. Departamento de História. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), 2005. Orientador: Berenice de Oliveira Cavalcante.

LIGIÉRIO, Z. O LivinTheatre no Brasil. **Artcultura**, Universidade Federal de Uberlândia, Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura, Uberlândia, Minas Gerais, v. 01, n. 01, p. 53-57, 1999.

MAGALDI, S. **Um palco brasileiro** – o Arena de São Paulo, São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, 100p.

MARTINEZ, V. C. **O cidadão de silício**. Marília: UNESP: Faculdade de Filosofia e Ciências, 1997.

MININE, R. Oi Nois Aqui Traveiz: teatro popular e democrático. Net, Cooperativa Paulista de Teatro, Seção Experiência e referência, 2004. Disponível em: <<http://www.cooperativadeteatro.com.br>>. Acesso em: 28 jan. 2007.

OLIVEIRA, R. C. de. **Identidade, etnia e estrutura social**, São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976, 118p.

OLIVEIRA, V. M. Eugenio Barba e o teatro de grupo. **Net**, Disponível em: <www.antaprofana.com.br>. Acesso em: 07 jan. 2008.

PAIS, J. M. As múltiplas “caras” da cidadania. In: CASTRO, L.R.; CORREA, J. (org.) **Juventude contemporânea** – perspectivas nacionais e internacionais, Rio de Janeiro: NAU editora: FAPERJ, 2005, p. 107-134.

PELÚCIO, C. O teatro de grupo no Brasil no final do séc. XX. **Net**, Seção Escritos. Disponível em: <www.clowns.com.br>. Acesso em: 27 dez. 2007.

PEREIRA, R. Sob as leis tráfico – à margem do Estado, criminosos estabelecem códigos de conduta para os moradores das favelas cariocas. **Revista Época**, no. 315, Editora Globo, s/p., maio, 2004.

PEREIRA, V. H. A. “**Momento teatral**”: cultura e poder nos anos quarenta. Dissertação de Mestrado, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1981. Orientador: Silvano Santiago.

_____. José Celso vira a mesa: a antropofagia, a política e a mídia na trajetória tropicalista. In: DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. **Do samba-canção à Tropicália**, Rio de Janeiro: Relume Dumará, FAPERJ, 2003, p. 215-230.

_____. Teatro e movimentos sociais – diferentes compromissos com o “real” na cena brasileira. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, Revista do Instituto de História de Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 17-135, jul-dez, 2005.

_____. Endemias e vanguardas: teatro brasileiro no fim do milênio. **Luso-Brazilian Review**, The University of Wisconsin, USA, v. 35, n. 02, 1998. Disponível em: < http://muse.jhu.edu/demo/luso-brazilian_review/ >. Acesso em: 01 fev. 2008.

_____. Trabalhos sociais invadem os palcos do Rio de Janeiro. **Revista Polêmica**, n. 02, v. 06, 2002. Disponível em: <www.polemica.uerj.br>. Acesso em: 01 fev 2008.

PRADO, D. de A. **O teatro brasileiro moderno**, São Paulo: Editora Perspectiva, 1988, 149 p.

PRADO, R. O Desarme da Violência: existem muitas formas para se enfrentar o problema, mas todas levam o mesmo ingrediente: cidadania.

Net, Revista Nova Escola, Disponível em: <http://www.uol.com.br/novaescola/ed/125_set99/html/repcapa.htm>.

Acesso em: 04 fev. 2008.

PRATA, P. Trabalho comunitários e ONGs: uma nova expressão de cidadania nas favelas do Rio de Janeiro. In: **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Rio de Janeiro, 2005. (apresentação de trabalho na UERJ)

SANTOS, B. de S. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo social**, Revista de Sociologia da USP, Departamento de Sociologia, v. 5, n. 1-2, p. 31-52, nov., 1994.

SAWAIA, B. B. Identidade – uma ideologia separatista? In: _____. **As artimanhas da exclusão** – análise psicossocial e ética da desigualdade social, Editora Vozes: Petrópolis, Rio de Janeiro, 2002, p. 119-128.

_____. Introdução: exclusão ou inclusão perversa? In: _____. **As artimanhas da exclusão** – análise psicossocial e ética da desigualdade social, Editora Vozes: Petrópolis, Rio de Janeiro, 2002, p. 7-15.

_____. O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão/ inclusão. In: _____. **As artimanhas da exclusão** – análise psicossocial e ética da desigualdade social, Editora Vozes: Petrópolis, Rio de Janeiro, 2002, p. 97-118.

SCHECHNER, R. O que é performance? (tradução: Dandara) **O percevejo** – Estudos da performance. Revista de Teatro, crítica e estética, Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-graduação

em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SILVA, E. H. **O fazer teatral** – Forma de resistência, Fortaleza: EUFC, 1992, 229p.

SILVA, L. A. M. da; LEITE, M. P. Favelas e democracia: temas e problemas da ação coletiva nas favelas cariocas. In: SILVA, L. A. M. da et al. **Rio: a democracia vista de baixo**. Rio de Janeiro: Ibase, p. 61-78, 2004.

SOARES, A. P. M. Teatro do oprimido. **Dicas Polis-Ildesfes** – idéias para a ação municipal, São Paulo: Instituto Pólis, n. 118, 1998.

SOARES, L. M. M. D. **Arena e Guarnieri**: um teatro político. 1980. Dissertação de Mestrado, Departamento de Letras, Curso Literatura Brasileira, PUCRJ, 1980.

SOUSA, D. P. A. de. O Brasil do teatro engajado: a trajetória de Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque. **Net**, Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, jan.-mar., 2007, v. 4, ano IV, n. 1. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 01 dez. 2007.

STEIL, C. A.; CARVALHO, I. C. M. ONGs no Brasil: elementos para uma narrativa política. **Revista Humanas** (IFCH/UFRGS), Porto Alegre, v. 24, n. 1/2, p. 36-55, 2001.

TEATRO DE ANÔNIMO. Seção: O grupo: a história. **Net**, Disponível em: <www.teatrodeanonimo.com.br>. Acesso em: 04 fev. 2008.

TROTTA, R. Movimento em retrospectiva. **Net**, Revista Camarim, Cooperativa Paulista de Teatro, jan-jul, 2006. Disponível em: <www.cooperativadeteatro.com.br>. Acesso em: 05 jan. 2008.

TUDE, J.; RODRIGUES, G. K. M. Organizações não governamentais: uma discussão sobre suas peculiaridades organizacionais. In: **Anais da VI Conferência Regional de ISTR para América Latina Y el Caribe**, ISTR y CIAGS/UFBA, Salvador, 2007. (apresentação de trabalho)

ZANETTI, L. **A prática educativa do Grupo Cultural Afro Reggae**, Rio de Janeiro, GCAR, 2001, 27p.

ZIMBALIST, J.; MOCHARY, M. **Favela Rising**. Thinkfilm - HBO/Cinemax Documentary Films. 2005. (82 min.): DVD, NTSC, son., color., Documentário.

8 Anexos

Anexo 1) ROTEIRO *URUCUBACA* (de Jorge Mautner)

1 - MANTRA

2 - GUERRA

3 - CENA DA MÃE

4 – SAMBA (Dança)

5 - MORREU

6 – MÚSICA – A FÉ

7 - DE MODO FATAL

8 - TEXTO KAOS

9 - TAMBOR DE MINA

10 - POEMAS:

**OLHAR BESTIAL
CHUVA PRINCESA
TATARANETO DO INSETO
OS MARCIANOS
HÁ, HÁ, HÁ**

11 - MÚSICA – CARA DE JACARÉ

12 - FERNANDINHO E ZULEIKA

13 - MULHER E HOMEM

14 - REI

15 - POSFÁCIO GILBERTO GIL

16 - SALVE JORGE

1- MANTRA

Namastê narashimhaya

Praladala da dayiane

Hirannyakasipor vaksah

Sila tanka nakhalaye

Ito nrsimho
Hrdaye nrsimho

Yato yato yami tato
Nrsimhah

Bahir nrsimha hrdaye
Nrsimho

Nrsimham
Adimsaranamprapdye

Tavakara kamala vare
Nakham

Adbhuta srngann

Dalita hiranyakasipu
Tamu bhrngam

Kesava dlarta narahari
Rupa

Jaya jagadisa hare

2- GUERRA (de Cecília Alves/ Rafael Rodrigues)

Aos que dizem não, não me sinto culpado lembro:

No dia em que o simplesmente tiver pouco valor o mundo sentirá menos dor. A palavra guerra tem 6 letras, Paz tem apenas 3 letras, 6 é par, 3 é ímpar, quero o meu par que é ímpar e que está partido. Enquanto diminuir for menos, que diminuam a minha dor. Chorem cada um pelo seus filhos, morrendo os dos outros, surdo choro que não ecoa, lágrimas secas ao se tratar de um semelhante homem que assim como eu sente dor.

Ainda dizem que os bichos são selvagens. Uma das diferenças do animal homem é o raciocínio, o homem pensa que pensa e pensando muito faz tudo isso aí que

vimos ao nosso redor. Ah! Esqueci de falar: antes de eu voltar, caiu uma potente bomba aqui, tudo está oco e vazio, só retornei para terminar de viver aquilo que me retiraram. Perdoe-me mais uma vez eu não me apresentei: Eu sou..., isso não importa agora, tenho, quantos anos eu tenho mesmo? Me diga em que ano estamos para eu saber quando tudo isso iniciou, porque foi exatamente nesse momento que eu parti.

Faz parte da natureza? As árvores estão tombando ou sendo arrancadas pela raiz? E o homem arranca-se para o precipício. Leio o jornal e me deparo, quando ligo a TV

Primeira Notícia: Guerra

Segunda Notícia: Guerra

A guerra é a favor do mundo ou contra o meu menino.

Terceira Notícia: Guerra

A nossa Guerra é particular, a minha disputa é com quem não posso lutar. E para que? Porque? Mudo o canal e dá no mesmo. Pergunto para os mais sábios até onde isso vai? Será que não tem fim?

O homem se destrói. Seja pelo petróleo, por terras ou pelo poder. Santa é que não pode ser. Que guerra é essa dessa vez vocês sabem? Não? Nem eles.

Mulheres sem maridos, homens, os que voltam feridos... crianças... meninos ou bandidos?...

Um sonho infantil (PAZ).

Tem alguém com poder de mudança? Se há por favor resolva.

Hei! Quantos bombardeios sem solução?

Você está me ouvindo?

Hei, você, você, você está me ouvindo?

Ainda há alguém que possa ouvir?

Arrependimento, desculpas, perdão.

Grito pelo mundo, mas ninguém me ouve. Ela é louca.

O mundo chora; o meu mundo chora, chora, chora, chora, chora um choro interminável.

Meu menino lindo mundo chora sangue.

Ei! Você pode trocar 6 por 3?

3- CENA DA MÃE

Não!

É meu filho.

Quem fez isso com ele?

Eu não vou ser mais uma Edna, Tânia, Cleide que teve a filha morta nas escadarias do metrô.

Não vou ser mais uma Rosa que teve seu filho arrastado. Não vou ser mais uma Marilene que não teve o direito de enterrar a sua filha.

Ele esta brincando. Ele sempre brinca assim.

Quando ele era pequeno fingia sentir dor de cabeça, fingia que estava desmaiado só para me deixar preocupada. Mas agora chega. Chega de brincadeira!

Você já está assustando a mamãe. Acorda. Acorda seu filho da puta!

Esse sangue não sai, não sai da minha cara e eu não quero que saia porque ele é o sangue do meu sangue.

4- SAMBA (Dança)

5- MORTE (de Therèze Bellido)

Morreu...
 Morreu?
 Morreu!
 Como?
 Acordou morto!
Menos mau, pelo menos morreu dormindo.
 Mas ele só tinha 19 anos!
 Levou um tiro.
 Ele só tinha 17 anos...
 Ele só tinha 35 anos...
 AIDS.
 Ele só tinha 38 anos.
 91 anos? Então viveu muito!
 Mas ele amava a vida!
 Estava saudável, foi erro médico...
 Caiu do telhado enquanto consertava a telha...
 Leucemia.
 Ela só tinha 25 anos?
 87. Mas queria tanto viver até os 100...
 Estava bom, foi operar, morreu.
 Acidente de transito.
 Bateu com carro.
 Bateu???
 Bateu com o carro!
 A filhinha tinha 7 aninhos.
 Chacina?
 Holocausto.
 Que morte estúpida...
 Bala perdida...
 17 facadas.
 Tão bonita...
 Ela só tinha 22 anos.
 Câncer?
 Infarto.
 Coração?
 Overdose!
 Ele só tinha 27 anos.
 Assassinado. Drogas!

Atropelado?
 No atentado...
 Na guerra!
 Pai de quatro filhos...
 Três filhos pra criar.
 Ficaram órfãos.
 Suicídio.
 Pra onde será que ele foi?
 Morreu.
 Morreu?
 Morreu!

6- A FÉ (de Jairo Cliff/Lecão/Jonatan)

Quando acordo vejo o dia clarear
 Digo logo meu Deus me abençoe
 É mais um dia de trabalho
 Sigo meu caminho com muita fé
 Todo santo dia
 Rezo um pai nosso e uma ave Maria
 Para que nada aconteça comigo
 Que Deus ilumine sempre meu caminho
 Lá vou eu caminhando pela estrada
 Só volto de madrugada
 Estou de novo no meu lar
 Amanhã é outro dia volto a trabalhar

7- DE MODO FATAL

Se na rua de um modo fatal, o carro derrapa.
 Se alguém em outro alguém enfia uma faca.
 Se o teu bem, na tua cara, te da um tapa.
 Se quem bebeu morreu depois da ressaca.
 Se alguém te beijar e depois te trair nos arcos da Lapa.
 Se alguém quer matar, você, você, você, você, e quer te tirar do mapa,
 irmão.
 Se a criança vai para o recreio e fica no meio do tiroteio... Vai pra UTI de maca!
 Paaarooooo!
 HUMMMMM!
 Se o torcedor acha que só se ele assistir o jogo é que o seu time emplaca.
 É porque aqui tem urucubaca!

8- FIM SEM FIM

Kaos é a luta contra todos dogmáticos e inimigos da vida que querem enquadrar a arte e a vida, que querem direções rígidas para a arte. A intuição é um dado do conhecimento. Não há limitações possíveis! A arte e a vida são impulsos, irrupções, explosões. Não se pode conter o grito em fórmula nenhuma! Liberdade total de expressão artística e existencial!

9- TAMBOR DE MINA

O tambor de mina fala pela voz dos orixás...
Nada perturba minha mente tendo o sol de Aruanda lá atrás...
A águia que avoa pra frente, voa pra trás.

10- POEMAS:

OLHAR BESTIAL

Não me leve a mal
Mas seu olhar
É bestial

Tem olhar de fera
Tem olhar de triste
Tem olhar de primavera
Tem olhar de quem bebe uísque

Mas não faz mal
O seu olhar
É bestial
Porque
Você um dia olhou
Demais pro amor
E quando viu que o amor não era
Aquilo que a gente espera que ele é
Passou muito mal
E ficou desde então
Com este olhar bestial

CHUVA PRINCESA

Você sabe o que é a chuva, meu bem?
É uma princesa que cai do céu
É a tristeza em forma de véu.

Quando os teus cabelos
Forem iguais aos cabelos da chuva
Meu amor, então eu vou gritar de felicidade porque
Gosto muito da chuva
E de você

TATARANETO DO INSETO

Uns transmitem malária
Outros, outras doenças.
Mas há uma política de agrotóxicos pelo ar

É chegada a vigésima quinta hora
Ouvi falar que uma pulga e um piolho
Estão no mesmo caminho

Cada inseto tem um neto
Tataraneto de outro inseto

De acordo com uma lei estabelecida
De driblar sempre a morte
Com a vida
Cada neto de outro inseto
Fica mais forte tomando inseticida

Canalhas, seres humanos!
Arrependei-vos!

OS MARCIANOS

Os marcianos estão aqui
Eu só falo porque os vi
E a tristeza que eles tem
A gente tem também
O cavaleiro alado
Em seu cavalo que é de fogo
Pelo céu cavalgou e veio anunciar
Que o mundo novo já chegou
E as crianças abandonadas
Será que ainda serão abandonadas
Lá pelo ano 2000?
Oh! Meu Deus o que será
Das crianças do meu Brasil?
Tem o D.Quixote que é de La Mancha
E tem o pixote que é uma mancha
Na consciência nacional
Mas eu vou parando por aqui
Ao som e ao toque do berimbau

HÁ, HÁ, HÁ

Há, Há, Há, He, He, He, Hi, Hi, Hi,

Ho, Ho, Ho, Hu, Hu, Hu

O ser é sozinho, mais só que a solidão.

É arrastar até o fim o caminho

Os cristais do nó da aflição

Há, Há, Há, He, He, He, Hi, Hi, Hi,

Ho, Ho, Ho, Hu, Hu, Hu

Faíscas e desejos, relâmpagos com os seus trovões,

Pista das conquistas dos desejos,

Dos seus, dos meus beijos, nos pântanos dos corações.

Há, Há, Há, He, He, He, Hi, Hi, Hi,

Ho, Ho, Ho, Hu, Hu, Hu

Perdido nas brumas do tempo relembro aqui e acolá.

Longas horas de dor e lamento e segundos de um gargalhar.

Há, Há, Há, He, He, He, Hi, Hi, Hi,

Ho, Ho, Ho, Hu, Hu, Hu

11- CARA DE JACARÉ (de Lecão)

Você acha que isso é legal

Correr da polícia todo dia

Você acha que isso é legal

Soltar fogos na esquina

Mas não é assim

Você tem que me entender

Amigo isso é tão ruim

Não é o melhor pra viver

Não perca seu tempo em fogo cruzado

Aqui é seu amigo deixando seu recado

Se liga meu amigo

Não entre nessa não

Fique na paz sem arma de fogo

Vai portar um armamento

Cadê o seu procedimento!

E o seu tempo, tempo, tempo, tempo, tempo.

Acabará

Vou cair na realidade

Você não vai ter mais liberdade

Quanto mais a tranqüilidade e o direito de viver

Saia, saia, saia, saia, saia!

Logo dessa vida torta

Antes que a morte bata em sua porta

12- FERNANDINHO E ZULEIKA

Zuleika - Eu amo muito você Fernandinho, mas alguma coisa me perturba a alma e me deixa quase sem respirar!

Fernandinho - Mas o que será minha linda?

Zuleika - É que eu estou morrendo de ciúmes... às vezes acredito em tudo o que você me diz, e outras vezes eu acho que é tudo embromação, que você é como todos os outros. Que você só quer o prazer imediato e que o resto é papo furado!

Fernandinho - Será que não é justamente ao contrário? E você fala tudo isso com suprema malandragem pra me cornear legalmente?

Zuleika - Sabe, eu fico muito confusa. Às vezes o sonho de continuar virgem e me casar toda de branco no altar de Jesus é o que me parece ser o mais correto e lindo. Mas o que eu posso fazer? Não controlo meu destino. Sou como aquela folha ao sabor do vento que vai para onde o vento quiser me levar.

Fernandinho - Isso parece até Zeca Pagodinho, deixa a vida me levar...

Zuleika - Mas não pode ser isso não, não pode ser isso não!

Fernandinho - Vê se te acalma Zuleika, as coisas não estão ruins não.

Zuleika - É que você não viu a cara de desespero da D.Rita quando beijou o rosto gelado do cadáver do filho dela morto no tiroteio das gangues do narcotráfico, ela depois de beijar as faces do filho defunto perfurado de balas, enxugou as lágrimas e começou a gargalhar em desespero sem parar e aí...

Fernandinho - E aí o que? Fala logo Zuleika, aí o que?

Zuleika - Aí gargalhando medonhamente ela parecia estar feliz, coisa de louco, será que ela conseguiu transformar a dor da morte em alegria pura?

Fernandinho - O negócio é não pensar em nada, é viver o momento itinerante.

Zuleika - Vamos mudar de conversa?

Fernandinho - Vamos seguir o conselho que é o conselho do grande Albert Einstein que criou a teoria da relatividade que dizia: Se você não consegue resolver um problema, olhe para o outro lado.

Zuleika - Então, vamos olhar para o outro lado das coisas e imaginar que vamos viajar em lua de mel. Vamos escolher no mapa mundi o lugar em que nos amaremos pra sempre.

(Os dois se abraçam e caminham em direção ao mapa mundi e começam a escolher o lugar da lua de mel)

Zuleika - Paris, Londres, Viena, Roma?

Fernandinho - Amsterdã!

Zuleika - Porque Amsterdã?

Fernandinho - Ora, porque lá as drogas são legalizadas.

Zuleika - Você só pensa nisso?

Fernandinho - Não só nisso, mas também nisso.

(De repente ouvem-se tiros e uma voz no megafone, sirenes e tiros que vão crescendo em proporções geométricas).

Voz do megafone - Atenção! Aqui é a polícia. Entreguem-se com as mãos para o alto. Joguem as armas no chão, caso contrário vamos começar a disparar em nome da lei e da ordem!

(Mais gritos, sirenes, um poderoso tiroteio se inicia com balas perfurando o lado esquerdo e direito do quartinho onde estão Fernandinho e Zuleika trêmulos e abraçados).

Zuleika - Meu amor, estamos no meio do fogo cruzado.

Fernandinho – Nossa vida sempre foi assim, quem sabe vamos pra uma vida melhor, me abraça bem forte!

(O tiroteio torna-se mais violento com disparos de metralhadora. As balas perfuram o barraco onde Zuleika e Fernandinho morrem abraçados).

13- MULHER E HOMEM

(Mulher que está só no palco)

Eu estou só no palco. Quero viver! Quero dançar com um homem que me queira bem! Viva a alegria! Estou só no palco e esta luz branca machuca meus olhos. Ah! Como é bom viver! Imaginem se existisse um mar logo aí adiante! Uma água azul e linda de se mergulhar e um milhão de peixinhos e um homem, ah! Um homem que me queira bem!

(Entra um homem) (É um pescador).

Homem: A senhora quer um peixe? Estão fresquinhos. Pescados agora.

Mulher: Estão fresquinhos é? Quanto é cada um?

Homem: Cem cruzeiros.

Mulher: Cem cruzeiros! É muita coisa!

Homem: Se não quiser não compre. Eu tenho quem compre.

Mulher: Quem é esta criatura louca?

Homem: O meu amor.

Mulher: Só mesmo assim, só mesmo por amor.

Homem: Bem, até logo.

Mulher: Até logo. Até logo.

Homem: Mas antes que eu me retire. A senhora sabe o que aconteceu na estrada, a alguns metros daqui?

Mulher: Algo aconteceu?

Homem: Um desastre. Alguém morreu. O carro era bonito. Bem, é só. Até logo.

(Vai embora)

(Mulher só no palco de novo).

Mulher: Aconteceu um desastre! Que coisa! Será que alguém morreu? Alguém que eu conheça? Mas como é bom viver! E não ligar para os desastres que ocorrem! Será! Será? Que eu conheço a pessoa do desastre? Ah! Eu não devo pensar nestas coisas. Não! Não! Não!

(Entra um outro homem. Entra um homem de calças blue-jeans, descabelado, sujo de graxa. Um pouco ensanguentado).

Homem: Estou ferido um pouco e com sede. Ah! Mulher quero água! Ou o leite dos teus seios!

Mulher: Meu Deus! É ele! Está ferido!! O que aconteceu? Ah! Não o que aconteceu eu já sei! Foi o desastre! Meu Deus! Que coisa terrível! O senhor está muito machucado? Está muito mal? Dá para agüentar?

Homem: Ora, mulher. Isto não é nada, é uma feridinha sem importância. Mas eu estou é com sede. Quero beber.

Mulher: Mas não existe água por aqui!..

Homem: Então quero o leite dos teus seios!

Mulher: Mas eu nem conheço bem o senhor! Conheço mal, na verdade muito mal.

Homem: Daonde é que você me conhece?

Mulher: Ora, então o senhor não se lembra? Há poucos instantes ainda o senhor passou com o carro e assobiou para mim, buzinou, parou o automóvel e eu não liguei!

Homem: Não. Não me lembro!

Mulher: Puxa!

Homem: Eu mexo com tantas mulheres que eu esqueço depois.

Mulher: Pois agora não te dou leite!

Homem: Mulher má.

Mulher: Mulher má não, mulher mulher, isto é orgulho!

Homem: Então deixa eu beber dos teus lábios. Um beijinho não é tão má coisa assim, não?

Mulher: Está bem, um beijinho vai. (Beijam-se).

Mulher: Pronto!

Homem: Ah! Minha sede já está um pouco saciada!

Mulher: Ah! O homem!

14- REI

Rei: sou um rei sem reinado há muito tempo. Olho este mar e sinto uma volúpia antiga a me estragar as carnes. É a sedução do espaço, dos ventos, do sonho e do antigo que retornará mais violento e forte do que antes! Quando eu me lembro dos campos em flor beijados pelo vento, pelo vento antigo que beijava tanto! E o sol, o sol quente e forte que brilhava e queimava as flores da minha carne! Quanta falta fazem os heróis! Quanta falta fazem os heróis que gritam e são jovens e tem a carne molhada pelo suor e pelo sexo e são audazes e loucos e são jovens! Heróis! Heróis! Agora só existe o vento, esta praia que vejo, o mar e alguma mulher por aí. Interessante, talvez feiticeira, esta interessante mulher.

Mulher: Feiticeira? Eu? Logo quem.. pode ser. Sim, sou feiticeira, agrada-me e eu agora o sinto: sou feiticeira! Vento triste de uma tarde triste. Meu querido rei, você quer ouvir uma música e um violão? Minha voz e um violão? Agora o tédio esvoaça prazeroso, logo mais à noite cantarei com a minha voz rouca e meu violão generará notas tristonhas e você se lembrará de coisas antigas, passadas, coisas do tempo em que você ainda era rei, rei, rei! E não um fantoche! Ah! Ah! Ah!

Rei: Chega! Basta! Feiticeira cruel! Criatura que é má, é má, é muito má, mas que eu gosto! Ó eu te amo que nem o mar, a chuva, o vento, o sol e a volúpia da lembrança, porque você é tudo isto, é o mar, a chuva, o vento e sol e a volúpia da lembrança e é carne. Tudo isto você é. E você ama um velho rei.

Mulher: Sim, eu amo um velho rei.

Rei: Um rei que espia o mar e sente o vento e chora por coisas passadas que retornarão mais fortes do que nunca! Eu não te conheço bem, mulher, te conheço mal, te conheço pouco, não, não te conheço!

Mulher: Mas eu te amo!

Rei: Mentira. Esta é a maior mentira. Você nem mulher é, você ainda é criança pequena, ainda é adolescente, é linda, mas é criança! Quantos anos você tem?

Mulher: Tanto faz. Idade importa?

Rei: Você é criança.

Mulher: Dezessete!

Rei: Ah! Ah! Ah!

Mulher: Por que você ri?

Rei: De felicidade. Adivinhei, mas eu te amo, eu te amo criança adolescente mulher! Mas este vendo que sopra está ficando trágico e algo me diz que vai chover. Mas a chuva não cairá aqui. Ela vai cair ao longe e lá ao longe nós a veremos cair. Será uma nuvem azul, negra em cima das ondas do mar despejando a sua urina para baixo, para as ondas, para o mar, e o vento vai soprar! Eu estou tão só princesa!

Mulher: Então sou princesa?

Rei: Toda mulher jovem é princesa.

Mulher: Que bom! Que lindo! Mas você soube? Você sabia? Chegará aqui hoje um cavaleiro que terá uma pluma vermelha em seu capacete e que terá os olhos mais lindos do mundo e acontecerá algo estranho, importante, divino!

Rei: Eu sabia! Algo iria acontecer! É o retorno! É o vento de volta! Ah! Ah! Ah!

(surge um pagem)

Pagem: Eu estava sonhando e vi um peixe. Decidi pescar o peixe, ele estava na água azul e era dourado. Lindo, lindo este peixe! Ah! Bondoso rei estou ficando desesperado!

Mulher: Lindo pagem loiro, porque a tristeza?

Rei: A tristeza é a dona da vida. Deixe-o, ele é triste.

Pagem: Ah! Agonia que devora, devora...

Rei: Vento da nova esperança!

15- POSFÁCIO GILBERTO GIL (de Jorge Mautner)

Se a ciência e a arte se fosse possível que elas pudessem representar a complexidade no sentido amplo da vida e, nesse sentido amplo da vida, a presença do ser humano nela, seria ainda, ainda que essa capacidade da ciência e da arte fosse possível, nessa abrangência inteira, ainda assim seria difícil que elas pudessem, a ciência e a arte, representar a complexidade que reúne nesse homem.

16- SALVE JORGE (de João Grilo)

Salve Jorge,
Salve, salve Jorge

O cavaleiro e seu arco
Lança que alcança uma canção
Krishina, Jesus e Baco
Buda, Freud e Platão

Salve Jorge,
Salve, salve Jorge

Anexo 2) Roteiro de entrevista com o diretor da Trupe de Teatro do GCAR

- 1) Nome completo, idade e e-mail.
- 2) Por que o teatro? O que o teatro significa para você?
- 3) Fale um pouco sobre sua entrada na Trupe.
- 4) Por duas vezes, você já comentou sobre a diferença entre uma direção diretiva sobre os atores e outra em que o ator, antes do diretor falar qualquer coisa, já se mobiliza ao ler o texto. Como acontece na Trupe?
- 5) Frase do Johayne: *Não justifica*. Comente.
- 6) Você pede para freqüentar as outras aulas, assistir a uma peça, ler um livro ou um jornal. Comente este seu movimento.
- 7) Quando você trouxe o exemplo do Juliano para uma reunião do grupo, o que você quis mostrar para eles?
- 8) Devido a certos incômodos ou problemas, o grupo propõe a você reuniões. Como é para você a mobilização deles?
- 9) Fazer parte da Trupe e do GCAR, como um todo, implica compromissos, respeitar regras e normas. Como você encara a postura da Trupe e qual o seu papel nisso?

Anexo 2) Roteiro de entrevista com o diretor da Trupe de Teatro do GCAR

- 1) Explicação da proposta de entrevista.
- 2) Nome completo e e-mail.
- 3) Por que o teatro?
- 4) Fale um pouco sobre sua entrada na Trupe.
- 5) Hoje você se sente como membro da Trupe? De que modo, então, você participa deste grupo? A Trupe tem uma série de regras (ensaio, apresentação, aula, etc). Como é para você tudo isso? O que você ganha fazendo parte da Trupe?
- 6) Dentro do elenco da Trupe existem líderes? Você se sente um? Como esta liderança é exercida?
- 7) Você escreve textos nesta peça? Você se vê como um autor da história que a peça conta?
- 8) Por vezes, o “clima” em Vigário Geral muda. Isso influencia ou não o trabalho de vocês? De que modo? Como você lida com isso?
- 9) Fale um pouco sobre a relação de Johayne com o grupo e com você em especial.
- 10) Você participa da Trupe... e sua família? O que acha?
- 11) Fale sobre as negociações que os jovens fazem diante das contrapartidas institucionais propostas por empresas patrocinadoras.
- 12) Comente as frases abaixo (estas frases se encontram expostas nas paredes da sede do Afro Reggae, em Vigário Geral):
 - “Oro por um Deus que não sei quem é, mas com certeza ele sabe quem seu sou”.
 - “Venha com estilo e conquiste seu espaço”.

Anexo 3) Categorias de análise sobre a Trupe de Teatro do GCAR

Categoria 1 Códigos e regras: conflitos e modos de convivência na Trupe

- 1) As regras durante o ensaio (permanecer quieto e em silêncio, tanto quem estiver assistindo quanto o próprio elenco; gravar o texto da peça; alongamento; assistir às outras aulas; proibição das crianças quanto a estar presente em certas cenas; não fazer paródia com certas cenas para evitar o esgotamento de seu sentido; autonomia na construção de seu personagem; cada jovem é responsável pelo material cênico utilizado em sua cena);
- 2) As regras relacionadas à cerveja, fumo e dirigir moto são vistas como imposição por alguns;
- 3) Reunião de equipe como modo de se resolver problemas internos;
- 4) As regras internas que “determinam” o lugar que cada um pode ocupar dentro da Trupe;
- 5) O desajuste das regras internas do Afro Reggae em relação à realidade atual dos jovens;
- 6) Regra da Trupe: “ninguém é insubstituível”;
- 7) De regras impositivas para regras educativas/ conscientizadas;
- 8) Os códigos de comunicação entre diretor e elenco;
- 9) O jovem enquanto multiplicador em outras comunidades;
- 10) Estudo em casa a partir de livros, recortes de jornal e filmes para a elaboração do personagem;
- 11) Seguir as regras internas da Trupe;
- 12) A possibilidade do recebimento das bolsas de auxílio financeiro gerar ou ratificar um compromisso;
- 13) Compromisso com um ideal particular ou coletivo que permeie a peça.

Categoria 2 **A Trupe e suas narrativas**

- 1) A *Urucubaca* enquanto projeto de vida;
- 2) Por meio da peça os jovens revivem aquilo que já faz parte da vida deles;
- 3) Ao se participar da produção da história da Trupe de Teatro, cada jovem pode também produzir a sua própria história de vida ligada ao teatro;
- 4) A experiência de escrever textos teatrais enquanto narrativa da própria vida;
- 5) Por meio da montagem desta peça se conta/ narra a história da Trupe;
- 6) O enredo traz histórias particulares daquela comunidade, mas ao mesmo tempo semelhantes às outras vividas mundo a fora;
- 7) O teatro pode contar de diversas formas a mesma história;
- 8) A peça tem na sua narrativa a presença de paradoxos, descontinuidades e ambigüidades, assim também como existem na vida;
- 9) Experiências de ensaio ao ar livre;
- 10) Os jovens trazem suas habilidades para o teatro ou utilizam este como recurso para a vida;
- 11) A transformação de elementos ordinários da vida cotidiana em elementos artísticos (por exemplo, um texto escrito num diário, gerando um texto dramaturgico);
- 12) O enredo da peça não foi uma escolha consciente e prévia, mas foi surgindo a partir do que a própria vida ia mostrando;
- 13) O teatro atravessando a vida das pessoas;
- 14) Amor pela arte;

Os sentidos produzidos a partir do diálogo com as frases escritas nas paredes do GCAR.

Categoria 3 A direção artística como ação compartilhada

- 1) A peça vai sendo escrita à medida que ela vai sendo encenada pelos jovens;
- 2) A direção conjunta como possibilidade de produção de sentidos;
- 3) A existência de uma direção está atrelada à criação e apresentação do jovem dentro do processo de montagem;
- 4) Provocar no jovem uma ação, um desejo por conquistar algo;
- 5) O desafio feito ao jovem para a responsabilidade, o compromisso;
- 6) As permissões de diretor diante de algumas atitudes dos jovens;
- 7) As possibilidades de papéis atribuídos ao diretor pelos jovens;
- 8) O cuidado do diretor para com o grupo durante a transição de Trupe de Saúde para Trupe de Teatro;
- 9) Abertura para se escutar as opiniões e propostas dos jovens;
- 10) As informações acerca do trabalho circulam, ou não, por toda a Trupe;
- 11) O surgimento do enredo a partir da participação de muitos;
- 12) A autoridade circula no grupo a ponto de um jovem cobrar do outro maior participação;
- 13) Esta autoridade aproxima mais o diretor do grupo;
- 14) Existe uma experiência de vida que aproxima diretor e elenco.

Categoria 4 **A construção da identidade a partir do pertencimento à Trupe**

- 1) Táticas de ingresso dos jovens na Trupe e com quais posturas ele passam a fazer parte deste grupo;
- 2) Receptividade do grupo para com um novo integrante ou convidado;
- 3) As baixas do grupo;
- 4) Circulação e convívio de pessoas de localidades diversas do Rio de Janeiro dentro da Trupe;
- 5) O tempo de trabalho/ permanência na Trupe enquanto atributo de *status* (por exemplo, a primeira e a segunda gerações de jovens na Trupe);
- 6) O trabalho coletivo existente na Trupe;
- 7) A circulação de crianças e outros jovens na platéia durante os ensaios;
- 8) A vivência dos jovens da Trupe em outros espaços (peças de teatro, gravações de programas de televisão, cursos, outros países, etc);
- 9) A Trupe enquanto porta de entrada e de saída;
- 10) Os usos que os jovens fazem do nome Afro Reggae, em benefício próprio, dentro e fora da comunidade;
- 11) Tornar-se conhecido /visível a partir da visita do outro à comunidade;
- 12) Ser visto como: pertencente à Trupe ou ao Afro Reggae?;
- 13) Estar na Trupe permite a este jovem ator olhar para dentro da comunidade de Vigário Geral e de outras comunidades;
- 14) Ser visto como atores profissionais ou atores sociais/ amadores?;
- 15) Ser visto pelo outro torna-se uma condição para o jovem ator ser lembrado;
- 16) O jovem se vendo /constituindo a partir do olhar do outro;
- 17) A camisa do Afro Reggae como meio de visibilidade;
- 18) As reuniões dirigidas ou convocadas pelos jovens;
- 19) Os apoios dados entre eles durante os ensaios;
- 20) As diversas formas de exercer a liderança;
- 21) O amadurecimento de jovens para o exercício de papéis dentro do grupo e fora, futuramente;
- 22) O estímulo do Afro Reggae para o surgimento de líderes;
- 23) Pertencimento a Trupe enquanto forma de subsistência dentro do teatro;

- 24) As diversas formas de tornar-se parte da Trupe;
- 25) Pertencer ao Afro Reggae significa pertencer a um grupo;
- 26) O jovem se declarando em nome da Trupe/ Afro Reggae;
- 27) A proteção que a Trupe/ Afro Reggae confere aos jovens;
- 28) Quando família e Trupe se misturam ou exercem a mesma função;
- 29) O apoio ou o receio familiar;
- 30) Os diversos sentidos que a família produz sobre o trabalho da Trupe;
- 31) O sentimento por pertencer ao Afro Reggae;
- 32) Crítica aos papéis que eles assumiram nos contratos de patrocínio;
- 33) Crítica ao mau uso dos direitos dos quais usufruem a empresa patrocinadora (por exemplo, direito a uma cota de ingressos da peça teatral para seus funcionários).

Anexo 4) Regras

Independentemente das regras estabelecidas pelo grupo, existem leis que regem o País as quais devemos respeitá-las.

Dirigir Moto e Carro

1. Tendo carteira de habilitação.
2. Não sendo roubada (o).
3. Na garupa (atento ao uso do capacete).
4. Assumir total responsabilidade em caso de acidentes e outros.
5. Não conduzir alcoolizado ou sob efeito de outras drogas.

Consumos de Bebidas Alcoólicas

1. Sendo maior de 18 anos.
2. Não podendo consumir: nos núcleos, no horário de expediente, nos eventos, shows, locais onde estejamos representando o Afro Reggae.
3. Não será permitida a permanência de pessoas alcoolizadas ou sob efeito de outras drogas no espaço de trabalho/ensaio/aula.
4. Assumir total responsabilidade pelos atos.

Punições

Descumprimentos as normas estará sujeito a:

1. Perda total ou parcial do valor da bolsa, cachê e outros, suspensão de shows.
2. Afastamento temporário ou definitivo ocasionando um desconto salarial nos dias da ausência, relativo a punição (suspensão).