

## 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<sup>a</sup>.) Códigos e regras: conflitos e modos de convivência na Trupe; 2<sup>a</sup>.) A Trupe e suas narrativas; 3<sup>a</sup>.) A direção artística como ação compartilhada; e 4<sup>a</sup>.) A construção da identidade a partir do pertencimento à Trupe<sup>20</sup>.

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

---

<sup>20</sup> 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. Faço 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, fazemos 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. Umas 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*<sup>21</sup>, 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

---

<sup>21</sup> 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. Apreendi nesse período as consequências 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 consequências 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 consequências, 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 valioso 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 moto<sup>22</sup>. 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

---

<sup>22</sup> 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 antecederiam 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 “falhavam” 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 estreiar. 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 desconhecia 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 atribuíam 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 ‘peraí’: 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 vontade* (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 dramatúrgico 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 microsocial, 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 reagiam 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 apaixona. 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 sequência 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 atribuisse 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- Queria 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 Livia 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 consequências 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 freqüentemente 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 Lidianne 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.