

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 ganhado 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 ressalvado, 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 sequência 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 relembrar 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.