

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM ARTES**

**“VIAS DE EXPRESSÃO EM ADOLESCER”: ANÁLISE DA
OFICINA DE TEATRO COM ADOLESCENTES E JOVENS DO
COMPLEXO MORUMBI EM UBERLÂNDIA-MG**

VANESSA BIANCA SGALHEIRA

UBERLÂNDIA

2012

VANESSA BIANCA SGALHEIRA

**“VIAS DE EXPRESSÃO EM ADOLESCER”: ANÁLISE DA OFICINA DE
TEATRO COM ADOLESCENTES E JOVENS DO COMPLEXO MORUMBI
EM UBERLÂNDIA-MG**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós – Graduação em Artes da
Universidade Federal de Uberlândia, como
requisito parcial à obtenção de título de Mestre
em Artes.**

**Área de Concentração: Práticas e
Processos em Artes.
Sub. Área: Teatro**

Orientadora: Dra. Renata Bittencourt Meira

**Uberlândia
2012**



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

"Vias de Expressão em Adolescentes": análise da oficina de teatro com adolescentes e jovens do complexo Morumbi em Uberlândia-MG.

Dissertação defendida em 02 de março de 2012.

Orientadora: Profª. Drª. Renata Bittencourt Meira
Presidente da banca

Profª. Drª Márcia Pompeu Nogueira - UDESC
Membro externo

Profª. Drª. Ana Maria Pacheco Carneiro - UFU
Membro interno

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S523v Sgalheira, Vanessa Bianca, 1979-
2012 "Vias de expressão em adolescer": análise da oficina de teatro com
adolescentes e jovens do complexo Morumbi em Uberlândia-MG / Vanessa
Bianca Sgalheira. -- 2012.
179 f.: il.

Orientadora: Renata Bittencourt Meira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

I. Artes - Teses. 2. Teatro brasileiro – Uberlândia (MG) - Teses. 3.
Oficina Teatro - Teses. 4. Improvisação (Representação teatral) - Teses. I.
Meira, Renata Bittencourt. II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7

A minha mamãezinha,

*Aos adolescentes e Jovens da Oficina de Teatro que
conquistaram “Vias de Expressão em Adolescer”, para criar
e reinventar trajetórias A minha avó Maria Luiza e Denise
Ranna, in memorian*

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos aos profissionais do Programa de Pós Graduação de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, que direta e/ou indiretamente contribuíram com minha formação e com essa pesquisa.

Ao CNPq, pela bolsa oferecida no momento da tessitura da escrita,

Quero destacar a importância de estar inserida no meio acadêmico, e por isso ter tido a felicidade de encontrar pares, que acreditam na potencialidade de transformação das pessoas, desejam e trabalham para um mundo melhor; com mais sorrisos, afetos e aceitação das diferenças pela vivencia artística; e me deram instrumentos necessários para seguir minha caminhada.

Em especial sou grata a professora e Capitoá Renata Meira por ser minha orientadora, pelo empenho em me auxiliar a decifrar essa experiência, sempre com bons e questionadores conselhos, por todo seu acolhido e democratização dos saberes e fazeres e buscares.

Sou muito grata às fundamentais contribuições da professora Ana Carneiro sobre o fazer e refletir sobre o teatro, tanto por suas experiências humildemente compartilhadas, bem como, por suas indicações de caminhos. E também à professora Márcia P. Nogueira, primeiramente pela sua disponibilidade em estar na banca examinadora, mas, sobretudo por me colocar o desafio de refletir com mais profundidade sobre a comunidade e o fazer teatro nesse contexto. Assim, esses encontros inspiradores, com pessoas especiais me mostraram que é possível superar os desafios e a necessidade de abrir “trieiros”.

Agradeço a todos adolescentes, jovens e familiares que participaram da oficina de teatro, por compartilhar momentos tão intensos e significativos, que coloriram minha vida e ampliaram os horizontes, acenderam meu espírito para conhecer o novo.

Reconheço também que estes encontros não poderiam ter ocorrido sem a oportunidade que o Programa Fica Vivo! viabilizou-me, para adentrar nesta comunidade. Especialmente agradeço equipe de Uberlândia, que nesta trajetória estiveram sensíveis, solícitos e prontos para auxiliar no que foi preciso e possível, além dos momentos trocas de saberes e fazeres imprescindíveis para atuar de maneira ética e contestadora nesse contexto. Meus sinceros agradecimentos, aos técnicos Wellington Bessa, Ana Elisa Campos, Débora Vilarinho e Daniel Caldeira; as estagiárias Fernanda, Daiane e Deborah; a querida secretária Raquel Dantas, e aos oficineiros Rodrigo Moretti, Damaceno, Tia Cirlene, Jaqueline, Betty, Bianca, Carlão, Leidy Soul, Paulo Furacão, Jonnhy, Aline e Shely e aos Gestores André e Flávia. E à ONG Art'com especialmente ao companheirismo de Fatinha.

Meus sinceros agradecimentos ao meu grande amor Luís Ranna pelo companheirismo, carinho, dedicação em todos os momentos de descobertas e dificuldades na prática como oficineiros, nessa pesquisa com a imensa ajuda na organização do texto, e no acolhimento amoroso nos difíceis percursos da vida cotidiana. E também o apoio de José Américo Ranna no cuidado do nosso bem estar e no amor irradiado sempre. Nessa mesma trilha, agradeço também ao meu amigo Antônio Junior pelas caminhadas e por todas as discussões, apontamentos e esclarecimentos nesse trabalho.

Ressalto, ainda, a importância da minha mamãezinha Elidia e das minhas irmãs, por seus muitos esforços para que eu chegasse ao ensino superior, sem perder minhas raízes e os ensinamentos, sobre como estar e atuar na vida, buscando modos e formas de enfrentar realidades das quais não concordamos e tentando sempre semear a paz e a justiça e o acesso à arte.

Não poderia deixar de agradecer meus amigos, que contribuíram para pensar e viver com arte e que também compreenderam esse momento de reclusão; Thaís Hayek, Fátima Ribeiro, Amanda Cristina, Ana Gabriela Calontoni e Gustavo Cintra. Aos integrantes do Mboitatá; aos integrantes do Grupo de Danças Populares Baiadô, especialmente Vivian Parreira, Glayson Arcanjo, Marilda Moreira e Cristiano Leonardo. Aos integrantes de Dança Teatro Anônimos da Silva; aos integrantes do Grupo Camaleões do Teatro; Aos integrantes do grupo de Teatro Di-Ferente, Aos alunos das escolas estaduais e municipais de Uberlândia; e aos queridos amigos e companheiros de mestrado: Mariza Oliveira, Aline Macedo e Carlos Azevun.

E também, a Maria Abadia Guedes e Marcelo Napp e Marcelo Ponchio que me auxiliaram na organização final deste trabalho.

RESUMO

A pesquisa reflete sobre os cinco anos de atividades da oficina de teatro com jovens em comunidades periféricas na cidade de Uberlândia.

Trataremos de assuntos como exclusão e violência, fenômenos revelados pelos sujeitos nas improvisações e que se tornaram narrativas. Realizamos ações de fazer, apreciar, criar e contextualizar, fundamentada nos aspectos populares da educação.

O trabalho caracteriza-se como ação cultural entremeada as pessoalidades para criação dramatúrgica e cênica no trânsito entre periferia e centro, possibilitando a conquista da autonomia dos fazeres.

Palavras Chaves: Teatro, Jovens, Improvisação, Periferia, Narrativas

ABSTRACT

The research reflects upon the five years of activities of theater workshop with young people on outlying communities in Uberlândia city (Minas Gerais State/Brazil).

We will talk about issues such as exclusion and violence, subjects that were revealed on improvisation by the students, that became narratives. Actions of do, enjoy, create and context, were founded by the popular aspects of education.

The work is classified on Cultural Action categorie allied to personalities on dramaturgic and scenic creation in traffic between periferic and central areas, allowing the conquer of autonomy of the doings.

Keywords: Theater, Young, Improvisation, Outlying Communities, Narrative.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

- 1. Capa da dissertação.....**
- 2. Folha de Rosto.....**
- 3. Dedicatória.....**
- 4. Agradecimentos.....**
- 5. Resumo de Língua Vernáculo (Português).....**
- 6. Resumo de Língua Estrangeira (Inglês).....**
- 7. Lista de Organogramas**
- 8. Lista de Quadros.....**
- 9. Lista de Imagens de Protocolos.....**
- 10.Lista de Siglas.....**

- 11. Lista de Mapa.....**

- 12.Sumário.....**

LISTA DE ORGANOGRAMAS

1-Organograma d“A Gata Borralheira”.....	101
2-Organograma dos Personagens Inventados	102
3-Organograma dos personagens	113
4-Organograma dos personagens	126

LISTA DE QUADROS

1-Roteiro “A gata Borralheira do Morumbi”	125
2- Roteiro “Romeu Julieta Ainda Existem?”	138
3-Roteiro “Jovem Precisa de Quê?	148

LISTA DE PROTOCOLOS

1-Protocolo de despedida	74
2- Protocolo: Montagem “Romeus e Julietas ainda Existem?”	78
3-Protocolo jovem do Morumbi. Ano de 2009	70
4 - Protocolo processo de montagem “Do Jovem Precisa de Quê? II”	89
5-Protocolo “Corpo simbólico: Processo criativo de 2010”.	93
6-Protocolo ano de 2010	95
7-Protocolo: Processo de Montagem 2007	95
8- Protocolo: Processo da montagem “Romeus e Julietas”	112
9- Protocolo processo de montagem “Romeus e Julietas”	117
10- Protocolo processo de montagem “Romeus e Julietas”	118
11- Protocolo do processo “O Jovem Precisa de Quê?”	124
12- Protocolo de Processo “O Jovem Precisa de Quê?”	125

13-Protocolo fase final do ensaio da Peça “Romeus e Julietas”	130
14- Protocolo após apresentação do “O Jovem Precisa de Quê?”	131
15-Protocolo após apresentação do “O Jovem Precisa de Quê?”	131
16-Protocolo após apresentação do “O Jovem Precisa de Quê?”	132
17-Protocolo após apresentação do “O Jovem Precisa de Quê?”	132
18-Protocolo Reflexão sobre o processo 2010	133
19- Protocolo Reflexão montagem “Romeus e Julietas”	134
20- Protocolo de oficina	134
21-Fragmento de Protocolo, do jovem oficina Morumbi em 2011	135
22- Protocolo de reflexão do encontro 2010	136

LISTA DE SIGLAS

- ABAD Associação Brasileira de Atacadistas e Distribuidores e Produtos Industrializados
- CRISP Centro de Estudos em Criminalidade e Segurança Pública
- CSEU Centro Sócio Educativo de Uberlândia
- DST Doença Sexualmente Transmissível
- E.C.A Estatuto da Criança e do Adolescente
- GEPAR Grupamento Policial Especializado em Área de Risco
- IBGE Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
- ONG Organização Não-Governamental
- OPAS Organização Pan americana de Saúde
- PCNs Parâmetros Curriculares Nacionais
- PM/MG Polícia Militar de Minas Gerais
- PMU Prefeitura Municipal de Uberlândia
- PRO Programa Nacional de Inclusão de Jovens
- JOVEM
- T.O Teatro do Oprimido
- UFU Universidade Federal de Uberlândia
- UFMG Universidade Federal de Minas Gerais
- Unicamp Universidade Estadual de São Paulo
- SEDS Secretaria do Estado e Defesa Social

Lista de Mapa

Mapa I- Localização do município do triângulo mineiro..... 35

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
1. OLHARES SOBRE A CIDADE E A JUVENTUDE	34
1.1. Cidade	34
1.2. Periferias da Zona Leste de Uberlândia.	40
1.3. Jovens	48
1.4. Programa Fica Vivo!	50
1.5. Breve história do Programa Fica Vivo!	51
1.6. Oficinas	53
1.7. Oficineiro	57
1.8. Considerações sobre o Cotidiano do Trabalho	58
2. EXPERIÊNCIA UM: TECIDA A OITO MÃOS: Entrando na Zona de Risco	64
2.1. Breve Introdução sobre o “Círculo Cultural”	64
2.2. Estrutura do Círculo Cultural	65
2.3 Relatos de caso	67
2.4. Experiência dois: Caminhada – criando vínculos por meio do teatro - Percurso da Oficina de Teatro	71
2.5 Os Jovens da Oficina de Teatro	74
3. VIAS DE EXPRESSÃO EM ADOLESCER:	78
ANÁLISE DO PROCESSO DE MONTAGENS	
3.1. Introdução ao Modo de Trabalho na Condução da Oficina de Teatro	78
3.2. Trabalho: A gente nunca sabe antecipadamente. A gente simplesmente começa	81
3.3. Processos Poéticos Pedagógicos: Encontro do Outro que habita em mim e cria versos em nós	89
3.4. Por dentro do Processo da Construção das Peças	96
3.5. Processo Poético Pedagógico “A Gata Borralheira do Morumbi”	98
3.6. Criação das Personagens da “A Gata Borralheira do Morumbi”	101
3.7. Criação do Roteiro “A Gata Borralheira do Morumbi”	102
3.8. Processo Poético Pedagógico: “Romeus e Julieta?”	107
3.9. Processo Poético	111
3.10. Processo Poético Pedagógico “O Jovem Precisa De	120

Quê?” Pedagógico:“Romeus e Julietas?	
3.11. Criação do roteiro: “O Jovem Precisa De Quê?”	126
3.12. Considerações Gerais sobre os Processos Poéticos Pedagógicos	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS	125
ANEXO I :AS NARRATIVAS	144
ANEXOS II RELATOS DE CASOS	177

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa é uma reflexão sobre os processos poéticos pedagógicos realizados na oficina de teatro vinculada ao Programa Estadual de Prevenção a Homicídios Fica Vivo!, na cidade de Uberlândia interior do estado de Minas Gerais. As atividades teatrais foram realizadas com adolescentes e jovens na periferia da Zona Leste, em diferentes bairros, no decorrer dos 5 anos que lá atuei como responsável pela oficina.

As atividades desenvolvidas privilegiaram a educação estética e cidadã, a partir da vivência e apropriação da linguagem teatral, que teve como combustível de processo a pessoalidade dos seus sujeitos, por meio do diálogo, contextualização e o compartilhamento dos dilemas, vitórias e transformações. E Resultou em três peças teatrais, que abordaram os temas de sexualidade, amor, periferia, adolescência e criminalidade.

A política preventiva do Programa Fica Vivo! no qual foi realizada a oficina de teatro é feita in locu é de certo modo inovadora, por tratar as demandas diretamente com o público alvo (adolescentes e jovens) no seu espaço cotidiano, incluindo-o em uma rede de assistência psicossocial com diversas competências. Ainda está se desenvolvendo, mas acredito que terá um papel significativo no desenvolvimento das políticas públicas, caso sobreviva às habituais transformações e extinções governamentais, passíveis de acontecer qualquer local regido sob a égide do capitalismo.

O Programa Fica Vivo! atua em comunidades periféricas com alto índice de homicídios envolvendo adolescentes e jovens adultos, com idades entre 12 e 24 anos. Por entender que o indicador geral da mortalidade é a ponta de iceberg, ou seja, o desfecho para uma série de situações de violências que o antecedem, a base do Programa é a proteção social e a mobilização comunitária. Deste modo,

Estabelecer vínculo com a comunidade faz parte de toda política bem - sucedida e é por isso que mobilização comunitária e proteção social são ações conjuntas. O Programa Fica Vivo! depende de um entendimento dos moradores das áreas de atuação como membros de uma comunidade. A partir dai e que as ações são efetivas e podem contribuir para o sucesso do programa (MENDES, 2009, p.218).

Para a comunidade de adolescentes e jovens a porta de entrada para

participação no Programa é frequentar as diversas modalidades de oficinas, de modo que a participação nessas atividades promova o acesso a cultura, esporte, lazer e profissionalização, bem como, articulação dos seus sujeitos a rede psicossocial, visando uma melhoria da qualidade de vida nessas comunidades, a partir do pensamento da prolongação da vida.

No primeiro capítulo será apresentado um breve panorama da cidade de Uberlândia, que traz em sua história a emergente expansão monetária e tecnológica, que em paralelo a esse desenvolvimento urbano criou distâncias espaciais e simbólicas ampliando a segregação, exclusão e a violência, sendo apontada de acordo com os dados do Ministério da Saúde, como a terceira cidade mais violenta do Estado de Minas Gerais segundo a pesquisadora Oracilda Freitas (2010).

É nesse cenário que o Programa se instala em Uberlândia no ano de 2005, numa ampla área da periferia da zona leste, formada por diversos bairros. Essa região comporta alto índice de criminalidade, especificamente de homicídios envolvendo jovens adultos.

Considero de extrema importância ressaltar que o fenômeno da violência não pode ser atrelado exclusivamente à questão de classe social. Exemplos de grande repercussão refletem esse panorama, como o assassinato do índio Pataxó Galdino queimado vivo por cinco adolescentes e jovens de classe média em Brasília em 1997, ou o assassinato da família planejado pela filha, a jovem Suzane Von Richthofen e os irmãos “Cravinhos” em 2002 para usufruírem da herança rapidamente, entre tantos outros que poderiam ser lembrados. Porém o número é de certa forma, acobertado pela não divulgação dos fatos e principalmente, pela não concretização das penalidades desses atos em grande parte dos incidentes. Sendo assim, é importante observarmos o complexo fenômeno da violência como uma condição atual da sociedade neoliberal.

O fenômeno da violência é fruto do processo civilizatório que tem apresentado a categoria juventude com expressivo protagonismo. Mediante essa tentativa de compreensão trago considerações e reflexões dos seguintes autores: Mariza Feffermann, Teixeira Coelho, Luís Groppo, Júlio Waiselfisz, Glória Diógenes, Oracilda de Freitas e Suzanna S. Viganó, a fim de tecer um diálogo que oriente as questões suscitadas na minha prática como oficineira de teatro na periferia.

O processo civilizatório, no entanto tem sido acompanhado pela violência reproduzido desamparo do indivíduo; as subjetividades, cada vez mais,

estão submetidas a tensões, suscetíveis de serem capturadas pela ampla socialização da indústria cultural. É por meio da interiorização da cultura que a subjetividade é constituída. A questão que se apresenta hoje é a imposição da identificação ao coletivo, a imersão dos indivíduos no domínio dos aspectos da esfera social. A violência social internalizada no processo de socialização pode suscitar contratos perversos de crueldade entre os indivíduos, dificultando sua diferenciação. Essa realidade admite uma adaptação quase total ao que existe, diminuindo as possibilidades de resistência do indivíduo e da emancipação humana (FEFFERMANN, 2006, p.332).

O trabalho com arte, quando se propõe dialogar e incitar a autonomia, desvelando realidades ao promover o trânsito cultural entre centro e periferia, entre as variadas expressões culturais, e linguagens artísticas, passa a ter um papel fundamental para libertação dos sujeitos e tomada da consciência crítica ao mostrar outros modos de viver; de inventar e agir no mundo, integrada ao contexto dos sujeitos participantes.

O caminho que trilhamos se propôs privilegiar e compreender a diversidade, coletividade e especialmente a possibilidade que o teatro nos ofereceu para reinventar os modos de reagir frente às situações da vida, questionando-nos. Nos momentos que o processo teatral atingiu esse grau de amadurecimento, foi possível vivenciar os valores como o respeito, solidariedade, amizade, e o cuidar do outro.

Emplacou-se uma luta, em oposição à lógica da indústria cultural como nos é apresentada atualmente, pois aplica aos bens culturais os fundamentos mercadológicos, implicando na homogeneização e simplificação de suas formas, e na deformação de sua essência.

Segundo Teixeira Coelho (1989) “[...] os meios de pôr em prática uma ação cultural e uma ação política capazes de tornar as pessoas mais aptas a aproveitar a exposição forçada aos meios de comunicação de massa e a influir decisivamente no debate sobre a produção e o uso desses meios” (COELHO, 1989, p.46), aproveitando brechas para potencializar uma postura mais consciente e sensível.

Abordando os temas de juventude, criminalidade e construção do sujeito em diálogo com seu espaço social, cultural e geográfico foi encerrado o primeiro capítulo¹.

No segundo capítulo, é iniciada a reflexão sobre minha primeira experiência no Programa, na oficina denominada como “Círculo Cultural²” realizada em conjunto

¹No anexo I será compartilhado algumas estórias de transformações, vivenciadas nessa prática como oficineira de teatro.

²Minha primeira experiência no Programa Fica Vivo! foi realizada a oito mãos, com uma oficina denominada como “círculo cultural”, ministrada por quatro artistas e educadores: Antonio M. Ferreira

com quatro oficineiros agindo no mesmo espaço físico, mas com atividades individuais, de modo que os participantes vivenciassem um circuito de atividades.

Essa oficina teve apenas 5 meses de duração, e mesmo com esse pouco tempo, promoveu uma experiência tão próxima com a realidade que enfrentaríamos no Programa, como por exemplo: Perfil de jovens, lidar com sujeitos vítima e algozes da criminalidade; a falta de segurança pública nesses territórios falta de local apropriado para desenvolver as atividades; Não aceitação das instituições para realizar parcerias envolvendo esse público. E por outro lado: Sujeitos altamente criativos, predispostos, curiosos, vitimizados pela exclusão e pelas burocracias do sistema capital. Em resumo, a participação no “Círculo Cultural” foi uma espécie de período probatório, para compreender o Programa e optar atuar ou não nele.

Como continuei atuando no Programa ao fim do segundo semestre de 2006, com o fim do “Círculo Cultural”, passei a ministrar a oficina de teatro num outro espaço, com um formato individual.

No terceiro capítulo será analisado este percurso, no qual foi possível desenvolver um modo de trabalho a partir de questionamentos sobre o cotidiano do trabalho. Destacamos os seguintes: Como atrair e lidar com a sexualidade dos jovens?; Como trabalhar a violência física durante a atividade?; Como manter os jovens na oficina?; Como criar estratégias para que reconheçam seus limites e suas potencialidades?; Como ensinar questões relativas à cidadania num território tão hostil?; Como construir e executar um fazer teatral que realmente permita que os sujeitos sejam protagonistas desse fazer?; Como agir com os jovens que são vítimas e muitas vezes autores de crimes, sem passar por cima dos meus princípios e nem me deixar levar por conceitos e preconceitos enraizados?.

Todos esses questionamentos orientaram a tessitura do capítulo três. O exercício constante da reminiscência me possibilitou revelar a multiplicidade de vozes que ganharam importância na pesquisa, à medida que indicaram a tridimensionalidade do trabalho, ou seja, diferentes lugares e olhares de um processo teatral inserido num contexto sócio cultural específico.

A prática teatral propôs um trajeto de formação inicial e continuada aos seus

da área Dança, Luís Ranna da música, Rodrigo Moretti das Artes Visuais e Arquitetura, e eu, Vanessa Sgalheira do teatro, no ano de 2006. Essa foi uma estratégia para adentrarmos na época na região da invasão, atualmente bairro Zaire Resende.

participantes. E traz em suas raízes o *fazer, apreciar, criar, aprender, contextualizar e ensinar*, enquanto ações indissociáveis.

A análise dessa prática foi elaborada com base nos protocolos produzidos pelos participantes. Protocolos³, análise dos relatórios mensais entregues ao Programa; anotações de planejamento das aulas e os textos teatrais produzidos na oficina pelo fruto de improvisações da sala de trabalho.

Todos esses materiais foram alinhavados quando revisitei a memória nas conversas, e também imagens e gravações do trabalho, entretanto no contexto em que essa prática foi realizada não é possível divulgar os materiais áudio visuais nem algum tipo de identificação dos sujeitos praticantes de teatro para resguardar a identidade destes sujeitos.

Em busca de um fazer autorial foi necessário criar condições para que os participantes tivessem uma vivência teatral e também compreendessem os códigos teatrais, com ênfase na linguagem corporal, para construírem seus discursos. O repertório de vocabulário expressivo foi conduzido por meio da sensibilização e consciência corporal, danças populares brasileiras e no sistema de jogos teatrais de Viola Spolin.

Nesse envolvimento com a prática, os participantes conquistaram a autonomia no fazer e sobre o que queriam dizer. Essa ação nos possibilitou realizar algumas montagens, sendo todo o material estético e dramatúrgico criado na sala de trabalho. Foram criados nos grupos e elaborados nas encenações. Nos momentos de criação das narrativas, desempenhei o papel de professora dramaturga. Para tecer os trabalhos o alimento foi a cena improvisada, as rodas de conversa em que discutíamos os temas e conversávamos sobre as histórias de cada um.

O trabalho analisado pode ser caracterizado como ação cultural, dentro do vasto campo da pedagogia teatral, pois se propôs promover o trânsito entre a periferia e o centro, por meio do contato de seus sujeitos, com diversas expressões culturais e linguagens artísticas, entremeadas as suas pessoalidades. Podem ser observadas no compartilhar dos processos de criação das montagens⁴ “A Gata Borralheira do Morumbi”, “Romeus e Julietas Ainda Existem?” e “O Jovem Precisa

³São registros sistemáticos e subjetivos dos encontros, criado por Brecht como forma de registrar as impressões sobre cada encontro e respondem algumas dessas questões.

⁴As narrativas estão disponibilizadas na íntegra no anexo II.

de Quê?” oriundo da improvisação da cena para a criação dramatúrgica, de acordo com as definições da dramaturgia contemporânea.

[...] a ação cultural encontra no teatro campo fértil para alcançar seus objetivos próprios, porque é exatamente isto que o teatro promove: a consciência do eu [...] a consciência do coletivo [...], a consciência do entorno [...]. Tudo isso gerando um conjunto capaz de executar tanto o projeto de uma ação cultural individualizante, interessada na conscientização e desenvolvimento da criatividade, do indivíduo, quanto o da ação cultural socializante, voltada para seu programa de integração social, sua utopia de mudanças sociais. E no teatro tanto se pode valorizar os instrumentos em si da ação cultural, como querem uns, quanto a pedagogia pela qual um grupo forma seu repertório de valores e projeta um plano social. E ainda, permiti às pessoas aquisição de uma linguagem estética vinculada a esquemas racionais ou de sensibilização capazes de desenvolver cidadãos esclarecidos. Ou, se a posição ideológica for outra, desbloquear as comunidades sociais, restabelecer o calor dos laços humanos, fazer surgir o sentido de comunidade (COELHO, 1988, p.91. Apud VIGANÓ, 2006, p.34).

As escolhas, reações e soluções empregadas na cena foram problematizadas por meio do exercício dialógico, fruto de leitura da obra de educador Paulo Freire, a fim de reavaliar as situações tidas como “naturais” ou comuns. Uma vez que as improvisações revelam pessoalidades que foram diluídas no ambiente da fantasia coletiva, onde tudo é transformável quando há liberdade, disponibilidade, necessário para vislumbrar outras estratégias de viver e compartilhar a vida.

Desse modo, os participantes criaram alternativas e possibilidades para resolverem conflitos e dilemas, levados para a cena. Sob esses focos de trabalho os participantes conquistaram sua autonomia no fazer teatral e almeja-se que esse protagonismo venha a contribuir na medida em que os sujeitos tomem consciência de si, possibilitando a criação e invenção de outros modos de estar e atuar em suas realidades.

Essa prática está fundamentada nos aspectos populares da educação (MEIRA, 2007), vivenciados e aprendidos no percurso de formação artística, durante minha graduação nesta Universidade e na participação em grupos artísticos na cidade. As experiências significativas da formação (BONDIA, 2001) fundamentam o diálogo com os artistas e professores que são minha base teórica e prática em teatro.

Peço licença para contar minha trajetória na formação em Teatro.

FORMAÇÃO & CRIAÇÃO DE REDES

Neste caminho que escolhi voltado para a pedagogia do teatro, com ênfase no trabalho autoral do ator, reconheço-me entremeada a uma rede de artistas, educadores e pensadores que me auxiliam a realizar uma abordagem artística sensível às diferenças e as pluralidades. Como oportunidade de fazer surgir novas experiências, indicando um potencial para a transformação, uma vez que pude também ser tocada e transformada por essas experiências de encontros significativos. São referências que dão sustentação técnica, emocional, moral e ética que conheci por meio da arte. Por isso faz-se necessário apresentar essa trajetória de experiências significativas, pois comprehendo que sem este percurso não existiria essa pesquisa, nem essa prática como ela foi realizada.

Dessa maneira percebo essas trajetórias de aprendizagem de saberes e fazeres marcadas por experiências significativas.

Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido [...] somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma forma estética (um estilo). Por isso também o saber da experiência não pode beneficiar-se de qualquer alforria, quer dizer, ninguém pode aprender da experiência de outro a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria (BONDIA, 2001, p.27)

Para Bondia (2001) a experiência é uma forma de conhecimento particular e subjetiva, que ocorre a partir de encontros, mas não de encontros comuns e casuais, mas encontros aos quais atribuímos sentidos e que de algum modo nos toca profundamente, “[...] mas é, sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece” (Ibid, p.20), uma espécie de mediação entre o conhecimento e a vida humana. Destaca-se, portanto, que a experiência significativa é geradora de diferenças, pluralidades e empatias.

Fazer, apreciar e Contextualizar

No curso de Artes Cênicas da UFU me enveredei nas pesquisas da preparação do corpo para o fazer teatral. Considerando que esse corpo prescinde de conhecimento de sua estrutura física e de consciência para criar suas formas;

deve-se estar sensível para se perceber e perceber o outro, para construir as relações no espaço cênico de maneira a dar sentido às formas e aberto para as relações, o que o torna flexível e múltiplo.

Na construção desse olhar prático/teórico para o corpo do ator, nessa perspectiva da versatilidade com sensibilidade, esses conhecimentos foram organizados no decorrer dos anos que estudei com a dançarina e professora Dra. Renata Meira nas disciplinas de expressão corporal⁵ I, II, III, IV, como aluna e posteriormente como monitora das disciplinas de expressão corporal I e II. Estas disciplinas fundamentadas na Educação Somática⁶ trabalharam especialmente com improvisação como meio de criação, além de estudar a observação, criação e análise de movimentos expressivos por meio dos elementos fundamentais do movimento, sistematizados pelo dançarino Rudolf Van Laban.

As disciplinas de Dança para Teatro I e II e o Curso de Extensão ministrados pela dançarina e professora Ms. Fabiana Marroni Della Gustina também focalizou o desenvolvimento da consciência corporal, focando o movimento estruturado por meio da percepção sensorial, locomoção e ocupação espacial com técnicas de dança contemporânea e contato improvisação, que me ofereceram base sólida para compreensão, execução e leitura da linguagem corporal.

Estas vivências aprofundaram as questões sobre o corpo e os processos criativos a partir da criação do intérprete. Estes aprendizados foram de suma importância para o conhecimento das estruturas básicas que regem o nosso corpo para o movimento, e também para reconhecer meus limites e minhas potências expressivas.

No decorrer do percurso de formação acadêmica, tive também muito interesse em pesquisar a vertente dos jogos teatrais⁷ sistematizados pela teatróloga 5A disciplina “Expressão Corporal” tem como objetivo: Observação, criação, reprodução e análise de movimentos expressivos. Estudo de treinamentos e técnicas elementares para o uso expressivo e espetacular da voz e do corpo, segundo ementa criada por Meira.

6Educação Somática: tem origem na palavra grega soma, que significa corpo vivo. Segundo Hanna (1979), soma é o corpo subjetivo, percebido diretamente em “primeira pessoa”. E o corpo aquilo que se percebe em “terceira pessoa”, ou seja, de fora. Este campo teórico – prático que se reúne diferentes métodos cujo eixo de pesquisa e atuação é o movimento do corpo no espaço como uma via de transformação de desequilíbrios: mecânico, fisiológico, neurológico, cognitivo e ou/ afetivo de uma pessoa. Os métodos de Educação Somática nasceram na Europa e América do Norte entre os séculos XIX e XX. Destacam-se como fundadores: Irmgard Bartenieff (1900-1981) Moshe Feldenkrais (1904-1994), Frederick Alexander (1869 – 1955) Joseph Pilates (1880 -1967), entre outros.

7“O termo theater game (jogo teatral) foi originalmente cunhado por Viola Spolin em língua inglesa. Mais tarde ela registrou o seu método de trabalho como Spolin Games. A autora americana estabelece sua proposta uma diferença entre o dramatic play (jogo dramático) e game (jogo de regras), diferenciando assim a sua proposta para um teatro improvisacional de outras abordagens, através da ênfase no jogo de regras e no aprendizado da linguagem teatral” (KOUDELA, 2006, p, 65).

e educadora Viola Spolin (1906-1994), recorrentes nas disciplinas da pedagogia teatral que incluem o estágio supervisionado I, II, III e IV, disciplinas que foram ministradas pelas atrizes e professoras Márcia Mascarenhas e Dra. Vilma Campos.

Por meio dessas disciplinas tive contato mais profundo com os textos sobre pedagogia do teatro da pesquisadora e professora Ingrid D. Koudela, e do artista e professor Arão Nogueira Paranaguá de Santana, que apontam as questões teórico-metodológicas sobre a formação e o ensino do teatro em sua complexidade

que comprehende o ambiente educativo em face da realidade cultural na qual atores estão inseridos. Nesse sentido, metodologia do ensino constitui-se em uma atividade de natureza complexa que se torna objetiva somente quando é convertida em procedimento pedagógico voltado para a superação do apriorismo, do dogmatismo e do espontaneísmo (KOUDELA; SANTANA, 2006, p.64).

As discussões suscitadas nas disciplinas da pedagogia teatral abordaram os Parâmetros Curriculares Nacionais PCNs Arte, colocando-nos em contato com a proposta de Ensino Triangular de Arte elaborada pela artista e educadora Ana Mae Barbosa, baseada nas ações de experienciar, apreciar e contextualizar com fim de alicerçar as referências conceituais e metodológicas sobre a natureza do conhecimento artístico com conteúdos específicos da área do teatro, a partir da investigação das possibilidades de “como se ensina e como se aprende arte” (BRASIL, 1997, p.32) visando a problematização do caminho docente.

A disciplina de “contação de história⁸”, ministrada pela atriz e professora Dra. Ana Carneiro, e posteriormente sua orientação para a tessitura de minha monografia de conclusão de curso, cujos encontros foram enredados por suas histórias de vivência com o “Grupo de Teatro Tá na Rua”, contribuiu para despertar a percepção da narrativa como uma possibilidade para dar forma inacabada e hipotética para os conhecimentos e experiências oriundos da trajetória discente. Entremeando movimentos, corpo e voz, espaços, improvisações, jogos e danças com os pressupostos teóricos da pedagogia teatral, formando um mosaico para associações interligadas a outros saberes e fazeres.

⁸A professora trabalhou com improvisação de imagens e jogos diversos a contação de história com alunos de diferentes cursos: artes visuais e cênicas, pedagogia, música e educação física. Para o encerramento da disciplina foi proposto apresentação do exercício cênico com contação de história de livre escolha em dupla.

As associações nos levam para o mundo da fantasia [...] Geram nosso mundo de imaginação. Geram um mundo experimental, de um pensar e agir em hipóteses [...] no sentido de encaminhar as associações para determinados rumos e renovar determinados vínculos com o passado, do mesmo modo é fácil saber que as prioridades interiores influem em nosso fazer naquilo que 'queremos' criar (OSTROWER, 2002, p.20).

Minhas experiências oriundas do universo de aprendizagem artística foram fortalecidas pelas participações nos processos de montagens e apresentações.

A montagem do espetáculo de teatro “Explicações Desnecessárias (2005)” sob direção da Dra. Renata Meira é resultado de disciplina optativa. Teve a participação de discentes de diferentes cursos (artes cênicas e visuais, arquitetura e história) que já se relacionavam artisticamente em outras atuações. O processo da montagem foi construído com pesquisa de campo e improvisação. Para realização dessa montagem, realizamos uma pesquisa de campo no universo dos catadores de lixo. Recebemos da diretora um direcionamento para olhar e perceber os elementos simbólicos e expressivos dessa cultura. Na vivência com os catadores identificamos também, que alguns participavam da manifestação do congado⁹ da cidade. Os fragmentos expressivos criados a partir das impressões da pesquisa de campo foram arranjados por bricolagem juntamente com poemas de Manoel de Barros e as cartas de Lewis Carrol, que suscitou as memórias das origens culturais dos atuantes, surgidas no processo criativo por meio da improvisação com ênfase nos estímulos sensoriais trazidos da pesquisa de campo.

Estas impressões foram colecionadas através da composição de colagens com fotografias, desenhos, poesias, pensamentos e também com as associações e os sentidos que cada atuante estava dando para o seu personagem e para as relações no processo de improvisação. Resultou numa narrativa criada coletivamente, abarcando tanto as impressões da pesquisa de campo como as memórias pessoais, enredadas num universo fantástico.

Esse processo me permitiu perceber a cidade de outra forma, reconhecendo elementos simbólicos e expressivos das diferentes culturas. O processo criou uma

⁹Congado segundo definição de CABAÇAL (1976) “Em suas linhas gerais, as designações de Congos, Congados, Congadas, têm sido usados no Brasil, para anunciar vários folguedos populares que se assemelham entre si por apresentarem uma representação de tipo dramático, categorizados em seus entrechos por bailados de espadas ou bastões, precedida por um desfile ou cortejo dos personagens hierarquizados na marcha segundo os papéis que desempenham como membros do grupo de dança, e, também para indicar simples andanças de grupos instrumentais pelas ruas de algumas cidades brasileiras (CABAÇAL, 1976 apud MEIRA, 2007, p.280).

grande empatia aos que vivem a margem, no caso os catadores de lixo, pedintes, moradores de rua, pois permitiu que percebêssemos suas poesias, seu universo simbólico e suas estratégias de luta para sobreviver.

No processo de montagem do espetáculo de Dança-Teatro “Além dos Muros”, realizado pelo grupo “Anônimos da Silva¹⁰” sob direção de Fabiana Della Gustina, foi privilegiado pesquisa da improvisação com diversos estímulos sensoriais. Este trabalho ampliou minha sensibilidade para apreciação e percepção da codificação da linguagem dos movimentos. Treinou a observação para perceber o movimento do outro, associando a contextos e criando sentidos para as expressões.

Permanecer em cartaz durante dois meses consecutivos também foi muito importante para perceber a necessidade de manter o trabalho sensorial (aquecimento, ensaio) dos atuantes, para que a cena e seus sentidos não cristalizassem, possibilitando novas descobertas e avaliação do conteúdo pronto.

A montagem do espetáculo “Como Dói o Amor”, fruto do projeto de extensão do curso de teatro: “O artista e o Docente Num Mesmo Sujeito¹¹” criado e coordenado pela professora Dr. Vilma Campos, com texto do dramaturgo Luiz Carlos Leite, tem a temática direcionada para o público Infanto-Juvenil. Neste processo os atuantes experimentaram todas as máscaras da Commedia Dell Arte, através de improvisações. Os atuantes escolheram suas máscaras de acordo com desenvoltura e identificação. A professora trabalhou com a criação de imagens oriundas do roteiro de ações, e o diálogo foi o último elemento a ser inserido. Este trabalho foi muito importante para conhecer por meio da experimentação como conduzir um trabalho com estereótipos e a corporiedade de algo externo (imagens, as próprias características e formatos das máscaras que auxiliam na construção do tipo).

Fazer, Apreciar, Contextualizar e Ensinar no Grupo Baiadô

¹⁰Grupo de Dança-Teatro: “Anônimos da Silva”, surgiu do projeto de extensão. O treinamento Corporal do Ator pela Dança”do LAC Laboratório de Ações Corporais do curso de Artes Cênicas da UFU. Sob criação e coordenação professora Ms.Fabiana Della Gustina. Teve participação de estudantes das artes Cênicas e Visuais. Ocorreu durante período de 2004 à 2005.

¹¹Projeto de Extensão do Curso de Teatro, destinado para discentes e egressos do Curso de Teatro, criado e coordenado pela Prof. Dra. Vilma Campos. Teve duração de dois anos consecutivos 2007 a 2009. Formou o grupo Camaleões do Teatro. A proposta foi baseada no estudo das máscaras da Comédia Dell Arte, aliados aos jogos teatrais de Viola Spolin, e tinha como objetivo a criação de uma montagem a ser apresentada nas escolas estaduais e municipais de Uberlândia, privilegiando o local onde os egressos atuavam como docentes. Neste projeto também realizamos atividades de mediação com os espectadores, seguindo o modelo proposto pelo professor Dr. Flávio Desgranges.

Dançar no Baiadô é também cantar e tocar.

Renata Meira

Junto à graduação, passei a frequentar o projeto de extensão do grupo Baiadô, Pesquisa e Prática das Danças Brasileiras¹², criado e coordenado pela professora Dr. Renata Meira. Participo desde sua primeira geração e frequentei os ensaios de 2002 a 2007.

O grupo desenvolve “três trabalhos simultâneos [...] a preparação corporal por meio do treinamento físico, a pesquisa de campo e a prática criativa dos movimentos pesquisados” (MEIRA, 2008, p.80). O treinamento físico é direcionado para promover a consciência corporal, percepção sensorial, locomoção e ocupação espacial, expressões, e também a preparação da voz para o dançador cantar. Entremeado a esses fazeres o corpo é sensibilizado e estimulado com as metáforas oriundas do universo simbólico que povoam o imaginário. O conhecimento e a simbologia corporal são também estruturados por meio da Anatomia Simbólica do Corpo Brasileiro¹³, método sistematizado pela dançarina e professora Dra. Graziela Rodrigues, com quem a professora Renata Meira teve ampla formação durante seus estudos na Universidade Estadual de Campinas. Após a sensibilização do corpo, aprendemos a cantar as músicas e depois dançamos, criamos roteiros e ensaiamos. Todas essas atividades são realizadas em cada um dos encontros.

O repertório do grupo basicamente é composto pelos ritmos populares cacuriá, caroço, ciranda, coco, congo, jongo e moçambique. A participação nos

12A estruturação do grupo deu-se a partir dos estudos e práticas sobre o processo de criação popular tendo por base as pesquisas de campo, a análise de Burke (1989), a elaboração e prática de danças cênicas e de danças de celebração. A proposta pode ser resumida em conhecer e praticar danças populares brasileiras e criar a partir delas (MEIRA, 2007, p.128).

13A anatomia simbólica é descrita por Graziela Rodrigues (1997) como o estabelecimento de uma comunicação simbólica entre a terra e o céu, intermediada pelo corpo. Ela organiza a relação dos corpos com os símbolos, histórias e vivências dos mestres e dançadores de manifestações populares e religiosas brasileira. Segundo definição de Rodrigues (1997) “A partir de uma intensa relação com a terra o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura física se edifique a partir de sua base. A imagem que temos do alinhamento é de que a estrutura possui raízes. Através da posição paralela dos pés, segue-se o alinhamento de toda a estrutura óssea e a musculatura é trabalhada acompanhando o seu próprio desenho, em espiral. No alinhamento, pretendemos respeitar o espaço articular e a ampla mobilidade de cada uma das articulações. A estrutura absorve o simbolismo do mastro votivo, enunciada pelo estandarte que representa os santos de devação. A parte inferior do mastro interliga-se à terra e a parte superior interliga-se com o céu. O corpo representa o próprio mastro festivo, em torno do qual ocorre o circuito energético” (RODRIGUES,1997, p. 43-44).

encontros promove a construção de um vocabulário corporal e musical. Com o passar do tempo e dedicação os integrantes conquistam essas variações e criações são acolhidas e incentivadas pelo grupo.

[...] intimidade para acrescentar ao repertório tradicional as variações pessoais, uma vez que não há um modo correto de dançar nas culturas populares. Há um padrão coletivo que determina as especificidades que caracterizam as danças populares (MEIRA, 2008, p.80).

No Baiadô encontrei pessoas de vários cursos, de diferentes estilos se encontrando em um espaço festivo de dança. A meu ver a prática com o Baiadô é minha segunda graduação, pois aprendi a fazer, apreciar, contextualizar e ensinar, num ambiente de liberdade e de valorização das potencialidades individuais numa prática de criação coletiva.

Neste caminho coletivo de dançar, tocar e cantar também aprendi junto ao grupo a participar de manifestações da cultura popular local, mas que mais destaco foi aprender a entrar e sair de lugares culturais e sociais diversos, como os terreiros de umbanda, os quartéis de congo, assentamento quilombola, abrigo para crianças vítimas de violência doméstica, casas de festeiros, hospital psiquiátrico, entre tantos lugares. Recebemos várias oficinas com portadores de tradição, como mestres, dançadores e bordadeira. Assim aprendemos a estabelecer o diálogo corporal em contexto de trocas culturais. Além do treinamento técnico que a experiência participativa no grupo suscita-nos, também iniciei minha pesquisa acadêmica propondo uma prática teatral que resultou no “Auto de São Benedito” tecido a várias mãos, entremeando narrativa dramática com o repertório de danças do grupo.

Os integrantes que demonstram desejo para ministrar oficinas receberam estímulos e instrumentalização da coordenadora. Aprendemos a dividir “o bastão”, termo utilizado por Renata Meira na ação de nos ensinar a ensinar. A princípio dividíamos “o bastão” dentro do grupo, com a presença e orientação da coordenadora. Ao nos sentirmos seguros, ministraramos as oficinas do grupo para a comunidade. As vivencias e experiências adquiridas na relação com ensino e aprendizagem nos possibilitaram alçar outros vôos, recriando o repertório e utilizando-o no contexto de outros fazeres. E gerou vários frutos, com produções acadêmicas (artigos, monografias e teses) em diferentes áreas de conhecimento. Outro trabalho promovido no grupo com a “divisão do bastão” foi a capacitação dos baiadores portadores de tradição local para organizarem seus conhecimentos em

atividades educativas, proporcionando atuarem em outros cenários de ensino institucionalizado.

Todo o trabalho de fazer, apreciar, contextualizar e ensinar é embasado nos aspectos populares da educação, que Meira sintetiza como Indissociabilidade entre fazer, criar e aprender, integração e diálogo com o contexto, influência de diferentes processos e expressões da cultura; expressão formada por diversas linguagens artísticas; coexistência de ações pedagógicas diferenciadas (institucional, familiar e difusa); convívio entre pessoas com experiências e capacidades distintas; conhecimento passado por oralidade, corporalidade e musicalidade; respeito à individualidade na prática coletiva; percepção cíclica do tempo, respeito ao tempo de aprender e ao tempo de ensinar de cada um e de cada grupo" (MEIRA, 2007, p.05)

São esses os princípios que aprendi, e comungo na minha experiência de viver, professora, atriz, cidadã e mulher. Uma vez que a essência dos aspectos populares da educação da maneira que aprendi, é de somar conhecimentos, saberes, descobertas, linguagens, acreditando na potencialidade da transformação do sujeito, a fim de construir um mundo melhor.

1.Capítulo

1. OLHARES SOBRE A CIDADE E A JUVENTUDE

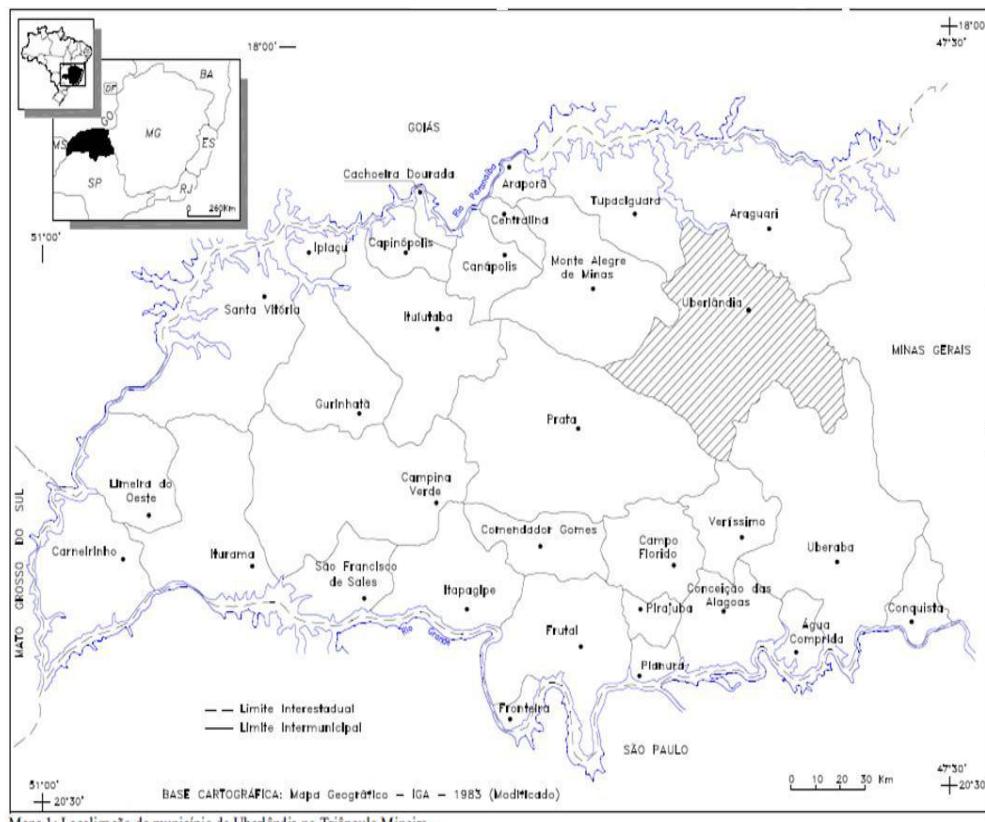
1.1.Cidade

Será ingenuidade acreditar que a sociedade irá financiar práticas que a contestem e levem à sua modificação, mas será derrotismo acreditar ser impossível criar as condições para que essa sociedade se confronte dialeticamente, e com sua própria ajuda, com aquilo que a contesta.

Teixeira Coelho

Neste primeiro capítulo da pesquisa, faz-se necessário apresentar características da cidade de Uberlândia, ao que refere as dimensões geográficas, econômicas e sociais, para no segundo momento, adentrarmos especificamente na periferia da zona Leste, e compreender por quais motivos foi implantado o Programa Estadual de Controle de Homicídios Fica Vivo! nessa região.

Uberlândia compõe a região do cerrado brasileiro, município do estado de Minas Gerais, localizado no Triângulo Mineiro. Considerada cidade de porte médio, com uma população de 604.013 habitantes, sendo a maioria, 587.266 pessoas moradores na região urbana, segundo os dados do Censo do IBGE (Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) no ano de 2010.



Mapa I: Localização do município de Uberlândia no Triângulo Mineiro.
Org. SANTOS (2008)

Fonte- Oracilda Freitas 2010

Uberlândia está posicionada geograficamente de modo privilegiado, pois a distância para capital Belo Horizonte é de aproximadamente 556 quilômetros. Logo de Uberlândia para capital do Estado de São Paulo é de aproximadamente 590 quilômetros, e para o Distrito Federal é de aproximadamente 540 quilômetros. Essa situação tornou a cidade reconhecida nacionalmente por ser elo entre grandes centros urbanos, e o interior do país. Hoje Uberlândia é considerada um dos maiores centros de comércio atacadista do Brasil (VIEIRA, 2009).

A cidade tem infraestrutura com serviços especializados, como franquias, hipermercados, shopping centers, polo de ensino com inúmeras faculdades e a Universidade Federal, entre outros fatores determinantes de desenvolvimento. Atualmente é uma das cidades mais ricas do estado de Minas Gerais, devido à expansão emergente do desenvolvimento econômico.

Por esses atributos é comum encontrarmos campanhas publicitárias ressaltando uma elevada qualidade de vida ofertada pela cidade, porém disponível para quem tenha condições financeiras de sustentá-la. Como elucida-nos a pesquisadora Oracilda Freitas (2008)

Contudo, é um processo que caminha paralelo à rápida expansão urbana e a ampliação dos problemas nas áreas de saúde, segurança, moradia, dentre outros. É um crescimento excludente e segregador,

cujos impactos são sentidos, principalmente, pelas camadas mais pobres da população (FREITAS, 2008, p.106).

Como a riqueza de poucos se efetiva com a segregação de muitos, o expansionismo capital criou distâncias espaciais e simbólicas, e teve como consequência o aumento das violências, fator que coloca Uberlândia no ranking como a terceira cidade mais violenta do estado (FREITAS&RAMIRES 2010). Segundo os dados do senso IBGE em 2010, foram registrados 481 casos de mortes violentas, contra 278 registradas em 2006, ou seja, um aumento de 73% de perdas de vidas entre homicídios, acidentes de trânsito, suicídios e causas externas.

A pesquisadora Dra. Mariza Feffermann (2006) ao analisar a situação socioeconômica e cultural vigente enquanto agente potencializador da criminalidade, elucida-nos que a expansão do mercado financeiro e de consumo “[...] reproduz o capital, mesmo que isso represente o sacrifício dos seres humanos no exercício de sua autopreservação – seja do indivíduo isolado ou da comunidade, cuja subsistência depende da integridade do indivíduo” (FEFFERMANN, 2006, p.31) que passa a substituir os valores éticos, solidários, enfim os vínculos de integração social humanísticos, para uma postura de serventia ao consumo.

Como também apontado no trabalho de pesquisa da artista Suzana Viganó (2006):

No mundo estritamente utilitário, todos os fins tendem a ser de curta duração e a se transformarem em meios para outros fins, seja para o aperfeiçoamento tecnológico, seja para a maior eficiência das relações de troca. Isso gera um pensamento limitado, pois não se consegue ver além dos padrões que não vinculam o homem a nenhum sentido de pertencimento, nem o libertam de uma relação instrumentalizada, tanto com os objetos como com os outros homens. Perde-se a capacidade de fabular, imaginar realidades desprovidas de função, submetem-se as ideias e os sentimentos à necessidade de uma determinada serventia (VIGANÓ, 2006, p.26).

A relação da serventia nas sociedades regidas sob a égide do capitalismo global, cada vez mais apresenta a tendência de buscar a felicidade e a satisfação, fatores inerentes à condição humana, relacionando esse bem estar com os bens materiais de consumo e de status que possui, ou que almeja possuir. Dessa forma o indivíduo tende a construir sua identidade e vida submetida aos valores difundidos pela perversa “indústria cultural¹⁴”. Como pontua Feffermann (2006)

14Segundo Teixeira Coelho (1989) a expressão ‘indústria cultural’ foi preconizada pelos teóricos da escola de Frankfurt Adorno e Horkheimer na década de 40. Esses teóricos explicam-nos a expressão industria cultural com alusão a industrialização de produtos, ou seja a fabricação de produtos em grande escala para serem trocados por moedas, uma vez que o principal é que os produtos sejam consumidos rapidamente e em grande volume. Para que essa relação ocorra os produtos tiveram a simplificação máxima. Assim, esse modo de produção é aplicado pela indústria cultural nos bens cultural, também denominada como indústria da diversão, que segue igual lógica promovendo uma

A ação da indústria cultural contribui para o não desenvolvimento do pensamento crítico, resultando na predominância de uma dimensão da razão com caráter instrumental, que se alicerça no processo técnico e se torna automática aos objetivos a que serve. Decorre daí a manipulação da consciência coletiva, cuja primeira consequência é o embotamento da dimensão emancipadora, tornando os indivíduos sempre mais incapazes para desenvolver uma forma autônoma de pensamento. Eles são controlados e relegados à condição de meros consumidores de bens materiais e culturais unificados e produzidos em escala industrial. (FEFFERMANN, 2006, p.31)

Esse jogo de ilusão proposto pela ideologia neoliberal faz com que uma grande parcela da sociedade se torne “indiferente” às desigualdades, agindo como “hipnotizada”, motivada pela ilusão de ascensão social, o “self made man¹⁵”, submersa à doutrina da violência e do medo, portanto, um processo anti-humano que através da expansão das “[...] relações monetárias a todas as áreas da esfera pública: saúde, educação e serviços sociais” (PRENTKI, 2009, p.19) contribuem para a perpetuação em espiral dessa situação hipnótica.

Segundo pesquisadores e estudiosos de diferentes áreas, nesse cenário sociopolítico econômico atual, a “globalização” reforça ainda mais a “alienação³” do homem em decorrência da manipulação da sua consciência coletiva; fator que contribui para o aumento da exploração e da desigualdade social, “são algumas consequências dessa fábrica de perversidade” (SANTOS, 2000, p.20 apud FEFFERMANN, 2006, p.30) deflagrando um estado de barbárie.

O filosofo Theodor Adorno (1968) ao referir-se sobre os horrores da Segunda Guerra, alertando-nos de uma possível recaída, considera por barbárie “[...] um impulso de destruição imanente, uma agressividade instintiva, apesar do mais alto grau de desenvolvimento tecnológico e civilizatório” (ADORNO, 1968 apud VIGANÓ, 2006, p.23), nos convida para uma urgente reflexão sobre as condições sociais e política em que vivemos.

Uma sociedade, cujas bases legais respondem exclusivamente às do capital, só pode existir de maneira artificialmente homogênea [...] A violência se mantém como resposta ao medo de ameaças sociais e/ ou individuais, que tendam a confrontar as condições existentes. Nos dias de hoje, pode-se pensar que a barbárie também se expressa pela indiferença. Em um mundo em que há a equivalência entre as coisas e os homens, é o mundo que se caracteriza pela indiferença, em que tudo é substituível, e o outro dessa forma pode ser descartado, ou mesmo

atitude passiva alienante do consumidor.

15Tradução -“O homem que se faz sozinho”, é uma expressão popular que se refere ao “sonho de consumo americano” e se remete à conquista de status, ascensão de classe sócia econômica e independência financeira.

Num só tempo e espaço congregamos diversos desequilíbrios, conquistamos um grande desenvolvimento tecnológico, mas ainda convivemos com a miséria e o analfabetismo de muitos. Urbanizamos o campo e testemunhamos demissões e desemprego em massa, expandimos as cidades, e convivemos entre os sem teto, sem esgoto, sem atendimento médico, e em muitas situações estamos “indiferentes” a esse quadro de barbárie.

A “barbárie também poderia ser chamada de ‘indistinção’, ou seja, a impossibilidade de se distinguir entre uma coisa e outra, fazendo-se equivaler os valores e sentidos das mais diversas experiências” (COELHO, 1998 apud VIGANÓ, 2006, p.24) garantindo um estado hipnótico. Dessa forma a barbárie revela a violência, por não ser característica de uma classe e sim uma condição da sociedade, portanto suscetível a todos a ela pertencente, de forma que a indiferença desencadeada por esse estado não seja exclusiva das classes mais altas, porém reveladas de formas diferentes entre as classes, inclusive como diferentes tipos de violência.

Entretanto, concordando com Feffermann (2006)

[...] apenas os pobres e os marginalizados são considerados culpados por ela e punidos. A população pobre, em geral moradora da periferia, sente a violência, mas diferentemente da classe média, não pode cercar-se de muros e grades. Para essa população, a violência é como uma das tantas calamidades enfrentadas no dia a dia. (FEFFERMANN, 2006, p.13)

Portanto, a periferia é covardemente coroada como a escória da sociedade, que a fabrica.

Não existe relação direta entre pobreza e violência, e sim violência estruturada, perpetrada pelo Estado, que vem oprimindo grande parcela da população e que muitas vezes impede o próprio sustento. Esta população está sob grande vulnerabilidade social, em decorrência disso, vive situações de desrespeito e privações. Estas condições não são definidoras para a adesão ao crime, mas podem ser vereda propiciadora para que setores ilegais e criminosos se expandam, como no caso do tráfico de drogas. É nesses lugares que o tráfico tornar-se visível, em regiões em que o Estado é omisso e/ou violento. Esses lugares tornam-se campos férteis para as atividades ilícitas. (Ibid, 2006, p.14)

É possível compreender a periferia como território criado estrategicamente para ser de difícil acesso, por ser fonte de lucrativa para diferentes setores públicos e civis. Destacam-se as atividades de especulação imobiliária, implantação de infra-estrutura básica e de equipamentos sociais insatisfatórios, fatores que tornam esse espaço propício para ocorrência do tráfico de drogas e armas, entre outras práticas

que potencializam situações de violência e criminalidade nesses espaços.

O pesquisador Alexandre B. Vieira¹⁶ (2009), constatou que a organização socioespacial em Uberlândia apresenta a maior concentração de áreas periféricas nas margens da cidade, próximo à malha rodoviária.

[...] os setores de média exclusão social ou de exclusão social se espacializam nas porções mais periféricas da cidade, nas bordas da cidade, [...]. Essa espacialização revela a segmentação social e espacial de Uberlândia, esconde os pobres na periferia da cidade, oculta as desigualdades socioespaciais, reforça a ideia de cidade de “primeiro mundo”, valoriza a propriedade privada urbana como sinônimo de distinção social e status e, ao mesmo tempo, inibe qualquer possibilidade de questionamento dessa cidade luminosa frente à cidade real. Assim, de um modo geral, poderíamos afirmar que em Uberlândia haveria uma interrelação de inclusão – exclusão social centro-periferia, ou melhor, centro-sul x periferias, ou seja, uma inclusão social da população residente nas áreas localizadas nas regiões centrais e sul, onde também se concentram os setores de baixa exclusão social, e uma exclusão social concentrada nas áreas localizadas nas regiões mais periféricas da cidade. (VIEIRA, 2009, p.174-175)

Cada periferia de Uberlândia apresenta graus diferentes de exclusão e violência. Entretanto, seria contraditório refletirmos sobre o atual crescimento da violência, sem levarmos em conta as consequências causadas pelo modelo sociopolítico econômico adotado, ao tornar grandes regiões periféricas invisíveis, para manter a promessa da modernização e alta qualidade de vida.

16 [...] Marx no capítulo de abertura d' *O Capital*, compara o conceito de fetichismo com o mecanismo básico da alienação, cuja forma modelar é fornecida pelo mundo religioso: um produto do cérebro humano adquire vida própria, fazendo desaparecer os laços de origem entre criador e criado. Aparecendo como independente da criação, o objeto assume uma forma sobrenatural, portadora de atributos mágicos capazes de determinar a vida humana, submetendo-a a seus desígnios, obrigando-a a prestar-lhe culto e assumindo o lugar de sujeito de sua criação. As posições se invertem: o criado pelo homem passa a ser seu criador. De modo similar, algo de misterioso ocorre com a mercadoria. (MARX, 1988, p.45 apud ROMAN, 2009, p.54-55).

Portanto, a alienação é entendida como um estado hipnótico na relação do sujeito com a mercadoria.

1.2. Periferias da Zona Leste de Uberlândia

Aqui a visão já não é tão bela
Não existe outro lugar
Periferia é periferia

[...] Muita pobreza, estoura a violência
Nossa raça está morrendo mais cedo
Não me diga que está tudo bem!

[...] Periferia é periferia... Milhares de casas amontoadas
Periferia é periferia... Vacilou, ficou pequeno pode acreditar
Periferia é periferia... Em qualquer lugar... Gente pobre...
Periferia é periferia... Vários botecos abertos, várias escolas vazias
Periferia é periferia... E a maioria por aqui se parece comigo
Periferia é periferia... Mães chorando, irmãos se matando, até quando
Periferia é periferia... Aqui meu irmão é cada um por si
Periferia é periferia... Molecada sem futuro eu já consigo ver
Periferia é periferia... Aliados drogados
Periferia é periferia... Deixe o crack de lado, escute meu recado... cado... cado...

Racionais MC's

A região periférica da zona Leste é formada pelos bairros Alvorada, Celebridade, Dom Almir, Joana D'Arc, Morumbi, Prosperidade, São Francisco e Zaire Resende. Esses bairros trazem o estigma de pouca qualidade de vida, e também apresentam elevados índices de homicídios envolvendo a população na fase jovem e no início da fase adulta, como constatou a pesquisadora Oracilda Aparecida de Freitas (2008). Em consequência dos problemas estruturais e dos casos de violência, esses bairros passaram a ter destaque na mídia local e se tornaram reconhecidos pelos aspectos negativos.

A expansão do perímetro urbano em direção a zona rural da cidade, ocorreu no inicio dos anos 80, por meio de loteamentos destinados a população de baixa renda, com recurso proveniente do governo Federal, para construção de casas embriões, ou seja, moradias com 23m² (SANTOS&RAMIRES, 2009).

O bairro Alvorada deu inicio a essa região segundo Arantes (2011),

localizada as margens da rodovia 050, com uma distância de aproximadamente a 12 km do centro da cidade.

Como continuidade do projeto de loteamento, no inicio dos anos 90 foi criado numa área total de 2.792.259.00m² o Conjunto Santa Mônica II, denominado atualmente como bairro Morumbi, situado a aproximadamente 15 km do centro da cidade. Nessa época foi criado o loteamento do bairro Dom Almir (Arantes 2011) que está distante aproximadamente 24 km do centro.

Toda essa região, segundo o pesquisador Henrique Rodrigues (2008) desde sua inauguração, o loteamento apresentou gravíssimos problemas estruturais. A começar pelo tipo de solo do terreno “covoal” que não oferece escoamento adequado ou satisfatório, fator que provoca enchentes, problema agravado pela ineficácia da rede fluvial. Juntamente com outros problemas de falta de infra-estrutura e de equipamentos sociais.

Atualmente a paisagem está se transformando gradualmente, devido à luta dos moradores com o setor público para melhoria dos serviços básicos de saúde, educação, transporte e de ordem estrutural.

A região toda tem comércio local, supermercados, lan houses, entretanto, ainda não possui uma agência bancária, apenas um local para transações simples de saque e pagamento. Conta também com a presença de diferentes equipamentos sociais, como ONGs, programas e projetos estaduais e municipais. Ainda que, no dia a dia enfrentem muitos problemas, como pontuado pelos pesquisadores Márcia Andréia Ferreira Santos e Júlio César de Lima Ramires (2009) ao se referirem especialmente ao bairro Morumbi.

Em 2007, a população no bairro era de 16.161 habitantes, conforme dados do IBGE, e houve pouca alteração do perfil socioeconômico dos moradores, ainda predominando no local os grupos de baixa renda, um comércio insípiente e uma carência de equipamentos públicos. O entorno do bairro comporta algumas áreas de ocupação irregular, que reforçam a segregação espacial desta área da cidade. (SANTOS & RAMIRES, 2009, p. 139)

No final dos anos 90 numa área de aproximadamente 765 mil metros cerca de 8 mil famílias ocuparam ilegalmente as grandes propriedades que interligavam os bairros Alvorada, Morumbi e Dom Almir. Esse local foi denominado como Setor de Loteamento Integrado da Zona Leste, e ficou popularmente reconhecido pelos seus próprios moradores como invasões, ou assentamentos, denominados como: Celebridade, Joana D'Arc, Prosperidade, São Francisco e Zaire Resende, construídos nos arredores do Presídio Jacy de

Assis e do Centro Sócio Educativo de Uberlândia CSEU.

Segundo o pesquisador Alexandre Vieira (2009) essa região apresenta a maior faixa exclusão social, devido à baixíssima qualidade de vida por todo contexto, falta infraestrutura, equipamentos sociais, e a condição socioeconômica dos moradores.

No ano de 2011 a Prefeitura Municipal de Uberlândia, iniciou o Programa “Entre, a Casa é Minha”, que prevê a regulamentação das moradias e implantação de infra-estrutura e ampliação dos equipamentos sociais, nessa ampla área.

As obras já foram iniciadas e a população após mais de uma década de luta está vendo as ruas sendo asfaltada, a chegada da rede de água e esgoto, iluminação pública e escolas com ensino médio, entretanto os problemas não são apenas de ordem estruturais.

A periferia da zona leste também carrega o estigma da criminalidade, pois apresenta o maior índice de homicídios envolvendo pessoas jovens e no inicio da fase adulta (FREITAS, 2010). É também reconhecida pela força do tráfico de drogas e roubos de cargas. Esse cenário de poder e status têm seduzido adolescentes e jovens, por ofertar condições para desfrutarem rapidamente de bens de consumo, que sua estrutura familiar normalmente não permitiria.

Portanto a comunidade da periferia da zona leste comunga de diferentes e complexos conflitos. Mas também é dotada de uma força de luta coletiva que vêm criando estratégias e alianças para sua transformação e melhoria, formando uma rede de serviços assistenciais de diferentes ordens públicas e privadas.

Compreende-se que o desejo e movimento coletivo dos moradores aliados aos equipamentos sociais, venham possibilitar a criação de condições reais de enfrentamentos e soluções formuladas pelos seus sujeitos, pois são formas de reinventar seu mundo.

Segue abaixo as instituições presentes nessa região, conforme dados do Programa Fica Vivo!:

- 4 Unidades escolares municipais, destinadas ao ensino fundamental.
- 2 Unidades escolares estaduais com ensino médio.

- 01 “UAI Morumbi” (Unidade de Atendimento Integrado) de saúde municipal.
- 07 Unidades do “Programa Municipal de Saúde da Família” (PSF) - Morumbi I, II, III, IV, Alvorada, Dom Almir e Joana D’ Arc.
- 01 “Núcleo de Atendimento Integrado à Criança e ao Adolescente” (NAICA) projeto municipal.
 - A instituição “Casa do Caminho” criada pela Associação Beneficente das Damas das Acáias do Triângulo e pelo Centro Espírita Jorge de Humildade.
- 01- “Centro Municipal de Apoio à Infância e Adolescência” (CEMAIA).
- 01- “Centro Sócio Educativo de Uberlândia” (CSEU) - Instituição Estadual.
- 01-“Conselho Municipal Tutelar Leste” - Parceira da secretaria Desenvolvimento Social e Trabalho (Sedest) em parceria com o Conselho municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente (CMDCA) de Uberlândia.
- 01 Núcleo de Prevenção à criminalidade (NPC), criado pela Secretaria Estadual de Defesa Social (SEDS) de Minas Gerais. O núcleo abriga os programas CEAPA/MG¹⁷, Fica Vivo e PrEsp¹⁸.
- 01 “Unidade do Grupo Especializado de Policiamento em Área de Risco¹⁹” (GEPAR).
- 01 “Instituto Algar Transforma”, programa de educação complementar para crianças da empresa Algar.

17Segundo site oficial da SEDS: “O Programa CEAPA/MG (Central de Acompanhamento de Penas e Medidas Alternativas) tem como objetivo o acompanhamento da execução e monitoramento das penas restritivas de direito, transações penais e suspensão condicional do processo no Estado de Minas Gerais, resgatando o sentido educativo da pena, prevenindo a reincidência criminal e despertando a participação cidadã junto a seus usuários.

O programa foi inicialmente implantado em setembro de 2002 nos municípios de Contagem, Ribeirão das Neves e Juiz de Fora. Em 2005 iniciou-se a expansão das Centrais para os municípios de Uberlândia e Montes Claros, seguindo-se, em 2006, para Belo Horizonte, Santa Luzia, Betim, Ipatinga, Governador Valadares e, em 2007, Uberaba. O Programa se encontra em funcionamento, atualmente, em 11 municípios no Estado de Minas Gerais”.

18Segundo site oficial da SEDS: “O Programa de Inclusão Social de Egressos do Sistema Prisional (PrEsp) acolhe pessoas recém liberadas do sistema prisional, oferecendo a elas assistência psicológica, social, encaminhamento para cursos e postos de trabalho. Trata-se de um equipamento público de inclusão social que promove condições para que os egressos do sistema prisional retomem a vida social em liberdade. O PRESP atua na prevenção terciária, isto é, especificamente para pessoas que sofreram processos de criminalização e privação de liberdade, e visa diminuir as exclusões e estigmas decorrentes dessa experiência. Para isso, o programa conta com uma equipe composta por profissionais das áreas de Direito, Psicologia e Serviço Social”.

19”O Grupamento Especializado de Áreas de Risco (GEPAR) integra as ações do eixo de Intervenção Estratégica (do Programa Fica Vivo!). Criado em 2004, o GEPAR é formado por policiais militares que se candidatam a fazer parte do grupamento. Além de promover a familiaridade dos policiais com a região de atuação, também procura estabelecer um novo tipo de relacionamento com as comunidades que procura romper com a resistência comunitária ao trabalho policial, por um lado, e inibir as atividades criminais por outro” (MENDES, 2009, p.222).

•01- “Instituto Politriz”-Centro de Formação para Crianças e Adolescentes com idade entre 07 e 15 anos de idade. O instituto é financiado pela empresa Politriz

•01- “Instituto ABAD” - Associação Brasileira de Atacadistas e Distribuidores e Produtos Industrializados - Promove ações assistenciais, educativa e profissionalizante para família.

•03 Unidades Organizações não Governamentais filantrópicas (ONGs): “Ação Moradia situada no bairro Morumbi”, e “Art ‘Com” situada no bairro São Francisco e a Terra Fértil situada no bairro Alvorada.

•03 Unidades de Associações dos Moradores de Bairro: Alvorada, Dom Almir e Morumbi.

•01 Centro Comunitário no Bairro Alvorada.

•01 Projeto Orquestra Jovem de Uberlândia.

Todas essas instituições formam uma rede de assistência e de oferta de serviços para os moradores da região. Entretanto, as inúmeras dificuldades que essas instituições enfrentam no dia a dia, com a falta de recursos e escassez de profissionais especializados, muitas vezes dificultam, ou mesmo, inviabilizam o acesso aos moradores.

Muitas destas instituições promovem ações para o público de crianças, adolescentes e jovens com atividades esportivas, artísticas e de reforço escolar e também, cursos profissionalizantes. Porém, uma parcela significativa da comunidade sequer tem conhecimento da existência dessas instituições, ou quando o tem, muitas vezes não dão credibilidade aos serviços prestados, não usufruindo, portanto do ofertado²⁰.

Para exemplificar essa realidade, compartilharemos uma situação ocorrida no ano de 2011, com uma jovem participante da oficina de teatro do Programa Fica Vivo!, moradora do bairro São Francisco.

Uma instituição promoveu um curso profissionalizante para “jovens”, para seleção com uma prova de conhecimentos gerais, escolaridade e análise de condição sócio-econômica para desempate. De acordo com o rendimento dos alunos, os que se destacassem seriam encaminhados para o Programa Primeiro Emprego (Parceria Governo e Privado).

²⁰ Informações colhidas nas conversas nas oficinas de teatro e na convivência com os moradores e com os oficineiros do Programa Fica Vivo! cuja maioria também é moradora da região.

A jovem concorreu com mais de 3.000 candidatos e foi selecionada. O curso era ministrado num bairro da elite, distante da região central da cidade, com poucas linhas de transporte público, e no lado oposto da residência dessa jovem.

Quando ela ficou sabendo onde seria ministrado o curso, pensou em desistir, porque não tinha condições de arcar com as despesas do transporte, e também por achar que não tinha roupas adequadas para a ocasião. Após várias conversas durante a oficina de teatro, a jovem compreendeu que teriam outras pessoas com a mesma situação e então decidiu participar do curso profissionalizante.

As despesas do transporte foram cobertas com os recursos da oficina de teatro do Programa Fica Vivo!. Após o curso ela se dirigia para aula de teatro e estava aparentemente indisposta. Após uma conversa da jovem com a oficineira de teatro foi constatado que o curso profissionalizante não oferecia nenhuma alimentação, tendo vários alunos de bairros distantes que ficavam no espaço durante quatro horas, além do tempo de percurso do trajeto, sem consumir nenhum tipo de alimento.

Por fim, no decorrer do curso que não exigia conhecimento prévio em informática, a integrante solicitou ajuda ao instrutor porque não sabia baixar o programa de PDF, porém ele, na versão dela, negou-se a explicar. Ainda no mesmo dia passou atividades para serem realizadas online em horários extra turno na internet, desconsiderando a dificuldade de acesso dos integrantes. Resultado disso foi que a integrante abandonou o curso e se sentiu muito frustrada.

Essa situação revela a realidade de muitas instituições que promovem cursos, ou, ações para público de baixa renda sob o slogan de responsabilidade social, de transformação, entre outros adjetivos. Mesmo sendo o curso gratuito, outros fatores são decisivos para sua efetiva realização, como por exemplo, o transporte, alimentação e material. Neste caso descrito, além falta de profissionalismo do instrutor, por excluir vários alunos ao idealizar que todo “jovem” soubesse se utilizar da ferramenta, agravou-se o fato da metodologia do curso exigir o acesso da internet a domicílio em horário extra, o que excluiu também quem não tinha essa ferramenta, e ou, dinheiro para pagar a lan house. Deste modo, apenas concluíram o curso sujeitos com mínimas condições financeiras para frequentar o espaço, com acesso a internet e que tinham o conhecimento prévio da ferramenta.

[...] Nesse descompasso, as políticas funcionariam como mais um elemento de dominação e poder sobre os segmentos juvenis, retirando destes segmentos qualquer possibilidade de insurgência derivada de sua condição no tempo presente (FREITAS, 2008, p.80).

Sobreviver nesses territórios, cujos direitos e acessos são colocados em prática de forma insuficiente, com medidas paliativas e não realmente transformadoras, reforça a condição de exploração passiva. Isso se deve ao fato de que as ações preventivas e educativas nas áreas da assistência social, saúde e cultura, entre inúmeros outros serviços necessários a todo e qualquer tipo de cidadão, serem ofertadas mais precariamente e desprovida de atenção quando se trata das necessidades de comunidades periféricas, quando comparadas ao tratamento dado aos moradores de áreas não periféricas em nosso país.

Os jovens das periferias e jovens das regiões não periféricas estão em contato com uma mesma cultura de massa e dos bens de consumo, por isso muitas vezes desenvolvem os mesmos desejos. Entretanto, o percurso da busca para conquistar e usufruir dos modismos expõe o jovem da periferia à uma situação vulnerável.

Esse cenário atinge tanto garotos e garotas, tornando-os vulneráveis para encontrar na criminalidade uma forma de sobrevivência nesse território hostil, com a intenção de se sentirem pertencentes à sociedade. A cientista social Dra. Glória Diógenes (2008) em seu estudo sobre as gangues e periferias identifica que

[...] a vivência do jovem "pobre" nos bairros de periferia, mesmo que o jovem não esteja participando das gangues e se inclua na condição de estudante, ostenta uma marca classificatória, segregadora, permeada pelo referente da marginalidade. Esse imaginário juvenil é reforçado por todos os jovens que vivenciam o estigma de pobre/marginal, por meio da ideia de que é necessário criar um modo de se "enturmar" entre os que compartilham da mesma situação. (DIÓGENES, 2008, p.25).

Os órgãos governamentais apenas disponibilizam os auxílios frente ao caos, o que torna ainda mais difícil e complexo a transformação, no sentido de cultivar e prolongar a vida, especialmente a jovens residentes nesses territórios.

Os moradores são bombardeados por uma série de procedimentos burocráticos, elaborados para dificultar o acesso. Dessa forma desmobilizam-se as revoltas e perpetuam-se as relações exploratórias nessas comunidades, para que sempre haja novas dependências, dando continuidade ao ciclo exploratório e de submissão, tornando esses ambientes favoráveis para a cultura criminal.

Como apontado nos estudos de Dr. Michel Wieviork (1997) em seu artigo “O novo paradigma da violência”.

A violência contemporânea situa-se no cruzamento do social, do político e do cultural do qual ela exprime correntemente as transformações e a eventual desestruturação. Ela pode circular de um registro a outro, por exemplo, ser a princípio, social, antes de se elevar ao nível político, ou ao contrário, constituir uma privatização onde problemas políticos, tornam-se puramente econômicos (WIEVIORK, 1997, p.36).

Nesse melindroso complexo de confrontos, avanços e recuos, questionamentos, vontades e frustrações, encontram esforços coletivos pelo movimento de integração e solidariedade.

O lugar onde foi desenvolvida essa prática teatral é reconhecido como uma das periferias com maior índice de homicídios da cidade, envolvendo indivíduos com idade entre 20 e 29 anos. Vale ressaltar que em outros estudos, os indicadores etários denotam a faixa etária entre 15 e 24 anos, conforme constatou Freitas (2008)

Ao se observar a distribuição dos homicídios no espaço urbano de Uberlândia, constatou-se que o bairro Morumbi foi o que apresentou o maior número de ocorrências no período entre 2000 e 2006, ou seja, entre 28 e 35 mortes. Na sequencia aparecem os bairros Tocantis, São Jorge [...]. Dessa forma, percebe que as áreas com maior índice de mortes por homicídios concentram-se nos bairros mais distantes, regiões que possuem uma forte presença de drogas, como é o caso do Morumbi e do Tocantis (FREITAS, 2008, p.125)

Nesse cenário, a questão da violência trouxe consequências marcantes na organização da vida social em nossa época, como o medo e a insegurança. Ainda assim, existe uma dificuldade para a definição do conceito da violência, como elucida-nos o sociólogo Júlio Jacobo Waiselfeisz (2011) autor do estudo “Mapa da Violência 2011: Os jovens do Brasil”, uma vez que houve alterações de

[...] modo a incluir e a nomear como violência acontecimentos que passavam anteriormente por práticas costumeiras de regulamentação das relações sociais como a violência intrafamiliar contra a mulher ou as crianças, a violência simbólica contra grupos, categorias sociais ou etnias, a violência nas escolas etc (WAISELFEISZ, 2011, p.10).

Acompanhando tal lógica, Waiselfeisz (2011) definiu o conceito da violência se baseando em Michaud (1989), considerando

[...] a noção de coerção ou força; o dano que se produz em indivíduo ou grupo de indivíduos pertencentes a determinada classe ou categoria social, gênero ou etnia.

Concorda-se, neste trabalho, com o conceito de que “há violência quando, em uma situação de interação, um ou vários atores

agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou a mais pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais. (WAISELFEISZ, 2011, p.10).

O pesquisador estende ainda seu conceito afirmando que a incidência de óbitos causados por violência é um indicador geral das violências. De tal modo, podemos vislumbrar que os indicadores da mortalidade com homicídios no bairro Morumbi, são apenas a “ponta de iceberg”, ou seja, o desfecho para uma série de situações de violências que o antecedem, como definido por Waiselfeisz (2011)

Nem toda, sequer a maior parte das violências cotidianas, conduzem necessariamente à morte de algum dos protagonistas implicados. Porém, a morte revela, per se, a violência levada a seu grau extremo. Da mesma maneira que a virulência de uma epidemia é indicada, frequentemente, pela quantidade de mortes que originou também a intensidade nos diversos tipos de violência guarda uma estreita relação com o número de mortes que causa. (ibid, 2011, p. 10)

Ao refletir sobre a violência como fenômeno social, podemos perceber em inúmeros estudos o negativo protagonismo da categoria juventude como autores, infratores e vítimas dessa situação. A violência tem suscitado a polêmica discussão etária, porém é importante ressaltar que o interesse dessa pesquisa não é a situação da violência da juventude, mas sim, dos adolescentes e jovens participantes da oficina de teatro. Moradores dessa comunidade trouxeram de suas vivencias a temática da violência para a prática teatral, um fato que indica que o fazer teatral pode ser entendido como ação de prevenção à vida, a partir da problematização do modo de viver e de se relacionar.

1.3. Jovens

Como a prática teatral foi realizada com indivíduos de idades entre 12 e 20 anos, faz-se necessário trazer a tona algumas considerações sobre o conceito de juventude, entretanto, é necessário que não percamos de vista a pluralidade dos modos de viver, uma vez que, existem diversas conotações para este conceito, segundo os interesses de cada área do conhecimento. A diferença entre adolescência e juventude, segundo a

Organização Pan-americana da Saúde e da Organização Mundial da Saúde – OPS/OMS, nas quais adolescência e juventude se diferenciam pelas suas especificidades fisiológicas, psicológicas e sociológicas. Para a OPS/OMS a adolescência constitui um processo

fundamentalmente biológico durante o qual se acelera o desenvolvimento cognitivo e a estruturação da personalidade. Abrange as idades de 10 a 19 anos, divididas nas etapas de pré-adolescência (de 10 a 14 anos) e de adolescência propriamente dita (de 15 a 19 anos). Já o conceito juventude resume uma categoria essencialmente sociológica, que indica o processo de preparação para o indivíduo assumir o papel de adulto na sociedade, tanto no plano familiar quanto no profissional, estendendo-se dos 15 aos 24 anos. (WAISELFEISZ, 2011, p.13)

O sociólogo Luís Antônio Groppo (2000) define a juventude como uma categoria histórica e social diversa e fragmentada em classes e estratos sociais desiguais, fundamentais para o entendimento das sociedades modernas e dos processos sociais contemporâneos, valendo-se das considerações das ciências médicas, psicologia, psicanálise, pedagogia e da sociologia, para entendimento dessa categoria como parte do processo “civilizador” na modernidade.

A juventude como categoria social não apenas passou por várias metamorfoses na história da modernidade. Também é uma representação e uma situação social simbolizada e vivida com muita diversidade na realidade cotidiana, devido à sua combinação com outras situações sociais – como a de classe ou estrato social -, e devido também às diferenças culturais, nacionais e de localidade, bem como às distinções de etnia e de gênero". (GROOPPO, 2000, p.15)

Seguindo nessa trilha, Luís Groppo coloca que a juventude na contemporaneidade não é apenas uma organização cronológica e preparadora para a vida adulta, mas sim um estilo de vida construído e difundido pelo mercado de consumo capitalista.

A juventude desaparece para dar lugar à ‘juvenilização’ – deixa de ser uma vivência transitória para ser um estilo de vida identificado ao bem-viver consumista. O juvenil é ‘juvenilizado’, desvinculando-se da idade adolescente e tendo retirado de si conteúdos mais rebeldes, revolucionários ou meramente disfuncionais. A ‘juvenilização’ da vida contemporânea tornou-se a mais desejada aparência dos clientes da cultura de mercado. (GROOPPO, 2000, p.284-285)

Nas considerações de Groppo (2000) podemos observar sintonia com os apontamentos das estudiosas Mariza Feffermann (2006), Júlio Jacobo Waiselfeisz (2011), Oracilda Freitas (2008), entre outros, que na tentativa de compreender os variados comportamentos assumidos na atualidade por essa categoria social, levam em conta a situação social, política e econômica, como fonte alimentadora de sua subjetividade.

1.4. Programa Fica Vivo!

O Programa de Controle de Homicídios Fica Vivo! foi elaborado para atuar em meio a esse cenário hostil das periferias, especificamente de Minas Gerais. Atua em territórios da área urbana onde a estratificação e a exclusão histórica dos direitos e acessos à cidadania, integração política e social é uma constante desde sua criação. É uma iniciativa da Superintendência de Prevenção à Criminalidade (SPEC) que combina ações preventivas e de repressão com planejamento, gestão e avaliação das ações, com parceria do governo do Estado, Município e outras instituições.

Tem como principal objetivo a diminuição de homicídios de jovens com idade de 12 a 24 anos, seja como vítima ou infrator, através da criação e fortalecimento de laços entre as redes sociais locais com a comunidade local, promovendo um novo olhar de atuação e apropriação do espaço público urbano, mediando e fomentando o encontro entre os próprios sujeitos.

A iniciativa se justifica tanto pela dificuldade dos indivíduos civis de acessar a rede social, quanto à rede em muitos casos não estar preparada, e/ou, orientada para acessar os sujeitos, especificamente os jovens, por inúmeros fatores, pessoais e da própria natureza da máquina institucional.

Para promover o contato entre jovens e a rede social, o Programa Fica Vivo! implantou uma política pública que, através do oferecimento in locu de atividades de interesse dos jovens, nas áreas do esporte, cultura e profissionalização, sob forma de oficinas, cria estratégias de aproximação que almeja viabilizar a atuação em diversos setores da comunidade, com a tentativa de garantir o acesso a cultura, saúde, lazer e educação. Com a junção das parcerias com diversas instituições públicas ou não, criou um especie de teia ou rede com diversas assistências, que oferecem atendimentos psicossociais, articulação de grupos de jovens e projetos comunitários diversos.

1.5. Breve história do Programa Fica Vivo!

No ano de 2002, o Centro de Estudos em Criminalidade e Segurança Pública da Universidade Federal de Minas Gerais – CRISP/UFMG(CRISP), promoveu um grupo de trabalho:

[...] estavam presentes membros da Polícia Civil e Militar de Minas Gerais PCMG e PMMG, Ministério Público – MP, juízes, pesquisadores, técnicos da Coordenadoria de Cidadania da prefeitura municipal de Belo Horizonte e empresários do setor privado. Os trabalhos começaram em março de 2002 com reuniões orientadas segundo metodologia de “Solução de Problemas” – Problem Solving. Esta metodologia tem como estrutura a identificação de problemas, a análise destes, a elaboração e implementação de soluções e a avaliação das soluções. (ANDRADE, AZEVEDO & PEIXOTO, 2007, p.03)

Buscando uma maneira para enfrentar o problema dos homicídios, em agosto de 2002, foi implantado o Programa em forma de plano piloto na comunidade “Morro das Pedras” em Belo Horizonte.

Em maio de 2003, o programa foi institucionalizado pelo governo²¹ do estado de Minas Gerais, passando a ser responsabilidade da Superintendência de Prevenção à Criminalidade, da Secretaria Estadual de Defesa Social. Nos anos de 2004 e 2007 o programa foi expandido para outras dezenove áreas violentas do município, da Região Metropolitana de Belo Horizonte e de municípios no interior do Estado”. (ANDRADE, AZEVEDO & PEIXOTO, p.04)

O propósito dessa política pública de segurança, controle da criminalidade e da violência é dividido em dois direcionamentos que se completam, mas atuam de forma completamente diferenciada: Prevenção e Repressão representadas pelo Fica Vivo! e GEPEAR (Grupamento Especializado de Áreas de Risco) respectivamente. O trabalho do Programa Fica Vivo! alia ações preventivas, que mobilizam os jovens, entre 12 e 24 anos, com oficinas Esportivas, Culturais e Profissionalizantes. O objetivo é combinar planejamento, coordenação, gestão, controle e avaliação das ações.

Todas as ações são voltadas para os jovens, priorizando a organização comunitária, mobilização social e as ações de suporte social. As ações de fomento e

²¹Programa criado pela Gestão de Aécio Neves da Cunha (1960-) PSDB Partido da Social Democracia Brasileira Este Programa, bem como, ações da integralização

articulação social colocam o problema da violência em pauta na comunidade para divulgação do programa e de toda rede social local envolvida (Prefeitura Municipal, ONGs, Associações de bairros, programas da Secretaria de Defesa Social como o Jovens Construindo a Cidadania “JCC”, entre outros), para orientação sobre a necessidade de uma cultura de paz e prolongamento do tempo de vida desses jovens.

As ações de suporte social promovem projetos de educação, saúde, esporte, lazer, cultura e treinamento profissional visando contribuir de forma preventiva ao controle da criminalidade. Estes projetos são chamados de “oficinas”. As ações de constituição das redes de proteção buscam formar redes de apoio com parceiros, em que os indivíduos em situação de risco possam espontaneamente buscar ajuda ou a eles serem encaminhados por outrem. A ideia é fornecer apoio público e privado voltado para as atividades de assistência aos usuários de drogas, vítimas de violência doméstica, testemunhas de crimes, ex-membros de gangues sob ameaça de morte, entre outros. Para realizações destas ações, é criado o “Núcleo do Fica Vivo²²” que constitui de um espaço físico dentro do aglomerado para abrigar membros do programa, oficinas e acolher seus usuários. (ANDRADE, AZEVEDO & PEIXOTO, p.04)

Atualmente o programa disponibiliza 39 Núcleos do Fica Vivo!, distribuídos na região de Belo Horizonte, região Metropolitana e também no Interior do estado; Governador Valadares, Ipatinga, Juiz de Fora, Montes Claros, Uberaba e Uberlândia. Segundo informe da Secretaria de Estado e Defesa Social, desde a implantação do programa (2003) até junho de 2010, cerca de 50 mil jovens participaram das oficinas oferecidas pelo Programa, e ocorreu nestas localidades uma redução de até 50% dos índices de homicídios nas regiões atendidas.

O Programa Fica Vivo! vai ao encontro das trajetórias recentes de uma política pública brasileira que reconhece as diversas e múltiplas formas de atuação coletiva que se encontram no tecido social, almejando articular este movimento do coletivo com as esferas públicas. O objetivo é a construção de uma trajetória com caráter democrático, menos violento, com proposições de alternativas que partam da realidade, bem como, dos questionamentos desse coletivo.

Por esses resultados o Programa Fica Vivo! tem se tornado modelo de política pública no Brasil e no exterior. Recebe visitas de comitivas de governo de diversos países para conhecer e pesquisar sobre o desenvolvimento do programa.

²²Os Núcleos do Fica Vivo (NPCs), “passou a ser chamado de “Núcleo de Referencia”, pois começou a abrigar outros dois programas da Secretaria Estadual de Desenvolvimento Social – SEDS, como por exemplo, o Programa de Mediação de Conflitos e o Programa de Proteção a Crianças e Adolescentes Ameaçados de Morte. (ANDRADE, AZEVEDO & PEIXOTO, p.04)

No ano de 2006, o programa foi escolhido como um dos finalistas do Prêmio Global de Excelência de Melhores Práticas para a Melhoria do Ambiente de Vida – Prêmio Dubai, criado pelo Centro das Nações Unidas para Assentamentos Humanos (UN-Habitat), e citado como modelo em vários meios de comunicação, como modelo de boas práticas no site das Nações Unidas²³.

1.6. Oficinas

As oficinas oferecem atividades esportivas, culturais e profissionalizantes, são destinadas ao público adolescentes e os jovens moradores da região periféricas onde o Programa atue. Outra função da oficina é envolver e quando necessário encaminhar²⁴ seu público participante para outros serviços da rede de suporte social da cidade. Essas ações fazem parte do planejamento metodológico preventivo.

Almeja-se que por meio das oficinas os participantes possam tomar contato com atividades que geralmente não fazem parte de seu cotidiano, e também que essa experiência venha potencializar outras maneiras de olharem e atuarem no mundo. Ampliando sua consciência cidadã e humanitária, especialmente em relação às escolhas de vida, a fim de que valorizem e aumentem sua expectativa de vida.

As oficinas tem o propósito de ser um espaço que promova o reconhecimento através da valorização das habilidades e qualidades de seus participantes, com a prática da liberdade e autonomia visando o protagonismo juvenil.

Vislumbra-se que quando esses objetivos da oficina, respaldada pelo Programa junto com a rede de suporte social, possamos contribuir para fazer surgir nos participantes outros sonhos e modos de atuarem no mundo.

Segundo a Secretaria de Defesa e Desenvolvimento Social (SEDS), as oficinas têm como objetivos específicos:

- Prevenir a criminalidade;
- Prevenir e/ou facilitar a circulação dos jovens;

23 Dados de artigo de ANDRADE, AZEVEDO & PEIXOTO, 2007.

24O encaminhamento é um procedimento do Programa para acionar e “garantir” um serviço da rede de assistência social da cidade para o jovem. Geralmente é fruto da percepção do oficineiro em relação à mudança brusca do comportamento do participante (adolescente ou jovem) que remete o caso para a equipe técnica nas reuniões individuais e ali são discutidas as possíveis intervenções.

- Potencializar o acesso dos jovens aos serviços e aos espaços públicos;
- Garantir aos jovens o acesso ao esporte, lazer, cultura e formação profissional;
- Possibilitar a vivência do direito de ir e vir;
- Favorecer a inserção e a participação dos jovens em novas formas de grupos;
- Trabalhar temas relacionados à cidadania e aos direitos humanos;
- Possibilitar a criação de espaços de discussão e resolução de conflitos e rivalidades.

Segundo o psicólogo Marcus Otávio Mariâni Nogueira (2009):

A execução das oficinas é um dispositivo de prevenção, pois nela temos alcance à comunidade e a possibilidade de identificar fatores de risco e construir fatores de proteção. Os oficineiros constroem conhecimento empírico dos fatores que se associam com as ações criminosas ou violentas, em determinado tempo e local, e em alguns momentos é possível intervir localmente, trabalhar com a rede local e funcionar como dispositivo de uma política. (NOGUEIRA, 2009, p.209).

Em relação à estrutura física, as oficinas ocorrem em diferentes espaços físicos da comunidade, escolas, igrejas, instituições, e até mesmo nas casas dos oficineiros moradores do bairro.

Devido à amplitude da área de abrangência de cada núcleo Fica Vivo! a localização das oficinas é definida pela equipe técnica a fim melhor distribuir as atividades, de acordo com demandas fornecidas pela população e por dados fornecidos pelas redes parceira e políticas públicas.

O responsável para encontrar o espaço físico para realização da oficina, e criar parceria, nesse sentido, é o oficineiro, que recebe ofício e quando necessária intermediação do Programa.

As oficinas são fiscalizadas periodicamente pela equipe técnica, que avalia sua permanência, ou desligamento, de acordo com o cumprimento das ações no Programa.

As oficinas devem ter a carga horária de 05 horas semanais, preferencialmente em dias da semana e durante o horário comercial para que possa ter acompanhamento da equipe técnica.

Antigamente as oficinas podiam ocorrer a qualquer horário, inclusive no período noturno e nos finais de semana. Devido a diferentes problemas, que

envolveram desde a segurança dos oficineiros e dos participantes, em Uberlândia os oficineiros receberam a orientação para não realizarem atividades no período noturno. Como também as dificuldades de atuação in locu da equipe técnica, tanto pela estrutura de trabalho oferecida pelo Programa e por razões que envolvem direitos trabalhistas. O Programa está em constante transformação procurando adequar-se com as situações oriundas da realidade da prática das oficinas e da própria estrutura trabalhista de sua equipe técnica²⁵.

Desde o ano de 2010, a orientação dada aos oficineiros de Uberlândia foram a de que cada oficina deveria ter em média vinte participantes, para o desenvolvimento do vínculo entre oficineiro e o participante, de modo que esse vínculo pudesse promover uma escuta e observação de maior qualidade.

Também recebemos a orientação para que as oficinas ocorressem em dois encontros semanais, para que a atividade possa ser conhecida de modo que o público alvo saiba dos dias de sua ocorrência e possibilite um alcance maior de jovens, impossibilitados de frequentar em determinado dia.

Outra característica é que adolescentes e jovens, não passam por nenhum teste de habilidade para a realização de qualquer atividade oferecida. Inclusive o oficineiro deverá estar preparado para atender participantes com diferentes graus de aprendizagem e conhecimento da atividade oferecida.

E também, os participantes têm liberdade de se afastarem da oficina e voltarem quando tiverem interesse. Inclusive é recomendado que os oficineiros informem e estimulem a participação em outras oficinas para que esses adolescentes e jovens mantenham um vínculo com o Programa.

A manutenção da oficina, assim como o equipamento necessário para seu funcionamento, aluguel do espaço, lanche em cada encontro, passeios, e atividades extras (campeonatos, participação em festivais, entre outros) é financiado²⁶ pelo Programa.

As oficinas funcionam durante o ano todo, inclusive nas épocas de recessos e festividades como Natal, Virada do Ano e Carnaval, por ser nessa época que

²⁵É importante ressaltar que apenas Gestores, técnicos do Núcleo, Estagiários e Secretários são contratados pelo Programa, os oficineiros não tinham nenhum vínculo institucional e apenas em 2012, foi criado o vínculo como prestadores autônomos de serviço para o governo estadual.

²⁶O valor total da bolsa é R\$ 847,00 mensais, mas de acordo com a forma de recebimento em cada região é possível encontrarmos outros valores. Como por exemplo, em Uberlândia até junho de 2012, o valor era de R\$ 807,00. Como em julho de 2012 foi alterada a forma de recebimento, pois os oficineiros se tornaram prestadores de serviço, e por isso terão outros descontos no valor da bolsa.

ocorrem maior incidência de crimes e conflitos com os jovens.

A oficina de teatro analisada neste trabalho é entendida como um lugar de encontro que por meio dessa convivência “cotidiana”, almeja a construção de uma prática potencializadora do pensamento reflexivo voltado para a libertação e autonomia.

1.7. Oficineiro

Oficineiro é denominação segundo o Programa Fica Vivo! para o ministrante da oficina. Para adentrar no Programa como oficineiro o indivíduo realiza o seguinte processo seletivo: Em qualquer época do ano o candidato envia para o Núcleo do Fica Vivo!, seu projeto junto com currículo, determinando sua localidade pretendida.

De acordo com a demanda do Programa, os candidatos que tiveram os projetos selecionados, e que o núcleo necessite da oficina serão convocados para entrevista com os técnicos sociais.

Os pré-requisitos para participar como oficineiro do Programa são os seguintes: Possuir habilidade e domínio de uma técnica dentro das modalidades de Esporte, Cultura e Profissionalizante, capacidade de liderança, demonstração de habilidade para ensino e condução de grupo, e desenvolver os objetivos e metodologia do Programa.

De modo geral, a maioria dos oficineiros são pessoas da própria comunidade que já realizavam alguma atividade voluntária na sua comunidade, ou são pessoas da comunidade que possuem algum talento ou domínio de uma técnica. Em menor número, atualmente é possível encontrar ex-participantes de uma oficina que pelo seu desempenho foram orientados pelos oficineiros e equipe para serem multiplicadores e posteriormente ao completarem 18 anos se tornaram ministrantes de suas próprias oficinas. Em último caso é possível encontrar oficineiros moradores de outras regiões da cidade que atuam nas comunidades. Deste modo, o Programa possuiu uma variedade de oficineiros com formações diversas, acadêmicas ou não.

A carga horária mensal é de vinte e oito horas, divididas entre oficinas, reuniões individuais e coletivas no núcleo, além da elaboração mensal de relatórios sobre oficina, modelado pelo Programa.

As reuniões coletivas ocorrem duas vezes ao mês, preparadas pela equipe técnica, sob dois focos: O primeiro com informes administrativos e entrega dos relatórios, e o segundo com estudo sistemático de temas sobre a juventude, oportunizando um ambiente de troca de informações entre os oficineiros, bem como, a socialização dos problemas enfrentados e respectivas soluções. A experiência de troca possibilita uma formação constante entre o grupo de oficineiros, aprimora a escuta, a observação sensível e atenta; capacidades primordiais para o desenvolvimento no trabalho com jovens.

Também são realizadas reuniões individuais mensais com técnicos e oficineiro, para discussão e criação de estratégias de ação para enfrentamentos das dificuldades e melhoria da oficina, além de acompanhamento da prática.

O Programa também oferece capacitação para os oficineiros e técnicos em forma de cursos, encontros com profissionais e intelectuais que tratam de tema “Juventude”. Todo o treinamento do oficineiro se destina para que o oficineiro esteja sensível e atento ao grupo de jovens. Portanto, nos treinamentos foram abordados as seguintes questões: Criminalidade, especialmente sobre tráfico e seus desdobramentos, Identidade, Sexualidade e Saúde, Família e apresentação das instituições parceiras, com ênfase sobre quais trabalhos são desenvolvidos em cada uma, para vislumbrando constituir uma rede eficiente com elas.

O pesquisador Igor Mendes (2009) esclarece a postura dos indivíduos envolvidos na área do suporte social do programa:

[...] entre funcionários de equipamentos e os policiais prevaleceram duas leituras diferenciadas a respeito de quem era esse menino que sugeria medo e exclusão social ao mesmo tempo. Em outras palavras o mesmo jovem encarnava duas figuras, dando margem a duas representações: a do 'marginal' e do sujeito de direitos'. Dessa leitura ressaltaram duas posturas que deveriam ser colocadas em prática, por dois atores centrais, na fase de implementação do 'programa': a 'postura de controle' - aplicada ao marginal e executada pela polícia -, e a 'postura de acolhimento' - aplicada ao sujeito de direitos e executada pelos funcionários dos equipamentos sociais. (CEBRAP, 2005, p. 12. apud. MENDES, 2009, p.216)

Desse modo, o treinamento do oficineiro é pautado no reconhecimento das outras possibilidades de atuação do ser jovem, perpassa a utopia, o ouvir a história da vida e a acreditar no poder de transformação das pessoas.

1.8. Considerações sobre o cotidiano do trabalho

Em Uberlândia o Núcleo Fica Vivo! foi inaugurado no segundo bimestre de 2005 na região central da cidade pois estava em fase de implantação e firmamento da parceria com a prefeitura municipal²⁷. O Programa Fica Vivo! era composto pela seguinte equipe: Gestor responsável por outros programas do núcleo, dois técnicos sociais da área da psicologia e assistente social, que foram responsáveis pela implantação e divulgação do Programa. E também foram responsáveis em selecionar e supervisionar 20 oficinas com auxílio de dois estagiários da psicologia e da assistência social.

As oficinas foram iniciadas em meados de outubro de 2005, com 20 oficineiros de diferentes áreas. Eram 15 oficinas esportivas futebol, vôlei, karáte e a capoeira e 04 oficinas culturais modalidades dança livre, dança brasileira, desenho, música e teatro, e 01 oficina profissionalizante corte de cabelos.

No inicio de 2006, houve uma ampliação no quadro de oficinas. Na área cultural com a modalidade de música e street dance. E na área profissionalizante o artesanato, culinária e atendimento call center.

No decorrer do período de 2007 a 2010 de modo geral as oficinas esportivas tiveram mudança no quadro de oficineiros, mas foram mantidas basicamente as mesmas modalidades.

As áreas da cultura²⁸ e profissionalizantes foram modificadas as atividades e também a maioria dos oficineiros. Mas de modo geral, em Uberlândia o quadro das oficinas voltadas para a cultura tem maior oferta do que a área profissionalizante²⁹,

27A prefeitura é a responsável por financiar a locação do imóvel para ser o Núcleo Fica Vivo! na região da periferia. Tendo em vista todo histórico do bairro houve muitas dificuldades em encontrar uma construção que recebesse o Alvará de funcionamento, por isso as atividades do núcleo foram iniciadas no Centro e apenas no segundo bimestre de 2006, foi inaugurado o núcleo no bairro Morumbi.

28Ao longo desse período foram oferecidas oficinas de fanfarras, flauta, diversos estilos de danças, línguas estrangeiras, percussão e tambores. Desses oficinas as que se mantiveram no Programa com os mesmos oficineiros foram às oficinas do teatro e da música até o ano de 2011.

29Durante conversas informais com os oficineiros da área profissionalizante a maior dificuldade dessa área é o alto custo da manutenção da oficina, e isso inviabiliza a permanência no Programa, pois independente da atividade todos os gastos deveram ser supridos pela bolsa do oficineiro.

por diferentes motivos que vão desde o perfil do oficineiro à demanda de jovens pela atividade.

Assim, até o ano de 2011 houve grande rotatividade de oficineiros e também da equipe técnica por diferentes motivos. Mas de modo geral a área esportiva prevalece com maior número de modalidades e também jovens participantes, com 04 oficinas de futebol, 01 oficina de vôlei, 02 oficinas de Artes Marciais e 04 oficinas de capoeira. Seguidamente estavam às modalidades das áreas da cultura e por último as profissionalizantes.

Na área da cultura até o ano de 2011 estavam em vigor as seguintes oficinas: 03 de dança de rua com diferentes modalidades, 01 de Graffiti, 01 Perna de Pau, 01 de Orientação Sexual itinerante, 01 de Tambores, 01 Técnicas Circenses, e foram mantidas desde o início do Programa a oficina de Música que se tornou Violão e a de Teatro.

A carga horária para a realização das oficinas é de 5 horas semanais e é sugerido que ocorra em dois encontros. Também são realizadas duas reuniões quinzenais com oficineiros e equipe. Este é um momento de troca de experiência. E uma vez por mês é realizada uma reunião individual do oficineiro com os técnicos sociais, nessa atividade são discutidos os problemas individuais de cada oficina, e também é o momento de criação de estratégias de transformação visando à melhoria ou solução de uma determinada situação. Como por exemplo, realização dos encaminhamentos de jovens para a rede de assistência social.

Em Uberlândia além das atividades descritas acima, também foram realizadas 04 cursos de formação para os oficineiros com carga horária de aproximadamente 40 horas cada, com formato e palestrantes diferenciados. Os cursos abordaram as mesmas questões (violência, adolescência, juventude, tráfico, saúde, direitos e deveres, ECA) devido à recorrência de situações no cotidiano do trabalho.

É importante salientar que nos períodos que antecederam estes cursos, foi definido em reuniões coletivas quais assuntos deveriam ser abordados e para quem se destinaria a formação. Na primeira formação em 2007 estavam presentes além dos oficineiros os representantes das instituições da região periférica da zona leste escolas, ONGs, entre outras. Em 2009 a formação foi destinada apenas aos oficineiros. Em 2010 foi destinado para os oficineiros e para o GEPAR. Em 2011 as atividades foram direcionadas tanto para os oficineiros e também para jovens

representantes de cada oficina, para que eles multiplicassem as discussões realizadas.

Em Uberlândia, os encontros entre os oficineiros com o Grupamento Policial Especializado em Áreas de Risco “GEPAR” foram raros e basicamente em duas situações. A primeira se deu para apresentação dos oficineiros e dos policiais recém participantes do Programa local, para reforçar seus objetivos e metas. E na segunda situação ocorreu durante a formação continuada no ano de 2011 envolvendo os dois públicos.

O Programa tem dois eixos: Proteção e inclusão social realizada pelo núcleo do Fica Vivo! (equipe técnica, oficineiros e parcerias) e o eixo da intervenção estratégica realizado pelo GEPAR. Como dito anteriormente as ações promovidas pelos núcleos são voltadas para prevenção, proteção e acompanhamento dos jovens, para que mesmo numa situação de envolvimento com a criminalidade eles tenham garantia de seus direitos. O trabalho do GEPAR tem a função da repressão qualificada, ou seja, desarticular e combater organizações criminais, com profissionais que optam para atuarem neste Programa.

Em Uberlândia, no período de antecedência dos encontros o eixo de proteção social discutiu e planejou minuciosamente a fim de evitar possíveis transtornos. Os oficineiros se preocuparam com associação de sua imagem pessoal com a imagem da polícia pela comunidade local, uma vez que se por um lado essa situação o colocaria em risco, pela grande probabilidade de sofrer retaliação ou ser confundido com um X9³⁰, por outro lado os jovens por medo de sofrerem a mesma associação também se afastariam da oficina, portanto de um lado ou de outro, o oficineiro sofreria um prejuízo. Por consenso o grupo de oficineiros definiu que os contatos com o GEPAR deveriam ocorrer em outra localidade.

Uma preocupação da equipe técnica foi de instruir os oficineiros para que durante as conversas formais ou informais no curso de formação não fosse pronunciado em hipótese nenhuma qualquer identificação dos jovens para evitar qualquer possibilidade de retaliação, pois a função do eixo de proteção não é informar o eixo da intervenção.

Inclusive é importante ressaltar que o GEPAR foi acionado apenas em casos extremo, após receber o aval dos coordenadores do Programa de Belo Horizonte procedimento realizado pelos técnicos sociais locais de maneira que inclusive

³⁰Gíria que denomina uma pessoa que dá informações da criminalidade local para a polícia, geralmente sofre a penitência da morte.

oficineiro e jovem sejam mantidos em anonimato.

É também desaconselhado que o oficineiro agende visitação do GEPAR em sua oficina sem assessoria prévia dos técnicos sociais, para preparação dos jovens.

Em suma, no Programa em Uberlândia as relações dos oficineiros com o GEPAR são mediadas pela equipe técnica e ocorrem raramente. Os casos extremos em que o GEPAR foi acionado apenas se tornaram público para os outros oficineiros e a posteriori, com uma abordagem educativa para discussão durante reunião coletiva.

Os oficineiros enfrentam inúmeras dificuldades, que vão desde conseguir um espaço com estrutura mínima para a realização das oficinas (banheiro, ventilação, iluminação e especificidades como um piso adequado), até lidar com o preconceito das pessoas e das instituições com o trânsito de jovens nesse contexto de risco social. Sempre foi atribuída aos jovens das oficinas qualquer depredação e/ou problemas no espaço, o que sempre gerou conflitos e diversos casos de término de parcerias.

O valor da bolsa também se tornou insuficiente para manutenção das atividades e obrigações previstas no Programa, uma vez que outras necessidades se apresentavam e não havia reajuste nem para acompanhar a desvalorização da moeda.

No quesito motivacional, a falta de distanciamento para descanso dos oficineiros como férias, casos de doenças ou até mesmo recesso por morte de um familiar não tinham direito a nenhuma flexibilidade do período de trabalho e caso ocorresse a falta, esses horário deveriam ser repostos ou seriam descontados da bolsa. Essa situação foi motivo de desgosto que culminou com a desistência de vários oficineiros. Apenas no segundo semestre de 2012 que a categoria oficineiros se tornou como prestadores de serviço para o governo estadual e poderão gozar dos benefícios previstos na lei, como micro empreendedores individuais (MEI).

Mesmo com esse cenário, a maioria dos oficineiros se dedica intensamente na invenção de estratégias de atuação, almejando a melhoria das condições e oportunidades nessas comunidades.

Atualmente é mantido o mesmo quadro da equipe técnica, dois técnicos responsáveis com auxílio de dois estagiários e a uma secretária. Os técnicos com auxílio dos estagiários são os responsáveis para atendimento e acompanhamento e visitação de 25 a 30 oficinas. Organização das reuniões, atendimento psicosocial

dos jovens do Programa e também do atendimento ao público externo, reuniões com rede parceira entre outras ações.

O acompanhamento das oficinas muitas vezes é comprometido pela falta de funcionários para a demanda de atribuições. A estrutura de trabalho da equipe técnica também é precária, conta apenas com dia semanal para utilização do veículo automotor para atividades externas (visitas a oficinas e na rede parceira) por toda área periferia da zona leste.

Essa situação dificulta o acompanhamento mensal da equipe técnica na oficina, prejudicando também a outra possibilidade de vínculo entre adolescentes com o Programa.

Portanto, é possível perceber que devido a essa estrutura do trabalho, técnicos e oficineiros sintam-se frustrados, e muitas vezes de “mãos atadas” por não conseguirem promover as transformações que almejam.

O oficineiro lida diretamente com as críticas e cobranças da comunidade, sua função extrapola o espaço de convívio na oficina, bem como o tempo de dedicação e atuação na comunidade como previsto pelo Programa, diferente de outros profissionais do Programa. Para a comunidade o oficineiro é o elo entre eles para com o Fica Vivo, por isso sua carga de responsabilidade e frustrações é tão evidente.

Eu, Vanessa, participei do Programa em Uberlândia como oficineira de teatro, desde a fase da divulgação do Fica Vivo! nos bairros, acompanhei as orientações mesmo antes das oficinas serem iniciadas. Permaneci durante mais de cinco anos consecutivos e, por uma série de fatores que culminou na necessidade de dedicar-me a essa pesquisa, no ano de 2011 me desliguei do Programa.

Trilhei um processo poético pedagógico que levou para o universo lúdico os desejos e histórias do cotidiano destes adolescentes e jovens. Por meio de improvisação conduzida, junto com as danças tradicionais populares brasileiras, criamos cenas e dramaturgias.

Encontrei na linguagem teatral estratégias e subsídios para uma interferência afetiva positiva na vida desses jovens. Nesse sentido, "[...] se a vida não pode criar situações de justiça, a arte terá que suprimir essa falta" (PRENTKI, 2009, p.25). Os fazeres sob a ótica desse paradigma se propõem a construir um caminho de entendimento de nossas responsabilidades frente ao mundo e ao que plantamos nele.

Nessa experiência conheci pessoas guiadas pelos princípios da solidariedade, esperança e humanidade. Acredito que esses valores apenas a prática empírica constrói, modela e sustenta. Indivíduos comprometidos com a melhoria da comunidade e que fazem de suas habilidades uma prática para transformação de vidas. Pessoas criativas que incitam pela beleza de seus fazeres uma oportunidade de novos diálogos.

Este é, no entanto, o cenário em que, vista de perto, a periferia revela também sua face mais surpreendente, em empreendimentos de natureza social, notáveis em todos os sentidos, que resultam de um processo coletivo de luta no qual se reflete a extraordinária capacidade de organização popular que lhes deu sustentação. (MONTES, 2005, p.58)

Pessoas ligadas direta (equipe de oficineiros, corpo técnico e jovens) ou indiretamente³¹ ao Programa, pessoas que tem conhecimento de “mundo”, muitas não sabem ler e nem escrever, mas inventam dentro de suas possibilidades meios para diminuir o sofrimento alheio. Enfim sujeitos que encontram na práxis a solidariedade por meio da ação comunitária, que se desdobram para ajudar os outros.

Nessa trilha com confrontos, avanços e recuos, questionamentos, vontades e frustrações, encontra-se esforços coletivos pelo movimento de integração e solidariedade. Portanto, nessa pesquisa sou a representante de muitas vozes, vozes que se espelharam na minha, mas que também são vozes que me ensinaram “a falar”...

31 Referimo-nos aos trabalhadores de outras instituições atuantes nessa região, e também parentes dos jovens participantes da oficina.

2. Capítulo

3.

2.“EXPERIÊNCIA UM”: TECIDA A OITO MÃOS – ENTRANDO NA ZONA DE RISCO

2.1. Breve Introdução sobre o “Círculo Cultural”

Em março de 2006, após alguns meses de participação no processo seletivo³², 25 oficinas do Programa Fica Vivo! entraram em funcionamento na periferia do setor Leste. Os oficineiros das áreas Esportivas e Profissionalizantes eram moradores da comunidade e muitos tinham inclusive, seu público de atendimento já angariado, pois já desenvolviam voluntariamente ações no local. Com a implantação do Programa na comunidade esses trabalhos ganharam o apoio financeiro e também de orientação pedagógica, situação que fortaleceu essas ações.

A maioria dos oficineiros da área Cultural eram moradores de outras regiões da cidade. Essa situação influenciou para que essas oficinas fossem ministradas coletivamente, na tentativa dos oficineiros dessa área fortalecem seus trabalhos e também por motivo de segurança para adentrar na comunidade. É importante ressaltar que a prática das oficinas em dupla ou conjunto, foi uma experiência em Uberlândia apenas da área cultural e mesmo assim teve pouco tempo de duração.

A área cultural tinha dois oficineiros³³ moradores da comunidade, o mestre portador de tradição da Congada José Pedro S. Alves e Marta Prata artesão e estudante universitária da UFU comunidade com as danças populares brasileiras.

Os oficineiros das atividades de “Dança Livre³⁴, Desenho³⁵, Música e Criação

32Processo seletivo contemplado por análise de projeto, análise curricular e entrevista com a equipe de técnicos sociais do Programa.

33Atividade ministrada pela dupla José Pedro Alves Simeão mestre portador de tradição da Congada de Uberlândia e Marta Prata atriz e artística plástica na Escola Municipal Hilda Leão Carneiro no Centro do Bairro Morumbi. Ambos eram integrantes do grupo de pesquisa e extensão Baiadô e recebiam orientação da coordenadora Dra. Renata Meira.

34Antônio Marcus Ferreira Junior é filósofo, mestre em artes, bailarino de dança afro e contemporâneo. Também atuou durante sete anos como agente penitenciário no Presídio Jacy de Assis, no setor da escola dos internos. Por atuar na secretaria SEDS divulgou que o processo seletivo do Programa. Permaneceu com oficina de dança durante três no Programa e atualmente é diretor da Companhia “Etnos” dança com os jovens da periferia do bairro Seringueira, zona Oeste da cidade.

35Rodrigo Moretti é artista plástico, arquiteto e Mestre em História. Atuou no Programa por dois anos com oficina de desenho. Atualmente é professor nas faculdades UNIUBE em Uberlândia e Uberaba

de Instrumentos Recicláveis³⁶ e Teatro³⁷ não eram moradores da comunidade e todos têm formação acadêmica nas respectivas áreas. Esse grupo já se conhecia e realizavam atividades artísticas em conjunto, entretanto não de caráter educacional.

Devido às afinidades desse grupo sugerimos à equipe técnica a realização de um “circuito cultural” interdisciplinar, para iniciarmos nosso trabalho no bairro (naquela época era invasão) Zaire Resende, como uma maneira de entrarmos na área com maior segurança, pois nesta época, essa região era uma invasão com a menor qualidade de vida como já citado no capítulo anterior.

O “circuito cultural” foi realizado pelos artistas educadores: Antonio Marcus Junior área da Dança, Rodrigo Moretti das Artes Visuais, Luís Ranna da Música, e eu Vanessa do Teatro.

Esse período será contado por meio de minhas impressões, não há documentação escrita e nem fotográfica, pois essa prática na época não tinha a pretensão de se tornar uma pesquisa acadêmica e não nos ativemos em registrá-la. Por isso a “memória” é a voz fundadora para contar a experiência do “Círculo Cultural” do qual fiz parte.

2.2. Estrutura do Círculo Cultural

Com apoio da líder comunitária conhecida como Loira e dos técnicos responsáveis, conseguimos a parceria de espaço para a realização da oficina na creche municipal do bairro. Realizamos a divulgação no evento de doação de cestas básicas realizado pela igreja católica da região. Estavam presentes vários jovens que Loira convidou porta a porta, porque segundo os seus bons conselhos não deveríamos adentrar no centro do bairro. Assim, aproveitamos essa oportunidade para conhecer nosso público em potencial e também neste mesmo evento realizamos algumas inscrições³⁸.

MG.

³⁶Luís Ranna é bacharel em Música instrumento Violão. Atuou por seis anos no Programa. No segundo ano readequou sua oficina para Violão e criou a “Orquestra Jovem de Violão do Fica Vivo”, com composição de corpo presente.

³⁷Vanessa Sgalheira, atriz e professora no ensino fundamental público e mestre em Artes. Permaneceu no Programa por cinco anos e atualmente é responsável pelo Grupo: Cacuriando: dançando e jogando para criação de cenas, destinado aos professores e estudantes da escola municipal Irmã Odélia Leão Carneiro na periferia do bairro Seringueira.

³⁸Para participar do Programa o jovem deverá estar na faixa etária de 12 a 24 anos e ser morador do bairro. È preenchido uma ficha com seus dados pessoais e endereço.

No primeiro mês das atividades do Circuito Cultural, estávamos com um público em média de 80 integrantes, e mais uns 30 agregados que não tinham vínculo com o Programa, pois estavam abaixo da faixa etária. Eram filhos ou irmãos daqueles que estavam fazendo a oficina.

Como estávamos em quatro oficineiros estruturávamos as atividades da seguinte maneira: Dividíamos os jovens em grupos com aproximadamente vinte integrantes, para que todos transitassem por todas as linguagens. Na parte externa do espaço (hall de entrada) acontecia a oficina de desenho, no pátio as atividades corporais (dança e teatro) e no jardim a oficina de música.

Cada oficina oferecia uma atividade com duração de 1:20 minutos para revezamento da turma, que participava de todas as áreas ofertadas. Aconteciam duas oficinas simultaneamente enquanto os outros dois oficineiros davam suporte. Um deles era responsável pelas atividades de recreação com as crianças menores não contempladas pela faixa etária, geralmente filhos ou irmãos dos jovens participantes. O outro oficineiro monitorava as atividades do circuito e também organizava o lanche. Este era um momento importante para a conversa com os jovens que não queriam, ou não estavam em condições para fazer atividades por diferentes motivos.

Depois das atividades de dança e teatro, os jovens lanchavam e “migravam” para as oficinas de música e criação de instrumentos musicais, em uma tentativa de desenvolverem e ampliarem audição musical, as sonoridades entre outras percepções. A oficina de desenho além de suas especificidades também registrava as cenas do teatro e da dança.

Nos primeiros encontros cuidávamos para que a oficina de dança precedesse a de teatro, para que os conteúdos desenvolvidos por cada linguagem tivessem uma investigação com maior profundidade e tempo para realização. Após os primeiros encontros as atividades de dança e teatro se fundiram com o objetivo de contornar as situações de agressividade dos integrantes. Como alternativa para sanar este problema experimentamos unir essas atividades para prever com antecedência o momento da agressão, impedido-a, ou pelo menos evitando que o restante do grupo tomasse partido dessa situação, e assim finalizarmos o encontro com as energias canalizadas para proposta de cena.

As agressões na maioria das situações que enfrentamos ocorriam com as atividades que todos estavam se olhando. Um indivíduo zombava do outro e no

momento das atividades mais livres, ou seja, sem a orientação direta dos condutores, como por exemplo, a experimentação de um movimento, ou a criação de uma pequena cena, tirava satisfação e ocorria o enfrentamento físico. Quando percebemos essa dinâmica do grupo, tentamos inserir as piadas, ou comentários no contexto do exercício. Para esse grupo foi positivamente funcional essa estratégia.

2.3. Relato de caso:

A estratégia de incluir uma situação de conflito ao processo, almejando reverter o sentido depreciativo, e torná-lo ação cênica se tornou perceptível para nós numa situação específica que compartilharei a seguir.

É importante salientar que ao longo de nossa atuação ocorreram diversas situações da mesma natureza, e que cada grupo reagiu de uma maneira. O que pretendemos compartilhar é a importância da inserção do cotidiano à prática, afim de que seus sujeitos identifiquem-se e recontextualize as situações de modo crítico.

Durante o ensino de uma dança do cacuriá: “Escorregou foi na ladeira³⁹”, os integrantes estão em roda e em pares no momento do refrão em que parte dos dançadores caem para trás para que o colega o segure, um jovem se jogava com os cotovelos arqueados para trás quando era par de uma jovem que tinha os seios avantajados.

Ela não queria dançar com ele, pois sempre saía machucada. Explicar que não era bacana aquela atitude ou dançar junto com a turma não estava adiantando com essa dupla. Num encontro, a garota que era agredida combinou com as outras garotas, sem que os oficineiros soubessem que na hora que garoto escorregasse, ela o deixaria cair no chão e o amarrariam com a corda.

Começado o ensaio, as garotas incluíram a corda passando uma para outra, e nós oficineiros achamos que era legal a inserção do objeto. No momento em que o jovem caiu todas as meninas largaram os pares e o amarraram agressivamente com as mãos para trás. Ele ficou nervoso, ria e se debatia, mas meninas não o deixaram escapar.

³⁹Aprendida no Grupo Baiadô, criada por Dona Tetê, trazida do Maranhão por Tião Carvalho e de Campinas para Uberlândia por Renata Meira coordenadora do Grupo Baiadô.

Separamos as garotas do rapaz, a roda se manteve, eu Vanessa voltei a tocar tambor. O oficineiro Antônio Junior foi ao centro da roda com o garoto, e então criei um novo refrão da música para ele ser desamarrado. Ao invés de cantar “Saiu remexendo com as mãos nas cadeiras”, cantei: “Saiu desenrolando com as mãos nas cadeiras”, e cada um desenrolava uma parte da corda.

Adaptamos essa situação à dança, que passou a ser dançada desta outra forma, sendo todos em um determinado momento enrolados e desenrolados.

Nesse episódio coordenar em dupla nos deu segurança para propormos uma alternativa de ação incorporando a situação de conflito sem cessar o trabalho ou ter que verbalizar que a situação não era positiva. Arquitetando a inserção do conflito como possibilidade de fazer surgir outras formas do grupo se posicionar mediante uma situação.

Nossa experiência (Vanessa e Junior) como integrantes do Baiadô, nos deu sagacidade para adaptação da situação negativa em uma possibilidade criativa, sem precisar parar a atividade por completo. Talvez se parássemos para discutir a ação, não teríamos resolvido o problema nem continuado o encontro dançando e nos divertindo como foi o ocorrido, pois teríamos dado ênfase à agressão e à “palavra oca”.

Com um mês de Programa tínhamos um público de 80 jovens em diferentes fases da juventude. A diferença desta proposta em relação às outras oficinas do Programa era por ser desenvolvida em grupo. Nesse sentido, a atuação no mesmo espaço físico, possibilitou que estivéssemos atentos a qualquer alteração de comportamento dos jovens e também do entorno.

Com isso o “circuito cultural” promoveu um acolhimento diferenciado em relação às outras oficinas, em que o oficineiro atua sozinho e tem até 100 jovens participando, como no caso da área do esporte, por exemplo.

O trabalho artístico facilitou e estimulou o interesse dos jovens pelas linguagens e também pelo ambiente de integração que o “circuito cultural” propiciava, pois nessa área da comunidade os jovens participantes não tinham tido a experiência prática das linguagens artísticas, sendo um processo de iniciação em todos os sentidos.

O Circuito Cultural era um espaço de entretenimento bem diferente dos entretenimentos disponibilizados no bairro. Com o passar dos meses descobrimos que aproximadamente 25% dos garotos participantes da oficina eram “empregados”

do tráfico local e outro tanto envolvido indiretamente. Esse público especial atraiu a curiosidade dos chefes do tráfico local pelo estabelecimento dos vínculos conosco.

O comportamento dos jovens sinalizou mudanças de interesses para além do seu cotidiano no bairro, pois especialmente os garotos paravam de traficar naquele período de tempo para participar das atividades⁴⁰.

Mesmo com o pouco tempo de ocorrência do “Círculo Cultural”. Isso incomodou profundamente os líderes da criminalidade local, pois estávamos cultivando desejos libertadores do sistema de tráfico e o consumo potencializando outras formas para se relacionarem e descobrirem o mundo, dando um novo significado às suas identidades.

Os jovens ao terem contato com as atividades e as outras culturas, por meio de imagens, livros e vídeos, começaram a perceber que a maioria não conhecia a cidade, nem outras culturas do próprio universo juvenil. Nas conversas informais geralmente durante o lanche, os jovens aos poucos foram verbalizando que estavam percebendo essa distância do centro para a periferia, mas que também sabiam que sua função no tráfico não os permitia sair da comunidade, por medo da polícia, ou porque o horário de trabalho é longo.

Vislumbramos que esses jovens passaram comentar e trocar idéias sobre esses novos sonhos, mas isso é apenas uma hipótese do grupo de oficineiros. O que ocorreu na realidade foi que éramos observados por pessoas em volta da oficina e o cheiro do crack invadia as atividades. Era uma ação de demarcação de território, para coibir e inibir os oficineiros, e por outro lado, “lembra” aos jovens principalmente os empregados do tráfico quem comandava a região.

Aos poucos os jovens foram deixando de ir às oficinas, não faziam mais a “firula” na porta. Estávamos em risco. O estopim da situação foi à entrada de um dos chefes na oficina e retirada de um jovem, sem a utilização da força bruta. Nossa espaço foi invadido e se tornou um lugar fragilizado, perdeu-se a proteção e o acolhimento. O oficineiro Antônio Junior tinha trabalhado anos no presídio local e reconhecia na movimentação dos corpos a estratégia de coação realizada pelos chefes do tráfico. Reportamos ao Programa, que evitou a ação direta da polícia e especificamente do Grupamento Especializado de Áreas de Risco “GEPAR” o que apenas aumentaria a resistência e nos colocaria em risco de maneira mais explícita.

⁴⁰Nossa experiência nos mostrou que o dia de domingo pela manhã muitos pontos do tráfico ainda estavam em pleno funcionamento e com alta demanda. E também era o dia em que ocorriam muitas brigas na região, especialmente até metade do período da manhã.

Num domingo, após a realização do “Círculo Cultural”, uma garotinha de mais ou menos dois anos foi deixada na oficina. Sendo a mulher do grupo de oficineiros resolvi que eu devolveria a criança aos pais, pois tive a intuição que se fosse um dos rapazes poderia ocorrer um confronto. Os jovens me disseram que a garota era filha de um traficante, como eu já intuía. Então fui levá-la até a casa, bati palmas e saiu uma mulher embriagada. A garota chorava agarrada em meu corpo, e em seguida saiu um homem com um revolver na mão. Entreguei a garota na sua casa e ele disse para eu “desaparecer”...

No inicio da semana fomos informados pelos técnicos do Programa Fica Vivo! que a diretora da escola não “queria” continuar com a parceria do espaço na escola infantil. O Programa não tem instrumentos para proteção dos oficineiros in locu. Havia também “boatos” de uma lista de extermínio para devedores do tráfico que iria ocorrer nas proximidades. Como essa era a época de implantação do Programa e não tínhamos ainda o apoio e reconhecimento da instituição na comunidade local, fomos orientados pela equipe técnica para deixar o espaço, para ocupação posterior quando melhor estruturado o papel do Programa naquela comunidade.

Realizamos o “Círculo Cultural” durante apenas quatros meses, mas a intensidade da experiência repercutiu com tamanha força no “mundo real” que nos assustamos com o poder e o perigo que se pode enfrentar com a arte. Revelou-se para nós (oficineiros) a arte como mobilizadora de interioridades, provocadora de curiosidades e poderosa transformadora de realidades.

O “Círculo Cultural” inseriu as oficinas de artes no complexo universo do tráfico, revelou riscos, lideranças e estratégias de coerção e controle. Despertou nos jovens interesses diferentes do desejo de consumo, eles desejaram conhecer linguagens e lugares diferentes.

É importante relembrar que todas as oficinas estão em funcionamento em áreas de risco e vulnerabilidade social. Destacamos a ação do circuito cultural, porque na área das oficinas culturais, estávamos no setor mais crítico, e pelo fato de que as atividades artísticas geralmente em projetos dessa natureza têm menor demanda de público. E conseguimos atingir um número elevado de participantes, muito próximo da área do esporte. E também porque conseguimos atender o jovem envolvido no tráfico, que é o sujeito que apresenta maior dificuldade de ser atendido.

Nesta experiência iniciou-se um modo de trabalho que me acompanhou todo

o processo incluindo a solução de conflitos na minha prática, improvisando a continuidade da atividade. E também manter a memória dos conflitos e suas soluções ao incorporar as práticas modificadas nas atividades cotidianas.

A experiência vivenciada no Zaire Resende me inseriu numa realidade que necessita de mudança e transformação.

Todo o teatro baseia-se no desejo de influenciar a mudança e a transformação. [...] A própria experiência de ir [acrescento o verbo fazer] ao teatro pode conter uma espécie de cura – não por causa das ideias que a gente pode levar na cabeça depois da peça [acrescento depois da prática], mas por causa do que realmente acontece por um breve ou prolongado momento, em que todos juntos passam a viver momentos em que todos respiram e sentem juntos (BROOK, MANCHESTER, 1994. Apud. HERITAGE, 2000, p.14).

Dessa curta e significativa experiência, dois jovens do assentamento Zaire Rezende migraram comigo para dar início nas atividades de teatro no bairro Morumbi.

O que nos encantou enquanto oficineiros foi a oportunidade de ensinar artes de uma maneira interdisciplinar, com o apoio do outro, num território com tantas carências. Tudo que foi apresentado era apreciado e experimentado com curiosidade, nossa responsabilidade em apresentar as artes foi fonte para muitas reuniões internas do grupo. Queríamos que o encontro com as linguagens artísticas fosse especial, bonito, diferente do cenário local.

Queríamos que fosse uma manhã diferente, uma manhã de sonhos... Queríamos que o “circuito cultural” se tornasse o “evento” para os adolescentes e jovens locais, de aconchegar e transformar, mesmo que fosse por uns instantes, aquela dura realidade que estávamos compartilhando.

2.4. Experiência dois: Caminhada – criando vínculos por meio do teatro- Percurso da Oficina de Teatro

Em meados do segundo semestre de 2006 os oficineiros do “circuito cultural” iniciaram suas atividades em locais e espaços diferenciados, e passaram a ministrar

susas oficinas individualmente. Como o Programa define o local das oficinas⁴¹ eu, Vanessa fui encaminhada para o bairro Morumbi com a oficina de teatro.

Realizei uma parceria com uma Escola Municipal de educação infantil para obter um espaço para os ensaios e passei a divulgar com cartazes. Iniciei a oficina com 05 jovens de idades variadas entre 12 e 21 anos, sendo que 02 eram remanescentes do circuito cultural. Esse número de participantes me preocupava, pois era fator determinante para a continuidade da oficina no Programa.

Identifiquei que o local era inapropriado para a oficina, pois não tinha circulação do público com a faixa etária de participação no Programa, e os poucos presentes tinham frequência irregular que inviabilizava o deslanchar da prática teatral e desestimulava outros jovens a participar.

A estratégia empregada foi de mudar o local da oficina. Iniciei uma nova parceria no espaço da Escola Municipal de ensino fundamental (1^a ao 9^a ano) “Hilda Leão Carneiro”, centralizada no ‘coração’ do bairro Morumbi. Essa instituição traz em seu histórico diversas parcerias com projetos pedagógicos e sociais extra-turnos. A escola é palco de festividades, encontros para uma grande parcela da comunidade local, além de estar localizada próxima a outras instituições sociais, o que fazia com que o local fosse movimentado por moradores da comunidade.

Percebi, observando os jovens, que a melhor estratégia para divulgação era através do ‘boca a boca’, pois era assim que eles se comunicavam divulgando eventos de seus interesses. Como estratégia para atrair os jovens, propus-me divulgar a oficina nas escolas apresentando uma cena curta⁴² de sala em sala. Como resultado dessa estratégia, em agosto de 2006 tínhamos em média 20 integrantes do bairro Morumbi, estudantes e não estudantes da escola.

No bairro Morumbi finquei raízes de 2006 a 2011, ano que saí do Programa Fica Vivo!. A oficina, por uma série de fatores ocorreu em vários locais da periferia da Zona Leste, e sempre em dois locais diferentes, com a divisão da carga horária

⁴¹Como a área de atuação de Programa Fica Vivo! é extensa, as oficinas são implantadas seguindo uma distribuição logística entre os bairros e também segundo a demanda apresentada pelos jovens.

⁴²Eu, Vanessa, realizei uma performance no horário de recreio das escolas municipais e estaduais no bairro Morumbi. Na performance estava portando um grande guarda-chuva preto, e também canetas coloridas e papéis. Dirigia-me ao público no recreio solicitando uma mensagem para alguém que estivesse no mesmo recinto, a regra colocada e que não daria recados sobre brigas ou difamações. Aproximei-me primeiramente das garotas e elas me colocaram em contato com os garotos. As mensagens foram lidas e dançadas com improvisações na entrega. Depois do intervalo me dirigi para as salas de aula e conversávamos sobre a performance e aproveitava para convidá-los para oficina de teatro.

em torno de três horas em cada local, dividido em dois encontros semanais.

De modo geral acompanhei o adolescer de muitos jovens, segundo as inscrições e análise dos relatórios mensais entregues ao Programa, em média 350 jovens participaram da oficina de teatro, por um período de pelo menos três meses. Entre idas e vindas, alguns voltaram e outros não.

A oficina de teatro também foi desenvolvida em mais três bairros da zona Leste, Alvorada, Dom Almir e posteriormente São Francisco. O primeiro desdobramento foi iniciado em 2007 no bairro Alvorada e foi uma iniciativa de um grupo de adolescentes solicitar a equipe técnica do Programa Fica Vivo! a oficina de teatro no seu bairro.

Essa situação ocorreu de maneira curiosa, durante o evento Programa Fica Vivo no bairro Morumbi, adolescentes e jovens do bairro Alvorada assistiram a peça “A Gata Borralheira do Morumbi” e depois da atividade de prolongamento, através da conversa dos atores com a plateia, os jovens do bairro Alvorada verbalizaram o desejo de também terem oficina de teatro. Assim, em março de 2007 eu estava dividindo a carga horária da oficina em dois espaços de encontro nos bairros Morumbi e Alvorada. A oficina no bairro Alvorada teve duração de dois anos na Associação de bairro Alvorada, até o ano de 2009.

No ano de 2009, durante evento do Programa no bairro Dom Almir, após apresentação de um exercício de improvisação⁴³ essa situação se repetiu, pois um grupo de jovens da plateia após apreciarem e alguns participarem da atividade interativa, solicitou a oficina de teatro no seu bairro ao Programa. Então no primeiro semestre iniciei a oficina de teatro no Dom Almir no espaço de uma ONG chamada Art’Con. Devido a degradação deste espaço físico, ainda em 2009 a ONG Art’Con mudou para o bairro São Francisco, que fica a poucas quadras do bairro Dom Almir. Como a maioria dos jovens eram moradores do bairro São Francisco não tive empecilho de mudar o espaço da oficina de teatro para o outro bairro. Iniciamos as atividades em maio de 2009 até agosto de 2011.

O protocolo abaixo foi criado no da minha despedida com os jovens do bairro São Francisco.

⁴³Neste exercício teatral os atores tinham marcado uma trajetória espacial, com diferentes planos e velocidades. Eu, Vanessa, estava com a personagem “drogada” e apresentamos situações dos estágios do vício. No segundo momento cada ator escolheu um objeto e então chamamos para o palco pessoas da plateia de acordo, divididos em grupos de acordo com o objeto. E cada grupo contextualizou o objeto numa situação. Nesta ocasião, além de jovens, participaram também crianças e adultos, em torno de 20 pessoas.



1-Protocolo de despedida - 2011

Em todos esses anos propus ações de intercâmbio entre as turmas do teatro dos diferentes bairros. Tive muitos problemas com brigas, desistência da oficina, e alguns casos que devido ao envolvimento dos integrantes com a criminalidade dificultava esse trânsito entre os bairros. Havia também o agravante preconceito quanto a classe social entre os integrantes, pois o bairro Alvorada apresenta um status econômico maior que o bairro Morumbi, que por sua vez tem um status econômico maior que o Bairro São Francisco. No geral as ações foram realizadas. Entre alguns a convivência tornou-se harmônica, com outros não.

Proporcionar o trânsito de jovens nesta região, ou seja, entre os bairros citados é algo de difícil execução. Pois existem fronteiras simbólicas que organizam o fluxo entre eles. É raro ter um que conviva entre os bairros. São “microterritórios de poder, repressão, e controle onde a cena primordial são as tramas juvenis” (DIÓGENES, 2008, p.141). Essa situação mereceu cuidado e atenção.

2.5. Os Jovens da Oficina de Teatro

Dos 350 jovens que transitaram em minha oficina, em média 200 jovens

frequentaram as atividades por mais de um ano. Esse convívio semanal, especialmente com esses jovens, proporcionou a criação de vínculo para o trabalho teatral e também, compartilhamento de experiências da vida. Deste modo foi desenvolvido e cultivado um ambiente de acolhimento, amizades e também de discussões, sobre a vida, sobre o bairro, e também sobre o mundo.

Tomo a liberdade de partilhar as características socioeconômicas e culturais, a fim de apresentar os participantes dessa prática. Tendo como base a análise dos relatórios mensais da oficina de teatro (metodologia do Programa Fica Vivo já citado anteriormente), cadernos de anotações e os protocolos.

O convívio na oficina revelou perfis específicos e diferentes, bem como proporcionou diferentes olhares sobre problemas, situações e temas oriundos da transição dessa fase da vida. É importante ressaltar que os jovens do grupo, mesmo vivendo numa difícil realidade, não deixaram muitas vezes de ser sensíveis aos sofrimentos e às dificuldades dos outros. Pessoas alegres, contagiantes e especialmente criativos. "Nessa busca por ordenações e significados, reside à profunda motivação humana de criar" (OSTROWER, 2002, p.09) reinventar e transformar.

Os participantes da oficina de teatro do bairro Alvorada⁴⁴ eram estudantes, muitos com defasagem na série escolar. Moravam com familiares e poucos tinham a necessidade de trabalhar para auxiliar no sustento familiar. Quando tinham trabalhos esporádicos era apenas para seu consumo próprio. Vestiam-se com as roupas da moda, frequentavam shopping centers, cinema, e as lan houses do bairro. A maioria não tinha ido a uma apresentação teatral, ou galeria de artes ou a outro equipamento cultural. A maioria também verbalizava o desejo de cursar uma faculdade para ter uma situação financeira independente, morar sozinho para depois constituir família, além de gostar de viver no bairro, salvo raras exceções.

Os integrantes do bairro Morumbi, apresentaram perfis variados. Grande maioria com defasagem escolar, e outros evadiram a escola. Alguns moravam com parentes por terem problemas de relacionamento com os pais. A maioria ao completar 14 anos de idade, sentia a necessidade de ajudar na renda familiar, e para isso realizavam trabalhos esporádicos, com as mais variadas funções (faxina, babás, servente de obra, entre outras). A maioria frequentava lan houses, shopping

⁴⁴Como já citado no capítulo I, se compararmos o bairro Alvorada com os outros bairros desse setor da Zona Leste (Morumbi, Dom Almir, Zaire Rezende, entre outros), segundo a área de atuação do Programa Fica Vivo! este bairro apresenta melhor infraestrutura e condição socioeconômica.

center e o centro da cidade.

Dentre os participantes dos bairros Dom Almir e São Francisco (antigamente região de invasão), muitos evadiram a escola ou apresentavam grave defasagem escolar. A maioria não se vestia com roupas da moda, quase não saiam do bairro, inclusive sendo raro até ir ao centro da cidade. Todos procuravam formas de auxiliar no sustento da casa. Dos desejos, muitos sonhavam em sair do bairro, todos queriam se casar e poucos verbalizam desejo de concluir o ensino fundamental. Na verdade, a maioria já tinha sido expulsa da escola ou estava em processo, tendo já recebido o “convite” para se retirar, e muitos estavam sendo acompanhados pelo conselho tutelar local.

Entretanto independente do bairro onde ocorria a oficina, todos os integrantes tinham parentes ou amigos próximos envolvidos com a criminalidade local. Muitas garotas se envolviam amorosamente com estes indivíduos, e alguns na tentativa de satisfazerm suas necessidades e desejos rapidamente se enveredaram no caminho da criminalidade.

No desenvolvimento dessa prática teatral alguns fatos que presenciei nessa região foram imprescindíveis para cultivar a postura de luta contra a desigualdade no acesso aos bens simbólicos, contra as violências e variadas formas de opressões. Portanto, faz-se necessário partilhar as memórias, para manter acesa ações reflexivas, solidárias e sensíveis aos sofrimentos e iniquidades do outro. “[...] devemos ter a nossa Tábua de Valores Éticos - temos que estar claramente ao lado dos oprimidos e não de todos os lados, assim no teatro como na vida cidadã”, como dito pelo mestre Augusto Boal (2009, p.26).

Todos os fatos que serão descritos abaixo foram levados para a equipe técnica do Programa Fica Vivo!, e juntos acionávamos a rede de assistência social através de encaminhamentos que em algumas situações conseguia inserir o jovem e em outras não. De modo geral, sempre esbarrávamos em muitos problemas desde a incredibilidade à evasão dos indivíduos, mas também tivemos casos de transformação, nos quais pude observar que a estrutura da rede foi funcional e não apenas medidas paliativas.

Eram constantes os relatos sobre diversos tipos de violência intrafamiliar, desde pais e mães agredindo, humilhando e maltratando os filhos, como também o inverso. Já vivi mais de uma situação em que os responsáveis solicitaram meu apoio por estarem sendo agredidos dentro de casa.

Além de ter recebido denúncias de maus tratos em forma de cartas anônimas. Ressalto que em nenhum desses casos que vivenciei, os filhos agressores aparentavam estar utilizando drogas.

Além deste panorama genérico, a convivência nas oficinas revelou perfis específicos dos diferentes jovens, que serão tratados a seguir, algumas estórias serão compartilhadas no anexo II “Casos de Jovens”. Nesses relatos contém apontamentos e particularidade tanto da vida dos jovens quanto das relações e vínculos resultantes da oficina de teatro.

3º Capítulo

3. VIAS DE EXPRESSÃO EM ADOLESCER: ANÁLISE DO PROCESSO DE MONTAGENS



2- Protocolo Processo de Montagem “Romeus e Juletas ainda Existem?” em 2007.

3.1. Introdução ao Modo de Trabalho na Condução da Oficina de Teatro

Neste capítulo serão compartilhadas reflexões sobre minha trajetória individual como ministrante da oficina de teatro no Programa Fica Vivo! em Uberlândia, desde o período do segundo semestre de 2006 a dezembro de 2010. Tendo com base analise de relatórios realizados mensalmente para equipe técnica do Programa, caderno de anotação e protocolos dos participantes.

Esse tempo me permitiu construir um modo de trabalho com teatro

abordando os temas da violência, sexualidade, problematizar diferentes maneiras de envolvimento com criminalidade, cidadania e os direitos humanos. Os olhares dos participantes sobre esses temas moldaram as cenas. O envolvimento e apropriação dos jovens culminaram em três montagens: “A Gata Borralheira do Morumbi” no ano de 2006, “Romeus e Julietas Ainda Existem?” em 2008 e “O Jovem Precisa de Quê?” em 2010.

Neste primeiro momento, nos aterremos em como foi estruturada a rotina de trabalho da oficina para formação dos atores, por meio das danças populares brasileiras⁴⁵, jogos teatrais com regras⁴⁶ da americana Viola Spolin (1906-1994), e atividades que primaram ampliação da consciência corporal e percepção sensorial⁴⁷.

A combinação destes elementos expressivos possibilitou a criação de fragmentos cênicos por meio da improvisação. Ao término dos encontros realizávamos a roda de conversa e pontuávamos como foi à relação de cada um com os elementos expressivos ensinados, e também a leitura dos fragmentos cênicos.

A roda de conversa foi um divisor de água no meu trabalho pessoal como oficineira, pois durante o Circuito Cultural como os jovens passavam de uma

45O trabalho com as danças brasileiras é fruto da minha experiência de cinco anos como integrante do Grupo de Pesquisa e Extensão Baiadô da UFU, conduzido pela professora Dr. Renata Meira. Formado por estudantes universitários de diversas áreas, pessoas da comunidade, mestres portadores de tradições locais. Como definido por Meira (2007): A estruturação do grupo deu-se a partir dos estudos e práticas sobre o processo de criação popular tendo por base as pesquisas de campo, a análise de Burke (1989), a elaboração e prática de danças cênicas e de danças de celebração. A proposta pode ser resumida em conhecer e praticar danças populares brasileiras e criar a partir delas (MEIRA, 2007, p.128).

46Segundo a pesquisadora Ingrid D. Koudela (2006) “O termo theater game (jogo teatral) foi originalmente cunhado por Viola Spolin (1906-1994) em língua inglesa. Mais tarde ela registrou o seu método de trabalho como Spolin Games. A autora americana estabelece sua proposta uma diferença entre o dramatic play (jogo dramático) e game (jogo de regras), diferenciando assim a sua proposta para um teatro improvisacional de outras abordagens, através da ênfase no jogo de regras e no aprendizado da linguagem teatral” (KOUDELA, 2006, p.65).

A pesquisa e uso da metodologia de Spolin acompanham-me desde a graduação, nas disciplinas da área da pedagogia teatral; estágio supervisionado I, II, III e IV enquanto base para condução de processos de ensino de teatro.

47Na construção desse olhar prático/teórico para o corpo do ator, nessa perspectiva da versatilidade com sensibilidade esses conhecimentos foram organizados no decorrer dos anos que estudei com a dançarina e professora Dra. Renata Meira nas disciplinas de expressão corporal I, II, III, IV, como aluna e posteriormente como monitora das disciplinas de expressão corporal I e II. Estas disciplinas fundamentadas na Educação Somática trabalharam especialmente com improvisação como meio de criação, além de estudar a observação, criação e análise de movimentos expressivos por meio dos elementos fundamentais do movimento, sistematizados pelo dançarino Rudolf Van Laban.

As disciplinas de Dança para Teatro I e II, e o Projeto de Extensão “Treinamento Corporal do Ator pela Dança” ambos ministrados pela dançarina e professora Ms. Fabiana M. Della Gustina, para ampliação da consciência corporal, focalizou o movimento estruturado por meio da percepção sensorial, locomoção e ocupação espacial com técnicas de dança contemporânea e contato improvisação. Ofereceram-me base sólida para compreensão, execução e leitura da linguagem corporal.

atividade para outra, a dinâmica dos participantes não permitia que realizássemos a roda. Quando passei a conduzir a oficina de teatro fora do Circuito, foi necessário instituir esse tempo no meu planejamento das atividades, devido o próprio perfil do grupo.

Com a roda de conversa a convivência na oficina e consequentemente o trabalho teatral ganhou força e profundidade, pois além da organização do conhecimento mais técnico, no sentido de desenvolver a prática, a leitura e decodificação simbólica, a roda também foi fonte para firmar um ambiente de cumplicidade e liberdade pelo diálogo. Dessa maneira que os conhecimentos foram construídos e mediados por diálogos que reconhecem na cena improvisada as histórias de vidas dos participantes. Essa prática é fruto das leituras da obra do educador e filósofo Paulo Freire (1921-1997) se tornou parte da minha trajetória pelos seus bons conselhos.

A pedagogia do Oprimido/da Libertação/da Autonomia, enfim a Pedagogia freireana, está enraizada na importância da formação de indivíduos conscientes de sua condição de viver ao que tange os aspectos da realidade concreta em relação às estruturas políticas, econômicas, sociais e culturais; e, também, quanto à subjetividade de cada sujeito. Propondo a partir dessa conscientização do homem – sujeito – crítico – a transformação da estrutura opressora na qual vivemos.

Do ponto de vista profético, não importa em qual campo específico que se dê a educação, ela é sempre um esforço de clarificação do concreto, ao qual educadores – educandos, e educandos - educadores devem encontrar-se ligados através de sua presença atua-n-te. É sempre prática desmistificadora que, ao desvelar a realidade da consciência, ajuda o desvelamento da consciência da realidade (FREIRE, 1981, p.102).

Assim, a ideia de que as ações educativas devem ter como objetivo à conscientização sobre as relações entre os oprimidos e opressores, por meio do desvendamento da realidade alienadora, encontrei minha força no teatro como ação para contribuir no desvendamento das realidades.

Na construção do modo de trabalho que entremeou dançar, cantar, jogar, observar diferentes expressões culturais, artísticas e dialogar, teve como objetivo primordial proporcionar o encontro dos jovens com a arte e com a cidadania por meio da oficina de teatro.

Nessa busca por entremear as práticas e teorias distintas, que mesmo que trilhem caminhos metodológicos distintos, têm em comum os princípios de potenciar a autonomia dos sujeitos, a consciência crítica, sensibilidade e o respeito a si e para

com o outro. Portanto, encontrei na síntese realizada pela pesquisadora Renata Meira (2007) sobre os aspectos populares da educação, uma maneira possível para enredar todas essas contribuições práticas/teóricas, as inspirações, e as vivências acadêmicas e artísticas que embasaram meu modo de trabalho na condução da oficina de teatro.

Indissociabilidade entre fazer, criar e aprender, integração e diálogo com o contexto, influência de diferentes processos e expressões da cultura; expressão formada por diversas linguagens artísticas; coexistência de ações pedagógicas diferenciadas (institucional,familiar e difusa); convívio entre pessoas com experiências e capacidades distintas; conhecimento passado por oralidade, corporalidade e musicalidade; respeito à individualidade na prática coletiva; percepção cíclica do tempo, respeito ao tempo de aprender e ao tempo de ensinar de cada um e de cada grupo (MEIRA, 2007,p.05)

São princípios que aprendi, vivenciei e por isso comungo-os na minha experiência de viver professora, atriz, cidadã e mulher, uma vez que comprehendo que a essência desses aspectos é para somar conhecimentos, saberes, descobertas, linguagens, acreditando na potencialidade da transformação do sujeito, a fim de construir um mundo melhor.

3.2. Trabalho: A gente nunca sabe antecipadamente. A gente simplesmente começa. Madalena Freire

Os encontros seguiam uma rotina estruturada em cinco momentos. A recepção e a saída direcionadas para socialização, e os outros três momentos direcionados para o desenvolvimento de atividades teatrais.

Nos primeiros 15 minutos dos encontros era o momento da recepção dos jovens e preparação do espaço físico. Os primeiros integrantes me auxiliavam a limpar o espaço, e em seguida dispúnhamos o material (bastão, bolas, tecidos, elástico, entre outros) nos cantos da sala. Também era o momento de perceber como as pessoas, conversar sobre os acontecimentos da semana e receber algum material ou proposta que eles sugeriam para o encontro, como uma música, poesia, figurinos, um desenho, a reorganização de diálogo da peça, entre outros. No fim dos encontros era revezada a reorganização e a limpeza do espaço, entre os integrantes que não participaram dessa atividade no início do encontro.

Os integrantes mais experientes que chegavam depois do início das

atividades corporais tinham um aprendizado que os permitia se aquecer sem minha condução direta, e também identificavam o momento propício para entrarem no jogo ou na dinâmica. Como os novos participantes precisavam da condução direta para o aquecimento e entrada na atividade, geralmente eu saia da dinâmica sem interrompê-la, apenas avisando os jogadores. Organizava um aquecimento mais rápido fora do espaço do jogo e no momento de inseri-los relembrava os atuantes da necessidade de me auxiliarem como modelo para inseri-los na atividade e no contexto. Com o passar do tempo este aviso não precisou ser mais verbalizado, pois os atuantes mais experientes já naturalmente realizavam essa função.

O segundo momento era destinado à primeira atividade prática o aquecimento corporal, era realizado por meio de sequências de movimentação livres e estruturadas baseada na dança contemporânea e na preparação do corpo para as danças populares brasileiras. Essa etapa teve como objetivo o desenvolvimento da consciência corporal e ampliação da percepção sensorial e espacial.

No aquecimento foram privilegiadas as atividades de propriocepção e sensibilização do corpo. Trabalhamos o contato do corpo com o chão e a percepção da respiração cíclica pelo corpo, com objetivo de trazer o pensamento para si e para o lugar, para o aqui e agora. A concentração se ampliava com o estímulo da percepção das articulações, da temperatura das partes do corpo e posteriormente da temperatura do ambiente externo. Ouvir a respiração e os sons do ambiente externo ajudava a se sentirem dentro e parte do espaço. Depois desse momento de reconhecimento de si mesmo no tempo e no espaço, o corpo empurra o chão que o impulsiona para experimentar a verticalidade, explorando os apoios e o uso do espaço nos níveis médio e alto, até ficar em pé e pré-disposto para as atividades seguintes.

Seguiam-se, então, as atividades de compreensão da estrutura física, ou seja, “a forma pela qual o corpo se organiza para realizar diversas categorias de linguagens do movimento” (RODRIGUES, 1997, p.43) por meio de exercícios técnicos oriundos de minha formação, visando o reconhecimento das partes do corpo, em especial a estrutura óssea, musculatura e articulações, para que os atores-jogadores conseguissem se utilizar do corpo para se comunicarem teatralmente.

A regularidade na prática do aquecimento teve a função de ampliar o nível de concentração e entrega dos participantes ao trabalho, porque neste momento dos encontros eles se desprendiam das atividades e compromissos externos. Também

constatei que nos encontros em que o aquecimento não alcançava um nível razoável de concentração, as atividades posteriores não fluíam como o almejado.

Os planejamentos dos encontros foram elaborados para que esses exercícios fossem preparatórios também para execução das danças populares brasileiras ou para os jogos teatrais de maneira cíclica, sem precisar de uma interrupção entre uma atividade e outra.

O terceiro momento da oficina era destinado para a prática das danças e dos jogos teatrais. Também era a parte mais extensa dos encontros, pois apenas quando o grupo se apropriava do elemento trabalhado que ocorriam as improvisações.

A preparação do corpo para dançar e cantar necessita de um trabalho de sensibilização e organização postural. “A estratégia é o estímulo do movimento por meio de imagens, metáforas e ações com uso das palavras referentes ao contexto na qual as danças são criadas” (MEIRA, 2007, p.278). As danças populares brasileiras são contagiantes e engraçadas, porque são de fácil execução e cada um pode mostrar uma habilidade no momento da dança, desde um salto, giro longo, velocidade, trabalho com níveis (baixo, médio e alto) ou até mesmo tocar tambor, essas inserções foram permitidas desde que não saíssem do jogo proposto pela dança. Assim desenvolvíamos a expressividade vocal, rítmica e a percepção das variadas formas de ocupação espacial, com linhas, rodas, diagonais, filas, entre outras. Nesse contexto, dançar prioriza o descobrimento das habilidades do corpo, como saltar, agachar, girar, e a consciência corporal; articulações e direções, e a interiorização rítmica. Geralmente logo após dançarem o corpo estava em estado de alerta e realizávamos os jogos teatrais.

Os jogos de Viola Spolin (1979) preveem uma representação corporal consciente, definida como physicalization (fisicalização). “É a manifestação física de uma comunicação; a expressão física de uma atitude; usar a si mesmo para colocar um objeto em movimento”. (SPOLIN, 1979, p.340). Esse sistema propõe em seus jogos um Ponto de Concentração (foco) para que as atuações sejam estruturadas por meio de regras claras e bem definidas, promovendo uma atuação com atenção no cumprimento dessas regras, que são a essência dos jogos.

Para jogar, o grupo era dividido entre atores-jogadores, e jogadores da platéia, permitindo a observação avaliativa do melhor cumprimento da regra e consequentemente melhor andamento do jogo, sob uma perspectiva de

aprendizagem dos elementos teatrais tradicionais - espaço, personagem e ação dramática, que segundo Flávio Desgranges (2006) foi renomeado pela autora sob forma de Quem, Onde e O que, possibilitando aos jogadores conhecimento com olhar avaliativo e intimidade com os elementos da cena.

Para as improvisações foram utilizados diversos recursos didáticos, como imagens, reportagens e objetos, em consonância com os tópicos trabalhados nas atividades anteriores, o aquecimento, o dançar e cantar e os jogos. Dessa experimentação surgiam temas, e as situações para criação das personagens, lugar e conflito.

Após esse momento de espontaneidade e experimentação o grupo era subdividido em grupos menores com em média seis participantes, e eram solicitados a definirem um fragmento cênico (personagem - lugar - conflito) e em seguida apresentaram para os colegas.

No momento da improvisação geralmente eu estava fora do jogo. Coincidemente, a maioria dos conflitos pessoais entre os jogadores ocorria naquele momento. Como tentativa de retomar a atividade teatral passei incluir a solução do conflito na prática. Essa estratégia proporcionou a retomada da situação teatral.

Quando esses problemas aconteciam durante a prática das danças eu inventava um verso e incluía na coreografia. Quando o conflito ocorria na improvisação da cena, geralmente lançava um pergunta na tentativa de resolver o conflito cenicamente. Para isso em algumas situações junto com a pergunta eu também narrava a improvisação, tanto o conflito como também as outras relações que estavam acontecendo no espaço da arena.

Dessa maneira os próprios jogadores reagiam cenicamente encontraram um lugar, ou sentido teatral para aquele conflito. Apenas nas situações extremas que envolveram a agressão física que o jogo foi interrompido. Algumas destas ações serão compartilhadas no próximo tópico na análise das montagens.

Como orientadora, quando chegávamos ao ponto da improvisação era o momento que me exigia maior sensibilidade para perceber a potencialidade das relações produzidas na arena. Minhas intervenções ocorreram durante a prática das improvisações, ou seja, sem parar o trabalho, por meio de perguntas improvisadas ao grupo. As perguntas enquanto instrumento metodológico me serviu para que o grupo compreendesse tanto o que estavam demonstrando na improvisação, como

também, os possibilitou a criação de alternativas que revelassem o que realmente queriam comunicar com a cena. No decorrer do processo essa estratégia contribuiu para tornar nítidos os conflitos e soluções cênicas, bem como proporcionou autonomia nas escolhas dos participantes.

O quarto momento do encontro era composto por apresentação dos fragmentos cênicos, seguido de discussão das produções na roda de conversa. Encerrávamos a atividade prática com relaxamento corporal.

Nas rodas de conversa compartilhávamos nossas impressões sobre o encontro, inclusive sobre os conflitos ocorridos na improvisação. Foi nossa maneira de contextualizá-los e transformá-los por meio da criação de novos sentidos no contexto teatral. Neste momento ocorriam as associações pela reflexão dialógica sobre o que vimos e o que sentimos.

Era também nesse momento que os participantes compartilhavam suas histórias pessoais alegres e tristes, e projetavam seu olhar para o futuro, revelando desejos e sonhos. Em seguida eles produziam os protocolos e finalizávamos com relaxamento.

É importante compartilhar que quando passei a ministrar a oficina individualmente, durante a tentativa de criar vínculos com os jovens para fortalecer e manter a oficina no Programa eu percebi ânsia deles de falarem e também de serem ouvidos durante todo o encontro, e esse comportamento atrapalhava o desenvolvimento da oficina. Quando identifiquei que essa postura precisava ser organizada na estrutura dos encontros, defini então que teríamos um momento para a socialização das impressões da aula. Deste modo a Roda de Conversa passou a fazer parte do modo de trabalho.

Com a roda foi criado um ambiente de cumplicidade, liberdade e uma oportunidade para sensibilizá-los sobre as questões e dificuldades do outro. A postura conquistada pela roda de conversa permitiu que criássemos vínculos, e também discutíssemos os temas com maior profundidade, sem impor, ou induzir um juízo de valor de condenação, ou redenção sobre as situações compartilhadas.

E o quinto momento era destinado à socialização com lanche. No qual ocorriam à criação dos vínculos de amizade, a troca de informações pessoais. E também eram dados os informes das demandas internas do grupo como apresentação, ensaio extra e excursões culturais.

Geralmente as associações que os jovens faziam da cena com a realidade

durante a roda de conversa (momento anterior) eram carregadas de pessoalidades. Esses comentários ressurgiram durante a socialização do lanche.

Como coordenadora esse momento me proporcionava reconhecê-los mais profundamente, saber sobre o que pensam, seus valores, desejos e as situações que estavam vivendo. Mesmo que muitas vezes o jovem não se dirigisse a mim, eu dizia de modo que eu o ouvisse. Quando necessário ocorriam às conversas individuais depois da oficina. Mas de modo geral, o momento do lanche foi um importante instrumento para aproximação e socialização do grupo.

No decorrer dos encontros experimentávamos a combinação dos fragmentos cênicos e entravamos em processos de montagem com ensaios. Mesmo na etapa dos ensaios das peças, seguíamos essa mesma estrutura do encontro, conforme descrito acima.

Uma característica do trabalho, era a entrada e saída constante dos participantes no processo por diversos motivos. Essa situação de grupo aberto, também contribuía para organização dos encontros mantendo a estrutura de cinco momentos. Pois mesmo em processo de montagem, a ação estava sendo realizada numa situação de ensino e aprendizagem e isso não poderia ser descartado, pois compreendemos o tempo cíclico de participação no grupo, bem como a necessidade de novos integrantes, para que a oficina se mantivesse no Programa.

Deste modo, mesmo na etapa dos ensaios mantivemos o trabalho proprioceptivo dos atores, e inclusive a opinião e leitura dos participantes com menor tempo de atuação no grupo foi considerada.

Nesta perspectiva, se fez necessário durante toda a trajetória oferecer condições para as atividades do fazer, aprender e criar, entre pessoas com diferentes graus de experiência e compreensão da linguagem numa mesma proposta teatral, para que essas diferenças não se tornassem barreiras para a não participação dos sujeitos menos experientes, uma vez que reconhecemos e respeitamos o tempo de aprendizagem e envolvimento de cada um.

Apenas nas vésperas da apresentação os sujeitos recém integrantes eram direcionados para a posição de *jogadores da plateia* no momento da repetição das cenas. Na roda de conversa os recém integrantes eram instruídos a verbalizar os apontamentos e colaboravam com o grupo dando retorno sobre a peça. Os apontamentos consideravam o que foi visto e como cada um sentiu a cena, para entendermos o que a cena comunicou. Esses apontamentos eram orientados para

serem ausentados de juízo de valor, como por exemplo, mau ou bom, ou, certo ou errado. Essas ações possibilitaram a integração mais harmoniosa dos sujeitos no processo.

Além das atividades teatrais, em média uma vez ao mês era realizada uma atividade de “excursão cultural”. Com passeios destinados a visitação de exposições, museus, cinema e bibliotecas (Municipal e da UFU), apreciação de peças teatrais, shows musicais de diferentes estilos, e também no fim de cada semestre, um dia era destinado à visita a um clube de lazer. Um modo de aprender a entrar e sair de lugares diferentes cultural e socialmente. Essas excursões culturais propuseram o contato com diferentes linguagens artísticas e tiveram como objetivo principal que os integrantes compreendessem as linguagens como possibilidade de expressão humana, vislumbrando que esse conhecimento/contato em alguma instância reverberasse em sua qualidade expressiva e na percepção de mundo. É importante não perder de vista que a grande maioria do público frequentador da oficina não tinha assistido uma única apresentação teatral e alguns não conheciam nem mesmo a uma sala de cinema.

Essas atividades foram custeadas pela bolsa mensal do oficineiro oferecida pelo Programa, e como eu realizava atividades extra turno com uma regularidade mensal foi necessário conseguir parceiras para realizar essas atividades.

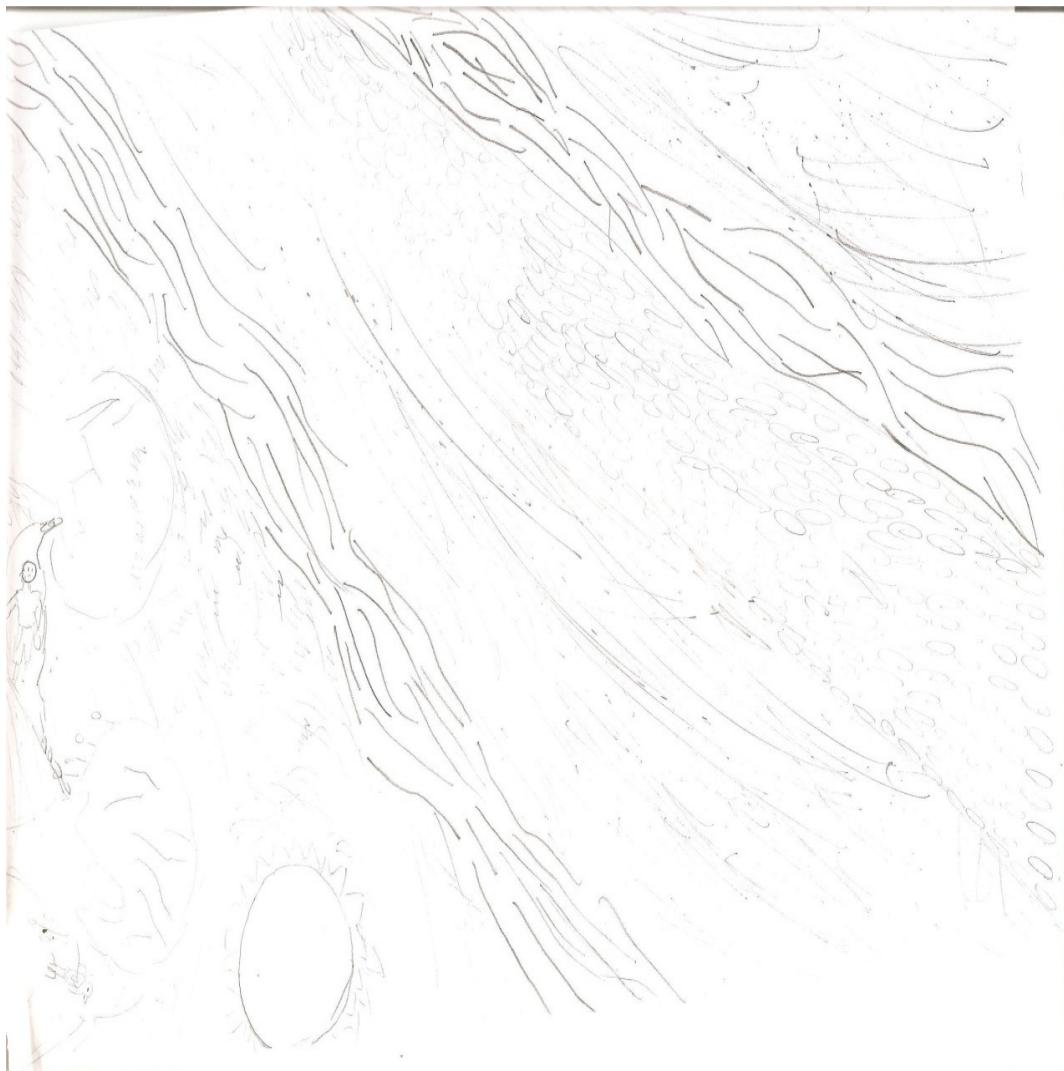
Para o professor Dr. Flávio Desgranges (2006) em seu livro “Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo” o contato com a linguagem “acende também a vontade de lançar um olhar interpretativo para a vida, exercitando a capacidade de compreendê-la de sua maneira própria” (DESGRANGES, 2006, p.23), nessa perspectiva, dramatizar um fato, ou mesmo, discutir sobre a imagem de uma pintura, a letra de uma música, ou um filme, podem ser estratégias para aproximação com a arte. A apropriação de imagens possibilita o encontro singular e sensível para a interpretação dos signos, criando um diálogo subjetivo entre o que vê com sua história pessoal. À medida que interpreta e se apropria da linguagem, revê com olhar crítico aspectos de sua vida e isso potencializa a possibilidade de realizar ações conscientes para transformar sua própria condição de viver. Revelar seu contexto e conhecer outras possibilidades fazia parte da formação para transformação.

O modo de trabalho realizado possibilitou transitarmos entre diversas expressões culturais. Nesse sentido a mediação através de proposição de novos encontros deu asas para novas percepções e apropriações, que nos permitem distinguirmos e por isso criar nossos próprios discursos integrados a cultura

A palavra *cultura* tem suas raízes no latim *colere* que, entre os romanos significava cultivar, habitar, tomar conta, criar e preservar. Relaciona-se assim essencialmente com o trato do homem com a natureza, com o carinhoso cuidado que se deve ter com aquilo que se cultiva. A ideia de cultura está então ligada ao modo de relacionamento do homem com o mundo. Ao ser compreendida e vivenciada por aqueles que dela participam, faz com que esses não se alienem do mundo que habitam, das obras que criam, da terra que preservam, das relações que cultivam. Tornar-se a própria cultura significa tornar-se um com o mundo, compartilhar a mesma cultura significa promover, a todo tempo, um encontro nas raízes de um universo comum (VIGANÓ, 2006, p.18).

Com essas atividades dançar, jogar, apreciar, aprender, inventar e contextualizar, os participantes desenvolveram um vocabulário expressivo. Formamos grupos de pessoas com desejo de realizar uma montagem teatral, por isso foi possível nos enveredarmos na investigação da improvisação enquanto procedimento metodológico para a criação das peças teatrais oriundas do trabalho na sala de ensaio.

3.3. Processos – Poéticos -Pedagógicos: Encontro do Outro que habita em mim e cria versos em nós



3- Protocolo jovem do Morumbi. Ano de 2009

Rastejando, entre cacos, me aproximo.
Não quero, mas preciso tocar pele de homem,
Avaliar o frio, ver a cor, ver o silêncio,
Conhecer um novo amigo e nele me derramar.
Carlos Drummond de Andrade (2004)

Com a difícil tarefa de tornar inteligíveis as experiências dos processos de criação, construído a várias mãos, experimentando texturas como representado no protocolo acima, aventuro-me a compartilhar momentos peculiares, fruto de combinações entre linguagens e metodologias para proporcionar o encontro dos sujeitos com o seu fazer artístico. Essa experiência os oportunizou também terem diferentes encontros. O encontro com os amores, o encontro com as feridas, com a

pele/espaços dentro e fora, que encontra o(s) outro(s) que habita(m) em mim, e criaram versos em nós.

As peças teatrais frutos dessa prática privilegiaram a polifonia das vozes dos integrantes, a fim de construirmos um discurso cênico no qual os sonhos e as angustias se entrelaçavam com a realidade das vidas, numa perspectiva comum reveladora de personalidades e dos assuntos locais, através do cultivo do prazer da descoberta, da prática da imaginação e com respeito às diferenças de opinião.

Todo o processo de criação foi realizado com os adolescentes e jovens moradores da zona Leste, a fim de que se apropriassem das possibilidades expressivas da linguagem teatral para o seu “querer dizer”, contemplando os desejos e ansiedades, por via dos questionamentos das ações e reações empregadas na cena. Nesse sentido a prática se construiu com a troca de diálogos, pela pesquisa na sala de trabalho, através de laboratórios cênicos de improvisação que exigiram uma postura ativa e reflexiva dos integrantes no processo.

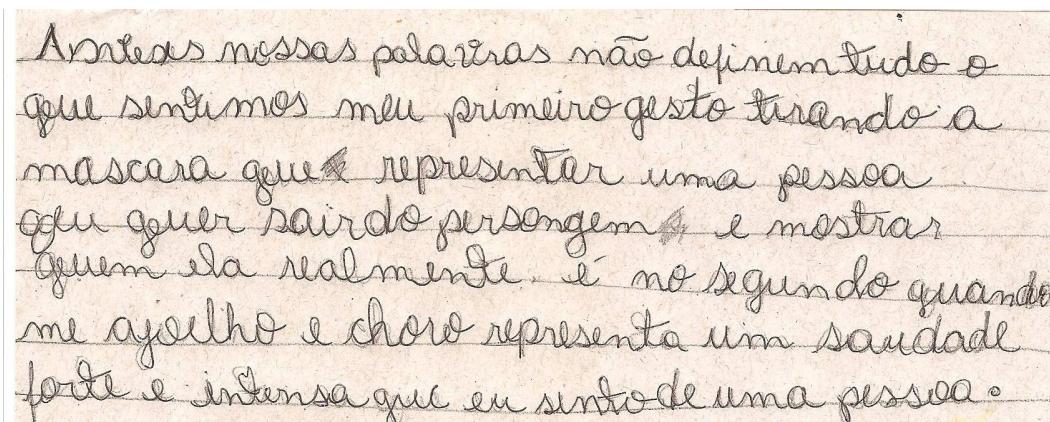
As montagens, exigiram intensa entrega muitas vezes dolorida e complexa, uma vez que as improvisações foram direcionadas para problematizar as formas de viver e compreender o mundo, trazendo à tona personalidades e identidades do grupo. De uma maneira intuitiva inseri nas improvisações uma pergunta chave: Se esse contexto (da improvisação) ou essa personagem vivesse, ou estivesse hoje aqui no bairro como agiria, e ou, quem seria? Essa pergunta direcionou as improvisações para um universo de ação e reflexão a partir das experiências pessoais e emocionais dos atores-jogadores, que passaram a expor corporalmente seus modos de viver, observar e recriar em diálogo direto ou indireto com o seu contexto real.

Nos processos de dramatização a cena é a balizadora de todo o processo poético criativo (REBOUÇAS, 2009), as ações empregadas nas improvisações revelaram as personalidades e os modos de viver e compreender o mundo dos integrantes. Nesse sentido o trabalhou construído envolveu as histórias pessoais dos seus autores, sob o foco da cena improvisada resultante da expressividade do corpo do ator, para a tessitura coletiva de uma narrativa.

As contribuições de Laban (1978) com a Análise do Movimento orientou o olhar para a linguagem do movimento para comprehendê-lo como pensamento concreto e comunicativo. Neste sentido o corpo é unidade que inter-relaciona pensamento – subjetividade - experiência.

O pensar em movimento poderia ser considerado com um conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa (...) Este tipo de pensamento não se presta à orientação no mundo exterior, como o faz o pensamento através das palavras, mas, antes, aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no repensar e no dançar (LABAN, 1978, p. 42).

Portanto, destaco na análise da prática e também na etapa das montagens foi priorizada a investigação sistemática da estrutura física do corpo do ator. Por meio da ativação do movimento num ambiente de improvisação e espontaneidade formalizada no espaço e no tempo na área de trabalho onde tudo é produzido no corpo e com o corpo visando um comportamento flexível, versátil e dinâmico.



Antes dessas palavras não definem tudo o que sentimos meu primeiro gesto tirando a máscara que representava uma pessoa que quer sair do personagem e mostrar quem ela realmente é no segundo quando me ajoelho e choro representa uma saudade forte e intensa que eu sinto de uma pessoa.

4 - Protocolo ano de 2010- Durante o processo de montagem “Do Jovem Precisa de Quê? II”

No fragmento do protocolo podemos perceber como o corpo torna-se comunicativo, autoral e revelador, e ao mesmo tempo mediador entre o “Eu” e os conflitos do tempo, de sua experiência em vida. Materialidade possível para a criação estética e autoral, que relaciona as expressões com as impressões, ou seja, com a subjetividade.

As impressões podem ser entendidas como os aspectos percebidos por dentro do corpo e as expressões como o de fora, independente de ser artista ou espectador. O trabalho em sala de aula como professora de expressão corporal, acompanhado do trabalho corporal próprio me levou a sistematizar as impressões em cinco vias: sensorial, mnemônica, imagética, emotiva e cognitiva. Estas impressões são mobilizadas em íntima relação com as ações corporais e são interdependentes (MEIRA, 2009, p.02).

Nesse fazer, ganha destaque a busca de uma expressão que conte cole a intensidade do gesto para uma modelagem corporal significativa, canal de expressividade e comunicação na dimensão do acontecimento. O “[...] espaço é o lugar de muita importância, pois é um lugar para os acontecimentos concretos e (d)as fantasias, entre meu espaço e outro se constrói a fantasia” (NANNI, 2004, p.66) fazendo emergir personagens e situações.

Investigar corporalmente as qualidades das ações do movimento proporcionou o surgimento concreto de situações, lugares e personagens, que reportam experiências e a cotidianidade do grupo participante. Nesse sentido

Os participantes constroem as próprias narrativas, imaginam pessoas conhecidas na pele de seus personagens, ajustam a história para satisfazer seus próprios interesses, apropriam-se das novas informações e as integram aos seus próprios sistemas de conhecimento e crença (CABRAL, 2006, p. 30-31).

O corpo já consegue expressar de maneira elucidativa o que a mente problematizou, tornando possível que sejam expressas diversas identidades e divergências internas e sociais, num processo criativo em que o sujeito é intérprete de si e dos outros que co-habitam em nós, numa “[...] prática que provém da experiência [...] potencialização do corpo como veículo de manifestação poética, como convergência dos conhecimentos sensíveis necessários a criação” (ALEIXO, 2008, p. 36) elaborando teorias abstratas e significativas. Como representada nos protocolos abaixo.



5-Protocolo “Corpos simbólicos: Processo criativo de 2010”

A experiência reconcilia o pensamento formal com a realidade, através do trabalho efetivo e constante, desde que empreendido em situação concreta e bem definida. Assim construímos a identidade da oficina de teatro, privilegiando a inteligência sensório-motora, sensível e poética dos integrantes, para o encontro dos corpos e pensamentos numa atitude poética teatral.

Segundo a pesquisadora Carmela Soares (2009), a imagem construída nos jogos e improvisações pode ser elevada à categoria de objeto estético, por possuir “uma elaboração formal e, enquanto tal é produtor de uma teatralidade em sala de aula que poderá ser reconhecida e apreciada à medida que o olhar do aluno, como também do professor, for trabalhado nesta direção”. (SOARES, 2009, p. 50), num processo de troca e de elaboração de significados das ações.

Essa pesquisa almeja permitir outras visões sobre os jovens da periferia da Zona Leste. Nesse sentido, conhecer suas “performances artísticas” nos possibilita vislumbrar suas subjetividades e o mundo que os circunda.

Escolha do tema

Na etapa das montagens o procedimento adotado foi aprofundar a temática através de improvisação, como elemento possível para a construção da narrativa e da dramaturgia. “Neste caso, trata-se de tornar dramático algo que não é em sua origem preparado para isso. Assim, podemos incluir aí a construção de espetáculos partindo-se de um conto, uma história, uma imagem” (ICLE, 2009, p.98) construída através da participação ativa e colaborativa entre os integrantes.

A escolha do tema é a parte mais complexa do trabalho, pois é o gerador para o desenvolvimento de todo o processo criativo. É através do tema que se confrontam as ideias e os desejos. O dramaturgo Luís de Abreu (2006) afirmou que essa relação dialógica é o motor da engrenagem para os trabalhos teatrais regidos pela participação ativa e colaborativa dos integrantes. Um emaranhado de dúvidas e questionamentos nas etapas dos processos das montagens marcou minha trajetória.

Será que o tema é realmente importante para os integrantes? Estimulo mais a criação ou dirijo cena? Será que estou criando um ambiente muito intimista entre os integrantes? Até onde eles terão maturidade para separar as relações da cena e da vida real, se nós tratamos de problemas reais?

Não tenho a pretensão de responder todos esses questionamentos, contudo, mergulhar na trajetória da análise dessas práticas revelou-me as estratégias de ação para construir um trabalho em que os integrantes são os protagonistas do fazer, em que o verbo colaborar em comum com outrem, é a essência de nossa prática.

[...] o coletivo é delineado por uma constelação de individualidades que se complementam. Para tanto, é necessário integralização, solidariedade e troca, para que o colaborativo se realize em uma plethora criativa. As inter-relações propiciam diferentes fluxos criativos e forças geradoras para a produção em grupo (FISCHER, 2003, p.96).

A prática revelou que quanto mais exploramos o tema, por meio das leituras, discussões e imagens que provocaram identificação, ocorria uma melhor definição da cena sob uma perspectiva construtivista. “[...] em um processo de somatória, visando ao rendimento do grupo. Essa estrutura organizacional possibilita ao ator desenvolver-se individualmente e cooperativamente” (FISCHER, 2003, p.96).

Quando há entendimento e todos querem a mesma coisa é mais fácil de algo bom acontecer.

6-Protocolo ano de 2010

Visando a autonomia no fazer, a elevação da autoestima e o desejo de comunicarmos nossas reflexões, por meio do exercício poético e criativo construíram nossas montagens.

O texto inicial era simples improviso mas tarde o improviso estava decorado e era texto. As ideias vinham do que vejo no dia-a-dia encaixadas na história da peça.

Adoro o método que a Vanessa usa, nos treinando a montar montagens que mais tarde descobrimos estar usando na peça

7-Fragmento protocolo: Processo de Montagem 2007.

O protocolo descreve a metodologia desenvolvida nos processos de montagem. O fato de não termos prazos definidos, ou mesmo a obrigatoriedade para realizar a montagem foi um contribuinte positivo para o desenvolvimento do processo. Tivemos tempo para “saborear” as cenas, avançar e regredir, para ajustar a nosso modo.

3.4. Por dentro do Processo da Construção das Peças

O menino aprendeu a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
E começou a fazer peraltagens...
Manoel de Barros

Conhecer as montagens de “dentro” para “fora” permitirá realizar uma analogia mais profunda sobre o processo de criação artística e pedagógica da oficina, pois o texto e a cena são criados concomitantemente e formam uma mesma imagem. Nesse sentido, “as imagens geradoras que fazem parte do percurso criador funcionam, na verdade, como sensações alimentadoras da trajetória, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo e, consequentemente, pelo crescimento da obra” (SALLES, 1998, p.57).

Todo material criativo, formado por ideias, imagens, sensações, conceitos e interferências, deve ter expressão na cena. A cena, como unidade concreta do espetáculo, ganha importância fundamental no processo da dramaturgia que passa a ser compreendida como criação cênica, conforme definição de Patrice Pavis (2008):

A partir de Brecht e de sua teorização sobre o teatro dramático e épico, parece-me ter-se ampliado a noção de dramaturgia [...]. A dramaturgia abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação. Estudar a dramaturgia de um espetáculo é, portanto, descrever a sua fábula ‘em relevo’, isto é, na sua representação concreta, especificar o modo teatral de mostrar e narrar um acontecimento. [...] Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação* da fábula*, a escolha do espaço cênico, a montagem*, a interpretação do ator [...] no seu sentido mais recente, tende, portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica. (PAVIS, 2008, p.113-114)

Assim, nessa pesquisa se faz necessário contextualizar o perfil dos integrantes em cada montagem, uma vez que foi a partir das personalidades e dos dilemas dos atores que essa prática foi construída. Por isso, a análise de cada montagem inicia com um perfil do grupo. A análise foi elaborada com base nos documentos elaborados no processo em forma de protocolos, relatórios, anotações

de planejamentos de encontros e também os textos teatrais. Também foram consideradas na análise as memórias revisitadas das situações vividas.

Em todas as montagens trilhamos os mesmos passos. Primeiro detectando o tema e segundo investigando-o através de leituras orientadas para fomentar a discussão. A leitura orientada ofereceu textos e também imagens, jogos e ideias, pois leitura aqui está no sentido freireano, é da leitura de mundo que tratamos, e não da alfabetização. Esse trabalho dialógico deu-me subsídios para vislumbrar o enredo e preparar os laboratórios das improvisações, o que resultou em quadros cênicos. A partir destes quadros em um processo colaborativo se fez o roteiro, com o ensaio dos roteiros definiram-se as cenas com a inserção de diálogos, o que materializou o processo em forma de texto teatral. A análise do processo foi realizada seguindo os seguintes parâmetros: amarração do enredo, criação dos personagens, criação do roteiro e apresentação do texto teatral elaborado.

A amarração do enredo ocorreu na roda de conversa, gênese do processo por oportunizar avaliar o entendimento dos jogadores sobre o tema, além de tornar claro o que estava obscuro, ou seja, levar para cena o que antes era conflito subjetivo, situações que estavam no campo das ideias ou dos desejos. Nesse sentido a imaginação empregada nas improvisações, pôde ser conduzida para um campo objetivo e concreto, por meio das associações e considerações envolvendo-nos num fluxo criativo.

A criação das personagens trata das reações das personagens que deram sentido e formato às histórias. Serão compartilhados quais exercícios e recursos foram utilizados para a criação dos personagens em diálogo com as concepções que nortearam a prática.

Na criação dos roteiros será compartilhada a organização dos laboratórios de improvisação e as soluções cênicas dadas para a resolução do conflito. Também será possível observar como histórias pré existentes, tanto no universo dramático quanto no cotidiano da vida de cada um, foram utilizadas para alimentar o imaginário, um pano de fundo com tramas abertas que nos possibilitou entremearmos história de vida e ficção para uma proposta de dramaturgia oriunda da cena.

Serão analisados três processos de montagem realizados na oficina do bairro Morumbi: “A Gata Borralheira do Morumbi”, “Romeus e Julietas Ainda Existem” e o “Jovem Precisa De Quê?”. Estes foram escolhidos devido ao maior

tempo da ocorrência da oficina na comunidade e por possibilitar-me observar as transformações e adaptações metodológicas utilizadas para o desenvolvimento do meu processo pedagógico, especialmente porque muitos integrantes participaram de mais de uma das montagens, sendo possível observar a forma como foram se apropriando da linguagem e criando autonomia no fazer.

3.5. Processo Poético Pedagógico “A Gata Borralheira do Morumbi”

O processo foi iniciado em meados de julho de 2006, com dois encontros semanais com três horas de duração cada. Estavam presentes 15 integrantes, de maioria feminina, com idades entre 12 e 14 anos, todos na escola cursando o ensino fundamental e que moravam com os familiares e não trabalhavam. Com as exceções de uma jovem de 21 anos, mãe com ensino médio completo, e um rapaz de 16 anos que abandonou os estudos no ensino fundamental para fazer “bicos”, pois seria pai brevemente.

Amarração do Enredo

O grupo sugeriu o conto “A Gata Borralheira” por ser uma história que todos conheciam e gostavam. Por entender que os jovens se referiam a versão da Disney tive uma grande resistência com o tema, pois não concebia a ideia de dirigir uma peça que à primeira vista considerei como infantil e também por não dialogar com os conflitos trazidos por eles, nem com os que eu observava. Meu objetivo foi propor um trabalho que possibilitasse a reflexão sobre os conflitos vivenciados por aquele grupo, algo além da alegria inerente a própria prática teatral, ou seja, desejava um tema que fizesse sentido na sua experiência. Se o processo não alcançasse esse estágio de abertura e entrega não me interessaria prosseguí-lo.

Selecionei do conto tradicional a temática família para iniciarmos o processo. Na roda de conversa a maioria das garotas revelou que cuidavam de algum bebê ou de uma criança, seja como babá ou como familiar. E a discussão foi conduzida sobre “o que é cuidar?” e “como sentem que são cuidados?”. Sob esse foco vieram à tona

histórias e causos sobre a família dos integrantes.

Destacaram a importância da Mãe em suas vidas como mediadora e figura de maior confiança e afetividade para a maioria dos integrantes. E também as dificuldades enfrentadas no dia a dia pela falta de diálogo devido à ausência dela por motivos de trabalho, uma vez que muitas são as responsáveis pelo sustento da família. Entretanto, também foram expostas histórias de agressões físicas. Assim, identificamos duas personalidades para a MÃE: a boa e a má.

Sobre a figura do Pai foi revelado que a maioria dos integrantes não convivia com o pai biológico. E aqueles que conviviam tinham dificuldade para demonstrar os sentimentos entre ambas às partes, e isso ocasionava um ambiente com agressividade física. A figura do Padrasto veio também à tona. Os garotos falaram sobre a dificuldade de ter outro homem na casa que não o pai, ou mesmo de aceitar as novas regras impostas. A ausência, desejo e a saudade do pai foram sentimentos comuns neste grupo, além da dificuldade de aceitar os parceiros de seus responsáveis. Desta forma identificamos o personagem PAI como ríspido e pouco afetuoso.

Os questionamentos se voltaram para autoavaliação sobre como cada indivíduo contribuiu para despertar e/ou nutrir comportamentos agressivos no ambiente familiar. Também pontuamos as diferentes formas de violência, momentos em que exercei de forma direta minha outra função no Programa, a de revelar aos jovens da comunidade seus direitos de cidadãos, mostrando onde encontrariam apoio institucional para melhorar a convivência familiar.

Ao refletirem sobre a família a que pertenciam, também revelaram como um sonho constituírem sua própria família. Esse apontamento me deu a chance para questioná-los sobre o envolvimento afetivo com indivíduos citados como criminosos. Segundo o grupo, muitas garotas da comunidade tinham o desejo de ser a namorada do “traficante ou chefe de quadrilha” porque ele tem dinheiro e status no bairro. “-Ninguém mexe com você” (Frase de uma integrante). Outros pontuaram a questão desses indivíduos terem mais de um relacionamento, um dos principais motivos das brigas e disputas entre as garotas.

As revelações e associações me deram pistas de personagens e situações para serem desenvolvidas nas improvisações. Assim as discussões foram recorrentes em todo o processo e cada improvisação fazia surgir uma nova abordagem para a discussão.

3.6. Criação das Personagens da “A Gata Borralheira do Morumbi”

Iniciamos com a leitura do conto “A Gata Borralheira⁴⁸”. Essa estratégia não foi bem sucedida porque provocou a competição entre as garotas para o papel da protagonista BORRALHEIRA. As atitudes competitivas tornaram o ambiente desfavorável para um fazer que privilegie a integração entre os sujeitos, a trocas de saberes e a imaginação.

Na tentativa de solucionar esse problema, organizei um laboratório com o tema “Quem está na casa da Borralheira?” como estratégia de improvisação que criou uma atmosfera provocadora, desafiando os atores a construírem as personagens durante o fazer, modelando partes do corpo e posteriormente formas de caminhar. Seguidamente lancei o questionamento “Se estes personagens tivessem nascido aqui no Morumbi, como essa história seria?”

Os trabalhos foram conduzidos por meio da investigação das oito ações básicas do movimento (socar, talhar, pontuar, sacudir, pressionar, torcer, deslizar e flutuar) propostas por Rudolf Von Laban (1978), junto ao trabalho de conscientização das partes do corpo para ampliar a capacidade de expressão e o desenho do movimento estimulando a percepção das sensações, emoções e sentimentos provocados pelo próprio movimento do corpo em diálogo com o outro. Esses trabalhos foram executados em paralelo com o imaginário povoado pelo conto da Gata Borralheira e as considerações da roda de conversa.

As garotas se movimentaram com ação de sacudir para demonstrar estar carregando um bebê, a ação de flutuar representando ninar o bebê, a ação socar o ar demonstrando raiva na relação constituída com outras jogadoras que representavam ser o bebê e a criança, ou ainda, a ação de pressionar como maneira de demonstrar carinho e cuidar do outro. A ação de pontuar representava demarcação de território para proteger os filhos.

Assim, a improvisação definiu dois núcleos de personagem MÃE com duas personalidades: A MÃE ATENCIOSA trabalhadora e presente na educação da família, e a outra MÃE GANANCIOSA, que esperava arranjar um marido rico para solucionar os seus problemas financeiros. As outras garotas se tornaram as personagens FILHAS, e AMIGAS das FILHAS, definindo dois coros das mocinhas e

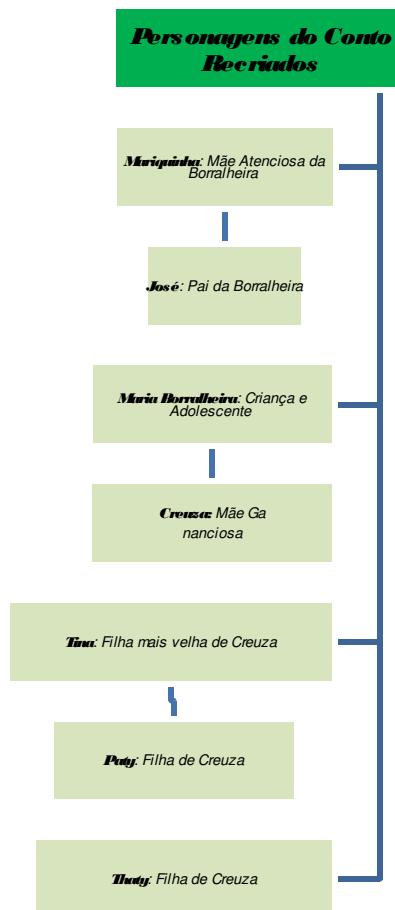
⁴⁸A Gata Borralheira versão de Charles Perrault.

das vilãs.

Representaram várias fases da vida da BORRALHEIRA como bebê, criança, adolescente e fase adulta, como mãe, todas com diferente movimentação e personalidade. Essas várias personas diminuíram o desejo das jogadoras de serem a protagonista BORRALHEIRA pela diversão de representarem as personagens vilãs do próprio conto. Interessante destacar que as jogadoras que causavam mais conflito para ser a BORRALHEIRA foram as mesmas que construíram as personagens vilãs, cessando assim os conflitos.

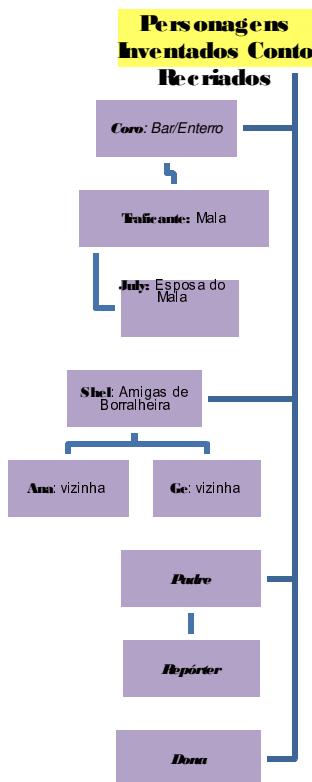
Durante a improvisação os jogadores materializaram ações do universo masculino, como jogar futebol, videogame e dirigir carro. Eles não se relacionavam com as crianças, mas flirtavam com as jogadoras. Criamos o personagem PAI RÍSPIDO e GARANHÃO.

Com a definição dessas personagens adentramos para outra etapa do processo criativo que visou suscitar conflitos e situações, tendo como pano de fundo os elementos do conto tradicional.



1-Organograma de Personagens do Conto Tradicional

Os outros personagens foram criados pela necessidade dos conflitos surgidos nas improvisações, suas trajetórias serão compartilhadas no próximo tópico.



2-Organograma: Quadro dos Personagens Inventados

3.7. Criação do Roteiro “A Gata Borracheira do Morumbi”

Selecionei do conto tradicional o momento do Baile para improvisação com a seguinte pergunta: “-Como é a festa aqui no bairro?”. Um dos garotos pegou o tambor e batucou um pagode, o outro interferiu no espaço representando um bêbado. As jogadoras entraram sambando e flirtando com os garotos. Propus o exercício do peso do quadril⁴⁹ trabalhado nas danças brasileiras. A ação de encostar-

49 “Sensibiliza principalmente o centro do corpo e estimula a locomoção e a dinâmica do movimento. Com o corpo enraizado e alinhado cada um se concentra em perceber o peso do quadril. A partir deste peso desloca o quadril até o desequilíbrio no tempo e espaço que quiser. Este desequilíbrio provoca a locomoção e possibilita giro e torções de tronco”. (MEIRA, 2007, p.280).

se ao outro se transformou em trombadas entre as garotas. Entrei na improvisação inserindo a dança da Coco do Barraco⁵⁰ para transformar a energia em jogo pela mudança de contexto do movimento, ao invés de trombadas giros e expressões faciais, toques na parte superior do corpo, pausas, e ampla expressão facial no espaço da roda onde os jogadores entravam em dupla. Mesmo assim, a dança formalizou dois grupos rivais, núcleo dos amigos da BORRALHEIRA e a família de CREUZA. Através da dança foi criada a cena da disputa no bar, um confronto entre as jogadoras. Este foi cessado quando um jogador fiscalizou que estava atirando e atingiu uma jogadora do núcleo da Borralheira que representou estar morta. Todos pararam por instantes e a maioria abandonou a cena.

O grupo justificou o conflito da briga cênica pelo fato de uma das jogadoras ter flertado com o marido da outra. E este agiu como um mala⁵¹ devido à sua postura na cena para resolver a briga. Surgiram então novos personagens o MALA e sua ESPOSA. O enterro foi representado com a dança do cacuriá “Mariquinha⁵²”, que traz na letra a questão da morte, mas também propõe uma quebra dessa energia densa e triste com a celebração transgressora. Após o enterro dançado, perguntei cantando sobre o assassinato. Todos fugiram como na primeira experimentação. Então pedi que deixassem claro para os jogadores da plateia porque estavam fugindo. Responderam como se estivessem sendo perseguidos, outros se escondiam, com uma frase sussurrada. “- Ih sujou”.

No outro encontro iniciamos o trabalho com jogo de espelho. Entreguei a cada jogador um recorte de jornal com uma manchete da morte, no caso da MARIQUINHA (mãe boa), e improvisaram criando a cena dos personagens REPÓRTERES e FOTÓGRAFOS da morte.

50No repertório do grupo Baiadô para uma apresentação contextualizamos a dança do Coco como uma encenação de disputa de amor. Como estratégia também de contextualizar a cena com os participantes da oficina de teatro, me utilizei desse repertório na tentativa de transformar a energia agressiva para energia lúdica e prazerosa. Na tentativa de comunicar a imagem para melhor entendimento dessa ação, descrevo a dança do coco segundo apostila do TATUDANÇANDO. [...] o coco é uma dança que tem muitas variações. São diferentes formas de dançar e tocar no Brasil. Aqui descrevemos apenas uma delas [...] O Coco Tatudançando foi aprendido com maranhenses (ensinados por Meira no grupo Baiadô), portanto a dança é parecida com o Bambáé do Maranhão. O coco é uma dança de roda, com os dançadores voltados para o centro. O acento forte do ritmo é acompanhado por uma pisada a frente, com o pé direito, que logo dá um passo para trás, e então no próximo acento forte do ritmo, é o pé esquerdo que dá a pisada, agora para trás. Com todos os dançadores pisando juntos, a roda abre e se fecha [...] A partir deste passo básico os dançadores individualmente podem [...] girar, saltar [...] mandigar à sua maneira (MEIRA, 2007, p. 289).

51Expressão de gíria que denomina os envolvidos com a criminalidade em alguma instância.

52Mariquinha cacuriá da Dona Tetê do Maranhão aprendido no grupo Baiadô.

O laboratório do casamento da MÃE GANANCIOSA CREUZA COM JOSÉ (PAI) teve como estímulo imagens de noivas e tecidos diversos. Todos estavam na condição de jogadores da cena e não foi necessário nenhum apontamento. O grupo me pediu para deixá-los sozinhos. A cena criada com referências aos programas humorísticos televisivos, pela tentativa da BORRALHEIRA junto com as amigas impedir o casamento.

Para situação de exploração da BORRALHEIRA foi trabalhada em forma de coro das jogadoras, com exceção da Madrasta e das três filhas. Para representar o espaço cênico da casa foram investigados gestos de limpar com variação de níveis e velocidades, além de definir uma trajetória espacial.

Como nossa BORRALHEIRA tinha passado por tantas transformações, o último laboratório foi conduzido com o estímulo a “- Qual é o sonho da Borralheira?”. Uma das jogadoras, na vida real, tinha saído da casa da mãe para morar com a tia e levou essa situação para a improvisação representando uma viagem. Organizou o espaço cênico com cadeiras fazendo alusão ao ônibus e descrevia as paisagens do percurso. As outras jogadoras aderiram à sua proposta e deste modo as BORRALHEIRAS fogem para uma “cidade grande”. Essa fuga possibilitaria a transformação. Os ensaios desse quadro foram nutridos por uma série de reportagens de revistas e textos sobre a exploração do trabalho infantil, junto a algumas imagens de São Paulo. Estudamos e discutimos esse material, e chegamos ao consenso de que a BORRALHEIRA foi para uma cidade grande à procura de emprego.

Os atores/jogadores da plateia sugeriram que a BORRALHEIRA se prostituísse, entretanto as garotas não aceitaram a sugestão do grupo. Percebi a imaturidade para aprofundar esse contexto da prostituição com os participantes e retomamos a cena sob a discussão sobre qual tipo de trabalho a personagem BORRALHEIRA poderia arrumar, uma vez que ela, segundo definição do grupo, tinha o mínimo de escolaridade. O jogo proposto nesse momento foi da Profissão⁵³ de Viola Spolin, para o coro de jogadoras. Como surgiram muitas profissões cada jogadora fez sua movimentação livremente.

Com essas personagens o conto tradicional se tornou um pano de fundo com tramas abertas no qual se fundiram novos personagens e situações causadas

53Parte do Todo 3: Profissão A67 do Fichário de Viola Spolin

pelo revisitado dos personagens. Assim, os personagens vão dando o contorno e atribuindo sentidos às cenas e relações, construindo o roteiro em forma de quadros que podem ser organizados de diferentes maneiras. Percebe-se neste modo de criar a dramaturgia a estrutura das culturas populares brasileiras e da comédia dell'arte, vivenciadas e aprendidas na formação acadêmica. A tessitura de cenas improvisadas através de um roteiro inacabado absorveu as contribuições devido a suas tramas abertas, para formar a história a nossa maneira, reveladora da visão de mundo do grupo.

A cena, dessa maneira, é o expediente que horizontaliza as proposições e, em termos gerais, o que podemos avaliar é que embora exista algo pré-selecionado pelo roteiro de ações, a maleabilidade do processo possibilita aos seus integrantes discordar ou acrescentar posicionamentos à seleção. Porém, mesmo que o processo dê voz e direitos a todos, a existência dessa prática não garante uma cooperação igualitária, ou seja, ela depende dos diferentes níveis de contribuição de cada parte e da flexibilidade de quem coordena - o. Ainda assim encontra-se implícito nesse modo de criação dramaturgia uma visão de mundo compartilhada, pois nele se efetivam posicionamentos poéticos e ideológicos de um coletivo em um produto que se dá pela cena. E por conter em seus procedimentos a possibilidade de o indivíduo posicionar-se perante determinado assunto, há um espaço reservado para proposições e questionamentos individuais que irão fundamentar algo coletivo – um espetáculo construído por dramaturgias plurais. (REBOUÇAS, 2009, p. 67).

A narrativa foi construída em cinco quadros com personagens fixas e o coro de BORRALHEIRAS. O coro foi composto pelos integrantes que se encontravam menos preparados naquele momento, ou seja, os mais jovens menos dedicados e os indivíduos que adentraram durante a etapa dos ensaios. O coro realizava as passagens entre as cenas com as danças populares brasileiras recriadas para reforçar, junto com os personagens fixos, o sentido do lugar e situação do quadro. A personagem BORRALHEIRA por ser também representada pelo coro foi caracterizada por um mesmo adereço de figurino para todo o grupo. O restante dos figurinos foram peças do cotidiano diferenciadas entre si.

No quadro abaixo é possível observar o processo de entremear a narrativa do conto tradicional com nossa releitura.

Roteiro do Conto

“A Gata Borralheira” Versão Disney

- a) A Borralheira fica órfã da mãe devido a uma doença (morte natural). a) A Borralheira fica órfã da mãe devido uma bala perdida oriunda de uma briga dos seus clientes no pagode.
- b) O pai de Borralheira se casa com uma mulher ambiciosa, mãe de duas filhas. Não há mulher ambiciosa mãe de três filhas, oposição da Borralheira no casamento. b) O pai de Borralheira se casa com uma entretanto a Borralheira tenta interromper o casamento.
- c) A madrasta junto com as filhas escraviza a enteada, colocando-a para trabalhar na casa a enteada, colocando-a para trabalhar na dia e noite sem descanso, enquanto o pai casa dia e noite sem descanso. O pai trabalhava viajando. c) A madrasta junto com as filhas escraviza a enteada, colocando-a para trabalhar na dia e noite sem descanso. O pai abandonou a filha para cuidar da nova família.
- d) A transformação da vida da Borralheira se deu pelo encontro com o sobrenatural, a fada com a fuga para uma cidade grande, em que a possibilitou ir ao baile, onde encontrou busca de um emprego para recomeçar sua o príncipe, que a tirou da situação de maus vida. d) A transformação da Borralheira se deu pelo encontro com o sobrenatural, a fada com a fuga para uma cidade grande, em que a possibilitou ir ao baile, onde encontrou busca de um emprego para recomeçar sua tratos.

1- Quadro roteiro “A Gata Borralheira do Morumbi”

O trabalho final na redação do texto teatral foi por mim realizado e incorporou falas improvisadas nas cenas e fragmentos recolhidos nas rodas de conversa. Estes elementos foram organizados fora da oficina e posteriormente levado para o grupo. Os atores liam e interferiam nos diálogos reorganizando-os e em seguida repetiam a cena para equalizar os movimentos com a fala. Em muitos momentos da repetição nos ensaios dos quadros atuei com a função de ponto, lembrando-os de palavras chaves.

Roteiro

“A Gata Borralheira do Morumbi”

Foram realizadas duas apresentações da peça “A Gata Borralheira do Morumbi” na escola parceira “Hilda Leão Carneiro”. A primeira para os estudantes do noturno E.J.A (Educação de Jovens e Adultos) e os convidados dos jovens. A segunda apresentação também ocorreu na escola, mas dentro de um evento aberto para a comunidade local realizado pelo Programa Fica Vivo!.

Este primeiro processo de montagem me possibilitou perceber os seguintes aspectos: Os indivíduos com menor idade demonstravam curiosidades sobre as histórias que envolviam a questão da criminalidade. No entanto as brincadeiras e os aspectos menos realistas despertavam maior interesse para mudança do foco. Já os indivíduos de maior idade viviam o conflito de identificarem a criminalidade como uma opção de vida curta e negativa, mas que também ao mesmo tempo as facilidades e comodidades relacionadas à possibilidade de usufruírem rapidamente de bens de consumo aliados à falta de perspectivas reais para alcançar esses “desejos” tornava-os atraídos e vulneráveis para uma possível situação de risco.

Entretanto podemos perceber pela estrutura final da peça que as questões levantadas sobre a criminalidade não foram aprofundadas devido em parte à minha inexperiência para aprofundar e problematizar essas questões. Essas lacunas me motivaram a continuar com a oficina de teatro no Programa Fica Vivo!.

Depois da apresentação em dezembro de 2006, muitos integrantes não voltaram frequentar o grupo no ano de 2007, por motivos variados. Porém ainda tínhamos um núcleo fruto da primeira montagem composto por sete integrantes e a chegada de novos integrantes cativados pela apresentação.

3.8. Processo Poético Pedagógico: “Romeus e Julieta ainda Existem?

Com maior tato para lidar com público adolescente nos embrenhamos no segundo processo de montagem, nos quais fiz valer parâmetros percebidos na experiência anterior, bem como, o desejo de preencher as lacunas deixadas. Com uma única certeza, a de que a cena ditaria os rumos da narrativa, como afirmou ator e diretor de teatro Sérgio de Carvalho (2009).

Num processo colaborativo surgem ideias e formas que jamais surgiriam na escrita isolada [...] Essa multiplicação dos pontos de vista, grande virtude do trabalho coletivo, costuma ajudar o teatro desde que seja traduzida numa perspectiva crítica comum – o que é tarefa do dramaturgo ou dramaturgista estabelecer (CARVALHO, 2009, p.68).

À luz dessa afirmação, mostrarei pontos peculiares do processo de montagem da peça “Romeus e Julietas Ainda Existem?” fruto da oficina de teatro em 2007. Selecionei essa montagem por ter sido ela a 1º experiência que se apropriou de uma temática antes da escolha do que seria encenado. Diferentemente da “Gata Borralheira” em que os apontamentos e dilemas enfrentados pelos integrantes surgiram no meio do processo, esse começou antes, sendo o norteador do processo e, inclusive, fomentando muito mais envolvimento na prática e aprofundamento do texto, pelo fato de seu direcionamento ser exatamente o que estava em pauta nos questionamentos dos jovens.

Deste modo se faz necessário conhecer o perfil dos participantes dessa montagem. Estavam frequentes na construção desse processo 16 jovens, sendo 07 participantes do processo anterior e 09 novos, com número equilibrado entre gêneros masculino e feminino, com idades entre 14 e 17 anos. A maioria das garotas frequentava a escola e morava com os pais. Estavam presentes duas adolescentes grávidas, uma já grávida quando adentrou para o grupo e a outra que engravidou na fase de ensaios do processo. A minoria dos garotos frequentava verdadeiramente a escola. Nenhum deles tinha vínculo empregatício formal e todos moravam com seus familiares.

O processo de montagem foi iniciado em janeiro de 2007 com encontros de três horas cada, duas vezes por semana. Retomamos as atividades com o treinamento corporal priorizando a consciência corporal com dinâmicas e jogos teatrais diversos, além das danças brasileiras e princípios de contato improvisação.

Amarração do Enredo

As relações das conquistas amorosas e paixões platônicas entre os integrantes tornaram cotidianas as conversas sobre namoro, ampliadas com a curiosidade pela situação da gravidez de uma integrante. A temática estavaposta pelo grupo, eles queriam falar sobre os encontros e desencontros amorosos, pois se perceberam adolescentes.

Segundo a leitura do grupo, os indícios para se perceberem como adolescentes foram os seguintes: o estranhamento com o próprio corpo, o interesse amoroso e sexual, a convivência entre gêneros no mesmo grupo, irritação e o

aumento dos conflitos e cobranças familiares. Alguns ainda pontuaram a questão da preguiça e de enjoarem rapidamente das situações e das pessoas.

Debruçamo-nos na investigação por meio de leituras orientadas dos textos “O que está acontecendo comigo?” de Ruth Rocha (2001) e fragmentos do livro “Adolescência, Sexualidade e AIDS” de Marlene Castro W.Martines (1998) para fundamentar os debates, indicado por Wellington Bessa técnico social na época responsável pelo Programa de Uberlândia.

O envolvimento intenso com o tema levou as atividades paralelas à oficina de teatro. Organizei o Projeto “Corpo Consciência e Afeto⁵⁴” com apoio do programa, organizamos um ciclo de seis palestras sobre Sexualidade, abordando a Higiene, Doenças Sexualmente Transmissíveis e Métodos Contraceptivos com as enfermeiras e psicólogas do PSF (Programa Municipal de Saúde da família) unidade Morumbi.

Nas rodas de conversa na oficina foi possível perceber que o grande interesse pelo assunto pelo tema se dava principalmente pela falta de oportunidade de diálogo com um adulto, revelando a dificuldade especialmente das garotas para conversarem sobre sensualidade e sexualidade.

Todos estavam desejosos para explorarem o tema, inclusive alguns indivíduos adentraram para a oficina em busca do envolvimento afetivo ou sexual. A meu ver essa relação se dava para além da questão do público freqüentador da oficina, porque todos se encontravam cotidianamente na comunidade. Atribuo esse fato ao imaginário sobre o teatro, como um espaço potencializador de liberação, que realmente é. Entretanto não se restringe ao prazer de sentir liberdade e a fazer “o que bem entendem”. Por meio do trabalho cotidiano no grupo estes indivíduos foram percebendo que a condição de liberdade é construída e está integrada com o limite do outro. Isso provocou o desencantamento de alguns indivíduos que se afastaram da oficina.

A maioria das garotas afirmou que não tinham tido uma experiência sexual,

⁵⁴A mobilização das discussões repercutiu em outras oficinas e também na comunidade, oportunizando-nos organizar encontros de jovens das oficinas de Violão e Teatro para multiplicarem os debates para outros jovens, no espaço da escola parceira “Hilda Leão Carneiro”. O ápice do projeto foi seu lançamento institucional no II Fórum Comunitário do Morumbi em abril de 2007, fomentado pelo Programa Fica Vivo!, junto as redes parceiras de instituições sociais, ONGs, e Associações de Moradores dessa região. Neste evento os jovens da oficina de Violão e Teatro foram os responsáveis pela interlocução do tema, e os oficineiros mediavam o debate. Após o lançamento do projeto “Corpo, Consciência e Afeto”, as parceiras criadas para sua execução foram se distanciando por diversos motivos, e culminou no término dessa ação interativa entre jovens de diferentes oficinas.

mas todos desejavam constituir família, casar e ter filhos com idade mais avançada do que suas respectivas mães tiveram. Manifestavam também o desejo de estudar e trabalhar para ser independentes.

Essas ideias em muitos momentos se contradiziam, principalmente pelos integrantes de idades mais avançada, ao revelarem o grande número de parceiros que se relacionavam em troca de algo material, ou para serem reconhecido como companheiros de alguém, além de descreverem formas de aborto com muito realismo. Muitas vezes na fala, a sensação do prazer estava assentada em “ver” e “ser” o objeto de desejo do outro. Outro problema apresentado especialmente pelas garotas foi da dificuldade de acesso a acompanhamento médico sem a presença de um responsável legal, atribuindo este fator como um empecilho para usufruírem dos métodos contraceptivos, além de se sentirem pressionadas por seus parceiros para não fazerem o uso da camisinha por ser objeto associado à infidelidade. Essa cultura contribui de maneira significativa para a não utilização dos métodos contraceptivos e consequentemente a gravidez precoce.

Além disso, foi pontuado o fato de que muitas vezes a gravidez é “planejada” para ocasionar o casamento, porque representa a oportunidade da saída de casa e de uma autonomia na maneira de viver, com menos cobranças e afazeres. Os garotos revelaram que a maior preocupação em relação à gravidez era por perderem a liberdade de se relacionarem com outras garotas e terem que sustentar as mães de seus filhos.

Na minha experiência no bairro pude observar que realmente muitas garotas adolescentes e jovens adultas se casavam grávidas com poucos meses de relacionamento, paravam de estudar e não trabalhavam fora de casa, mesmo quando a criança estava frequentando a creche. Geralmente moravam com os familiares de um dos cônjuges e muitas tinham mais de um filho nem sempre do mesmo parceiro.

Compreendo que a gravidez para alguns foi uma possibilidade de transformação para terem uma vida mais harmoniosa, com menos uso de drogas e também com ideais futuros. Entretanto, para a maioria dos casos, a realidade da gravidez precoce tem se mostrado como um caminho contrário para a realização dos sonhos.

Os garotos de forma geral se mostraram mais abertos para falar sobre sexo, e também se colocaram como adeptos de preservativos nas relações sexuais

instáveis, pois os meninos têm maior facilidade de obter o preservativo. Entretanto, se mostraram igualmente frágeis e confusos quando provocados para relacionarem sexualidade e o sexo com afetividade.

Exaurimos as discussões durante quatro meses (janeiro a abril), tendo em vista que a primeira ação para transformação é conhecer o objeto, criando em alguma instância identificação para conseguir problematizá-lo, e posteriormente recriá-lo a sua maneira e condição.

As palestras sobre a saúde serviram para investigação sobre a parte fisiológica do corpo, e também aproximou os jovens desse programa de saúde, pois alguns integrantes através dessa ação em rede fizeram uso dos atendimentos médicos. Em paralelo, a prática teatral se debruçou na investigação dos movimentos corporais e nas relações constituídas nas improvisações entre os jogadores que nos possibilitou a construção de um espaço afetivo problematizador dos encontros e desencontros amorosos.

Imbuída pelas discussões, elegi para leitura a peça “Romeu e Julieta⁵⁵” adaptação de Leonardo Chianca (1998), pelo fato dos personagens viverem o extremo da relação amorosa, num ambiente político e social que não os comportava. Pareceu-me como uma oportunidade de tomar contato com as questões reveladas por um viés lúdico, que suavizava o tema investigado. Concomitantemente apreciamos o filme “Romeu e Julieta” sob direção de Baz Luhrmann (1996), e assistimos às peças teatrais “A Gata Borralheira” dirigida por Narciso Telles e “Rosas de Mate” dirigido por Vanessa Sgalheira.

3.9. Criação das Personagens: “Romeus e Julietas ainda Existem?”

Para não cairmos no dilema de disputa por protagonismos como na montagem anterior, logo no início direcionei as improvisações com a pergunta: - Se essa história acontecesse aqui (na comunidade), como seriam esses personagens?

Para responderem essa questão cada integrante criou um estereótipo

⁵⁵Adaptação de Leonardo Chianca (1998) é voltada para o público infanto-juvenil tem a linguagem clara e direta, e dá o enfoque aos desencontros afetivos dos adolescentes, e também aos problemas sociais.

caricatural sem efeito cômico para representar os diferentes perfis dos jovens do bairro Morumbi. Através de pesquisa da movimentação corporal trabalhamos a modelagem dos corpos, em diálogo com observação de outros adolescentes e jovens da comunidade. Observar o entorno proporcionou aos jogadores se situarem nele e ao mesmo tempo criou o distanciamento crítico necessário para analisarem o cotidiano, portanto, a observação foi um elemento essencial das atividades inicialmente desenvolvidas.

Baseado nesta pesquisa de campo eles criaram cartazes com colagens que faziam alusão direta aos perfis pontuados. Deste modo, criamos as personagens estereotipadas, entretanto cada integrante a preencheu com suas contribuições individuais, de acordo com o seu desejo e percepção. Como revela o protocolo abaixo:

5 No começo fui muito difícil pois os ideias
não vinham e eu ficava muito pressa no
que eu era e o que pensava. Mas depois
me bussei com ~~as~~ pessoas que conheço
que parciamente usam a própria personagem.

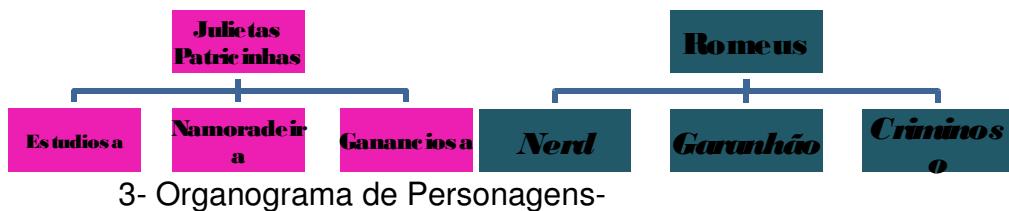
8- Protocolo: Processo da montagem “Romeus e Julietas ainda Existem?”

Segundo o estudioso Patrice Pavis (2008) a retomada da utilização dos estereótipos nas encenações da atualidade, pode ser direcionada para a resolução da caracterização e do jogo psicológico dos personagens, dando possibilidades para que o dramaturgo e o encenador, neste caso o professor, se concentre na teatralidade ao que tange os aspectos da atuação, do jogo, e da criação e organização da tensão dramática e dos conflitos entre as personagens.

[...] o dramaturgo às vezes explora em seu benefício esta pobreza congênita dos estereótipos e dos clichês. Remetendo o espectador a um tipo de personagem já conhecido, ele ganha tempo para melhor manipular os cordéis de intriga, concentra-se nos saltos da ação, trabalhar a teatralidade da atuação/do jogo [...] O dramaturgo e o encenador retomam o esquema fixo, variando-o e criticando-o do interior. Brecht serviu-se deste método para fazer o espectador conscientizar-se dos lugares-comuns ideológicos que o aprisionam. (PAVIS: 2008, p.144-145) (Grifo meu)

Instituímos três versões das JULIETAS Patricinhas: a ESTUDIOZA que era mais comportada, a NAMORADEIRA que gostava de experimentar situações de perigo, e a versão GANANCIOSA que queria impressionar os colegas. E também, três versões de ROMEU: O NERD que tinha medo do envolvimento com a criminalidade, o GARANHÃO influenciável que não media esforços para se destacar entre os outros jovens, e a versão do CRIMINOSO que tentava coagir os colegas.

Com os perfis definidos dos personagens “Romeus e Julietas”, prosseguimos o trabalho investigativo com a pergunta “Se esses personagens viverem uma história de amor, como seriam?” para inventarmos como cada personagem, de acordo com suas características lógicas, conduzia o encontro e construía suas histórias.



3- Organograma de Personagens-

Criação do roteiro Fase I

O jogo proposto nesta etapa do processo foi sugerir situações da peça tradicional Romeu e Julieta, nos laboratórios de improvisação, portanto, jogar entre o roteiro e o improviso acerca de um tema pré-definido desafiando a atuação dos jogadores. Os temas selecionados foram os seguintes: conflito entre as famílias, encontro do primeiro amor, o duelo e a morte.

Para criar a atmosfera de conflito entre as famílias nos valemos das experimentações de contato⁵⁶ e percepção do peso e força⁵⁷, dividindo em duas equipes, de modo a provocar a identificação com a guerra. Cada grupo então combinou dar um sentido para essa situação. O primeiro grupo improvisou crianças brincando de guerrear. O segundo abordou a guerra do trânsito. Minha ação foi pedir

56Em pares com os braços entrelaçados os jogadores soltam o peso, cada um pendendo para lado, forma a imagem de “V” mantém-se o alinhamento. Parte da dinâmica de preparação corporal do grupo de dança brasileira Baiadô.

57Realizado para continuação da percepção do peso em dupla, levando em conta a pessoa com qual sentiu equilíbrio entre as forças. Na posição vertical encostar palmas das mãos pressionando, até encontrar um ponto de equilíbrio entre as forças, promovendo o deslocamento espacial. Variação: inserir outras partes do corpo mantendo a pressão da força. (Exercício de Fabiana Marroni)

para unirem as improvisações, e dessa união pude observar dois momentos dos Romeus e Julietas: A “criança” e o “adolescente”. Na cena das “crianças” inserimos as memórias das brincadeiras de rua e o jogo de guerrear.

Para desenvolvermos a cena da transição da infância para a adolescência realizamos a improvisação com o tocar partes do próprio corpo e torná-la movimento, utilizando variações de força, sob orientação para evidenciar as partes do corpo que mais gostavam, criando sequências com 5 movimentos⁵⁸. A imagem me remeteu a fotografias de poses, então inseri o jogo de Viola Spolin⁵⁹ para revelarem a idade dessas poses. Essa estratégia estabeleceu relações de flerte entre os jogadores, situando-os no contexto. Para dar movimento de deslocamento na cena, e manter a situação de paquera inseri o jogo do jongo⁶⁰. Na junção das improvisações a questão do tráfico criada na improvisação anterior não apareceu na movimentação dos corpos e se tornou subtexto dos jogadores para entendimento da peça.

Para o quadro do encontro com o primeiro amor fui desafiada pelo grupo com a seguinte frase, “-Professora, agora que já estamos apaixonados vamos fazer o que?” (frase de um integrante). Ele era uma liderança no grupo e estava se referindo a questão da sexualidade. Por mais que estivéssemos inteiramente envolvidos com o tema, conduzir uma improvisação seguindo o modelo metodológico da experimentação do movimento para construir as relações tendo o tema sexualidade, me trouxe insegurança por temer abrir “portas” e não conseguir “fechá-las”.

Planejei a improvisação com a ação de flutuar, envolvendo-os num ambiente sentimental com músicas sobre o tema. Os integrantes estavam com olhos vendados e iniciaram o trabalho no primeiro momento tocando-se com objetos macios (algodão, esponja, tecido), variando a intensidade da força. Essa estratégia trouxe acolhimento para os corpos. Seguidamente puderam tocar ao outro com os objetos, apenas nas mãos e nos pés com deslocamento de flutuar. A própria ação de tocar dificultou o deslocamento, então sugeri que abandonassem os objetos e

⁵⁸Recriação da improvisação vivenciada com a professora Marroni em 2005.

⁵⁹Recriação do fichário de Spolin Ficha A62.

⁶⁰A dança do jongo, que aprendi com o Baiadô, é feita por três pisadas com cada pé seguidas de giro completo, no ritmo da batida. Recriei este movimento colocando uma regra, ao invés do giro a proposta foi de tocar o pé do outro, dessa forma a dança do jongo nos possibilitou criar um novo jogo. Segundo descrição de Meira (2007): “O jongo é uma dança de roda originalmente rural, considerada uma das origens do samba. É encontrado no Vale do Paraíba, na Zona da Mata, no litoral Sul Capixaba e do Litoral Norte Paulista. O jongo é uma dança nascida das relações de sociabilidade dos escravos” (MEIRA, 2007, p.282).

tocassem ao outro propiciando a sensação do objeto, apenas com os pés. Essa imagem representou a cena do beijo dos ROMEUS e JULIETAS. A consumação sexual foi representada com os movimentos individual das mãos pressionando o próprio tronco, de costas para plateia. Assim, criamos dois quadros para expressar a afetividade e a sensação do prazer sexual, de uma maneira não realista.

Essa solução cênica permitiu que o toque não instigasse ainda mais os desejos, e sim identificarem outras sensações do corpo, como a saudade, o bem estar e o acolhimento. Esse formato da cena também tirou o foco da sexualidade gratuita.

Todas as ações estavam sendo realizadas em coro, nos quadros da infância e o encontro com o primeiro amor. Entretanto como surgiu a cena da consumação sexual, fez-se necessário provocá-los para retomarmos os estereótipos, afim de que agissem de acordo com suas identidades sociais, problematizando a situação para criar novos contextos e desfechos para seus personagens.

Outro fator influenciou-me na decisão de abrir o coro, ou seja, manter os personagens coletivos, entretanto, com ações e contextos heterogêneos na narrativa. Deu-se pelo fato de dois integrantes homens da oficina se envolveram afetivamente com garotas (que não eram da oficina) comprometidas com indivíduos envolvidos com a criminalidade. Foram espancados e ameaçados de morte e para sua segurança tiveram de se mudar temporariamente do bairro. Essa situação desmobilizou o grupo, principalmente os outros garotos por medo de retaliação. O fato foi levado para a equipe técnica responsável⁶¹ que agiu institucionalmente. Fomos tomados pela indignação e tristeza, pela impotência para transformar o fato, porque nem tínhamos um sujeito para denunciar e nessas situações “-quem cobra é os irmão” (apontamento de um integrante). A “[...] substituição do uso da palavra pelo ato violento, por ocasião de acordo quanto a conflitos, torna-se fator constitutivo da vida social” (FEFFERMANN, 2006, p.13) e expõe a complexidade da relação de maneira implacável onde é o poder da força bruta que legitima as ações.

Com um número reduzido de participantes, antes estávamos em 16 e ficaram apenas 07 integrantes, continuamos a montagem. Dei-me como missão,

61O fato foi reportado ao programa que solicitou a vigilância do GEPAR nos arredores das respectivas residências e também deram o suporte de assistência psicossocial para as famílias dos envolvidos. Não posso relatar isso como uma prática do programa, mesmo estando prevista em sua metodologia, pois não pude ter acesso nem aos oficineiros das outros núcleos, pelo “impasse” da própria instituição. Mas aqui em Uberlândia, tivemos a “sorte” dos profissionais da equipe técnica privilegiar as ideias e apontamentos do oficineiro na construção das estratégias de ação, ao que se refere à situação do jovem. E Recorriamo a estratégia de acionar o GEPAR apenas nas situações extremas como essa, mesmo assim, o contato era velado.

mediante toda a situação, me empenhar na problematização sobre como os ambientes e as pessoas podem nos influenciar, transformando nossa vida tanto para o lado positivo como para o negativo.

O quadro da consumação sexual me ofereceu os elementos para retomar também a questão da gravidez precoce e como prosseguiria a “vida” das personagens. A dinâmica foi conduzida com a observação das colagens para o exercício caminhada no espaço com inserção do jogo “construindo a história⁶²” de Spolin, e serviu para retomar a personalidade dos estereótipos. O grupo criou a imagem do casamento com todas as Julietas grávidas. Então lancei a pergunta: “- Um casamento feliz pode ocorrer com qualquer parceiro?”.

Essa estratégia proporcionou a presença cênica das personagens nas ações e reações no jogo, determinando os rumos da narrativa de acordo com a lógica de cada personagem. A partir dessa percepção do grupo o trabalho tomou um novo rumo, as cenas passaram a ser produzidas pelas duplas dos casais, e de acordo com o conflito estabelecidos por esses personagens eles acionavam a presença dos outros na cena, com total autonomia na narrativa.

Criação do Roteiro Fase II

Nessa fase do processo é importante destacar que não foi necessário criar o ambiente de laboratórios cênicos, porque o grupo tinha consciência de sua autonomia no processo, no sentido que já intuíam o que queriam fazer. Minhas interferências se voltaram para os aspectos técnicos do sentido da narrativa. O grupo definiu que nem todas as JULIETAS estariam grávidas. Criaram uma cena com as questões mais recorrentes nas palestras de educação sexual, vivenciada pelas personagens JULIETAS NAMORADEIRA e a GANANCIOSA, que por acreditarem nos mitos sexuais foram vítimas da gravidez precoce.

A JULIETA ESTUDIOSA saiu da cena da consumação sexual e criou a cena do término do namoro com o ROMEU GARANHÃO. Questionei o grupo sobre qual seria o motivo do término do namoro e eles então criaram a cena em que o ROMEU

⁶²Ficha A76 do Fichário de Spolin

CRIMINOSO convidava os outros ROMEUS para um assalto, para resolverem rapidamente a situação da gravidez das JULIETAS NAMORADEIRA e GANANCIOSA. O ROMEU NERD não aceitou o convite, já o ROMEU GARANHÃO aceitou o convite. Como o jogador ROMEU GARANHÃO não queria deixar de participar da cena da consumação sexual resolveu a situação se envolvendo sexualmente com a JULIETA GANANCIOSA.

Para a cena do término do namoro a JULIETA ESTUDIOSA montou a cena de um encontro com todos os casais no cinema. O filme exibido era ela terminando a relação amorosa com ROMEU GARANHÃO e finalizando a amizade com a JULIETA GANANCIOSA, amante do GARANHÃO, com falas entremeadas a movimentação de rasgar o vestido de noiva. A veemência dessa ação, a meu ver sintetizou o quão é complexo e dolorido a tomada da consciência para os adolescentes renunciarem as relações amorosas com indivíduos envolvidos com a criminalidade.

O casal da JULIETA NAMORADEIRA com o ROMEU NERD criou a cena em que assumiram a gravidez para as famílias e houve o pedido de casamento, que apontou para um futuro mais bem sucedido. Já o casal JULIETA GANANCIOSA com o ROMEU GARANHÃO criou a cena em que ela o incentiva a realizar o assalto exigindo presentes e moradia, trazendo para o conflito o CRIMINOSO. Como os personagens narraram o assalto, propus a improvisação do quadro do duelo e morte da peça tradicional. Eles criaram uma cena em que o CRIMINOSO de nome XANDY mata o ROMEU GARANHÃO com um tiro no rosto, porque ele ficou com a maior parte do dinheiro do assalto para atender aos caprichos de JULIETA GANANCIOSA. Mesmo assistindo a cena do crime, JULIETA GANANCIOSA reagiu na cena, se oferecendo para fugir com o criminoso, e entregou o filho para a plateia.

É possível perceber como as situações reais adentraram no processo e foram ressignificadas pelos integrantes. Nesse sentido a utilização dos estereótipos nos propiciou questionar as reações e comportamentos que a lógica própria dos personagens e do olhar sobre o mundo os conduziu a fazer. O agir e reagir na cena desperta a consciência crítica sobre as situações, através do exercício da dialética, causando assim o estranhamento sobre as atitudes que estavam sendo encaradas do lugar-comum. Como elucida-nos os protocolos abaixo.

7 - É difícil dizer a que eu mais gostei porque gostei de todos os cenários, mas fazer a cena onde eu traio minha amiga e depois vivo uma mala foi muito legal porque não tinha nada o haver comigo.

9- Protocolo de integrante processo de montagem “Romeus e Julietas” em 2007

A cena que eu mais gostei, por incrível que pareça, é a cena em que o “Xandi” vai atrás do meu personagem Cobrar a dívida. Eu não ficaria feliz se aquele Romeu cachorro não se desse mal no fim.

10-Protocolo de integrante do processo de montagem : “Romeus e Julietas” em 2007.

No quadro abaixo podemos visualizar a recriação de forma sucinta da releitura da peça tradicional.

**Roteiro do tradicional da peça
“Romeus e Julieta”- versão de
Leonardo Chianca**

- a) A história se passa na cidade de Verona, onde residem às famílias Montecchios e Capuletos, que vivem há gerações uma relação de ódio e conflitos.

- b) O Romeu Montecchio é convidado por seus amigos para ir ao

Roteiro “Romeus e Julietas Ainda Existem? – Oficina de Teatro do Morumbi

- a) A história se passa no bairro Morumbi, onde residem as famílias Montecchios e Capuletos, que vivem um conflito pela disputa do tráfico de drogas local.

- b) O Romeu e Julieta se conhecem desde a infância. Na adolescência se descobrem apaixonados durante uma festa

baile de máscaras na casa dos Capuletos para se distrair, pois está sofrendo de amor por Rosalina. Quando chega ao baile conhece Julieta Capuleto, e se descobrem apaixonados.

c) Os jovens se casam escondido das famílias. O Romeu se envolve em vários assassinatos, e é expulso da cidade.

A família de Julieta quer casa-lá com um conde. Para se livrar do casamento elabora um plano com a ajuda do frei e de sua ama, tomando gotas de elixir para se fingir de morta.

d) Ela contou seu plano para Romeu através de uma carta, mas ela não chega, e Romeu fica sem saber do plano. Quando a encontra na cripta acredita que ela está realmente morta. Então toma todo o frasco de veneno e morre.

e) Quando Julieta acorda, o encontra morto e em seguida suicida-se com a adaga do amado. As famílias recebem a notícia das mortes e do amor do casal, e por isso fazem as pazes.

2- Quadro roteiro de “Romeus e Julietas Ainda Existem?”

local. Depois do baile se veem prestes a perder a virgindade, e essa escolha mudará os rumos de suas vidas.

Situação I: A Julieta opta por não consumar o ato sexual. Depois termina o relacionamento por perceber que o Romeu estava envolvido com a criminalidade, e isso a faria sofrer. A família a apoia e a tira do bairro.

Situação II: O casal consuma o ato sexual, e engravidada. Romeu assume a paternidade e arruma um emprego na fábrica. Contam para as famílias, e eles os apoiam.

Situação III: O casal consuma o ato sexual e engravidam. Julieta incentiva Romeu a fazer um assalto. Romeu para dar o que ela exigiu, pega uma parte maior do dinheiro e por isso é morto pelo criminoso. A Julieta opta por fugir com o criminoso e abandona o filho.

A repetição do roteiro de situações foi o modo usado para a criação e definição dos diálogos. Nesta fase foram inseridas três escadas modulares e cadeiras, os jogadores a incorporaram nas cenas, dando outros significados para os objetos, que passaram a compor o cenário. Assim criamos uma peça com 12 quadros em que as “*Julietas*” tiveram as mesmas peças do figurino, com roupas atuais, que mudavam apenas as cores. Os “*Romeus*” e o “*Criminoso*” tinham figurinos diferenciados, mas também com a estética do cotidiano.

Apresentamos essa peça várias vezes na comunidade, e também no projeto “Sala em Cena” na Universidade Federal de Uberlândia, sempre seguido de debates com os espectadores. Também é importante compartilhar que alguns integrantes engravidaram, outros se envolveram com a criminalidade local e outros por desafiarem as regras locais foram atingidos pela fatalidade da violência. Percebo que, mesmo não podendo mudar as escolhas pessoais, lidar criticamente com as situações sensibilizou a todos para o cuidado com a vida. A jovem grávida não parou os estudos, a que não queria trabalhar arranjou um emprego e o traficante não deixou de frequentar as aulas do teatro.

3.10. Processo Poético Pedagógico “O Jovem Precisa De Quê?”

No segundo semestre de 2009 iniciamos o processo de criação da peça “O Jovem Precisa De quê?”, e estreamos em maio de 2010. Muitos integrantes participaram no processo, mas na sua formalização final estavam frequentes 15 indivíduos, a maioria participante da oficina por pelo menos dois anos, não necessariamente consecutivos, e com número equilibrado entre gêneros masculino e feminino, com idades entre 16 e 20 anos. Os rapazes tinham maior assiduidade que as garotas. Todos moravam com seus familiares e não tinham emprego fixo. A maioria das garotas frequentava a escola. Dos garotos somente uma minoria frequentava a escola. Tínhamos três integrantes cumprindo medida socioeducativa ou que já haviam passado pelo sistema prisional.

A busca por um tema que contemplasse as experiências compartilhadas perdurou por vários meses. Chegamos a realizar leituras dramáticas

das peças de Nelson Rodrigues. Entretanto, esse material pesquisado não abrangia os desejos a ponto de envolvê-los num processo de montagem. Assim, percebi que esse processo não necessitava ser entremeado por uma história exterior, (como nos outros processos já compartilhados). Era possível ficcionar nossas próprias histórias.

Levei para discussão fragmentos o E.C.A (Estatuto da Criança e do Adolescente) por abordar as questões relativas a trabalho e direitos penais, para refletirmos como essas leis são empregadas na prática de suas experiências pessoais, trazidas no cotidiano dos encontros da oficina.

Amarração do Enredo

Nas rodas de conversas foi revelado sobre qual tipo de trabalho é oferecido para os jovens dessa comunidade. Destacaram a construção civil como oportunidade certeira de emprego, e que não gostam desse tipo de trabalho por ser pesado e deixar o corpo, principalmente as mãos, com cicatrizes. Também pontuaram que sentem vergonha de contarem com o que trabalham, principalmente para as garotas. Em geral trabalham para pessoas físicas sem nenhum vínculo empregatício, e quando algum jovem tomou coragem para verbalizar sua indignação, perdeu o emprego.

Perguntei se o trabalho era para ajudar nas despesas de casa. Os que já eram pais disseram que sim, mas a maioria colocou que a família não precisa dessa ajuda, e que o dinheiro era para comprar seus pertences, roupas, tênis e a diversão.

“Se você não tá cheiroso, e bonito na “fita” (lugar), a gatinha logo vê que você é da perifa mesmo fêssora, aí não rola nada não”. (Roda de conversa: Reflexão de um integrante).

Esses jovens são agentes sociais que participam, de uma forma ou de outra, da construção deste cenário. Jovens que constantemente são seduzidos pelo apelo do consumo e não conseguem opor resistência. Consumo que permite uma ligação integrada com a sociedade. Jovens que buscam um emprego formal, mas que são números da estatística de desempregados. São parte da periferia da sociedade e estão postos em condições marginais. A sua identidade de ‘ser humano’ adquire legitimidade ao passar pelo mesmo processo de massificação de toda a sociedade. No entanto, se estão fora do mercado de trabalho formal, não conseguem

satisfazer as necessidades criadas pelos meios de comunicação, de forma ‘legal’. Se condicionam aos apelos da indústria cultural e consomem, não importando os meios para conseguir o que ‘desejam’. (FEFFERMAN, 2006, p.104).

Outro ponto relevante foi sobre o envolvimento em práticas criminosas. Especialmente para os garotos, fica a critério apenas do sujeito a “*entrada na firma*⁶³”. O tráfico é considerado como possibilidade de emprego, com as mesmas hierarquias e demandas de uma instituição legalizada. Mesmo com todos os riscos, por proporcionar um jogo de ilusão de rápido reconhecimento social e a possibilidade de ganho financeiro muito superior às profissões ofertadas em sua condição atual, é sempre uma opção presente e não totalmente descartável.

Quando os indaguei sobre os comportamentos violentos que surgem no envolvimento do tráfico, alguns afirmaram que era parte do ofício, outros ainda responderam que não era uma regra reagir com violência. Então aprofundei a questão, colocando o exemplo de um usuário devedor que é morto pelo tráfico. A resposta foi unânime de cada um ter de pagar pelo que deve, e que se o traficante não reagisse com violência outros usuários seguiriam o exemplo. Além disso, o traficante perderia o respeito de outros criminosos, correndo o risco de ser alvo de represália, o que geralmente culmina na morte.

Alguns pontos da análise assinalam que esses jovens são vítimas, mas muitas vezes tornam-se algozes, e é sob esta perspectiva que se pretendeu trabalhar. Jovens inseridos numa sociedade sob a égide do capital tornam-se marginais e buscam a proteção no mundo do crime - o tráfico de drogas, que é regido por igual lógica [...] O tráfico de drogas é um protótipo da sociedade, mas, em adição a outros, expressa toda a violência nela embutida e produz ainda mais violência.” (FEFFERMANN, 2006, p.16).

As garotas se posicionaram com juízo de valor invertido, acusando os garotos envolvidos com o tráfico de ter total consciência da situação, afirmando que aquele que se envereda nesse caminho é porque não gosta de trabalhar e quer a vida fácil. Entretanto foram provocadas pelos garotos para refletirem porque optam por se envolverem afetivamente apenas com os jovens que tenham moto, carro, ou

⁶³A firma é uma gíria utilizada para denominar uma organização criminosa.

aqueles que lhes dão presentes da moda. Elas não conseguiram convencê-los com seus argumentos.

Percebi nas falas tanto dos garotos como das garotas a contradição entre ações e pensamentos por motivos diferentes e pessoalizados. Mas, o que identifico como ponto comum entre os gêneros é a contradição entre o pensamento e a ação, especialmente quando a manutenção de suas necessidades de consumo é exposta na conversa. Quando os garotos falam com naturalidade de agir com espancamento, matar alguém para elevar um status e manter a liderança, demonstram inconscientemente uma mudança de avaliação do status do indivíduo agredido para uma condição de não humano, um mero termo mercadológico, não mais uma pessoa e sim um devedor. E ao mesmo tempo defendem que a violência não é regra na “profissão” no tráfico.

Mesmo que as garotas tenham criticado os comportamentos criminosos e violentos, elas não se opunham realmente às ocupações e meios de ganhar a vida dos seus namorados, já que o fator determinante que as seduzia baseava-se no status e condição do pretendente de sustentar consumos e desejos.

As colocações dos participantes revelaram como é melindroso e difícil reagir e colocar em prática os valores humanos na realidade concreta, pois o que tem dado a sensação de pertencimento social são bens e o status de liderança que a pessoa possui. Quem não possui se sente excluído, por isso o sociólogo Teixeira Coelho apud Viganó (2006) coloca que a situação atual da barbárie “[...] também poderia ser chamada de indistinção, ou seja, a impossibilidade de se distinguir entre uma coisa e outra, fazendo-se equivaler os valores e sentidos das mais diversas experiências” (VIGANÓ, 2006,p. 24) de viver.

Como desdobramento da temática criminalidade veio a tona a relação com a polícia, marcada por histórias de agressões e constrangimentos de diversas categorias. Como revelado pelas memórias dos integrantes.

“Meu irmão nem mora em casa. Eles entram as 05:00 da manhã tirando a gente da cama, com a arma apontada, falando que eu e minha mãe vamos aparecer no chumbo grosso (programa de televisão local) se a gente não falá onde que tá, depois estraga tudo, rasga o sofá, arroz, fica tudo uma imundice! Eu gosto de polícia não.” (Memória de um integrante na roda de conversa)

“Eu também não”... E eu também”... (Consenso dos integrantes na roda de conversa)

“Um dia meu pai foi roubado, lá no Tocantis (outro bairro de periferia), a polícia foi deixar ele em casa pra ver se a moto tinha mesmo os documentos. Enquanto meu pai entrou, eles falaram com os meninos que estavam na esquina, e eu não sei o que falaram. Mais sei que depois que eles saíram meu pai tomou uma surra dos meninos”. (Roda de conversas com os integrantes). (Memória de um integrante na roda de conversa)

Esses relatos trabalhados nas improvisações formaram a história que desenvolvemos.

3.11. Criação das Personagens “O Jovem Precisa De Quê?”

Persistimos no aprofundamento da experimentação dos estereótipos das personagens coletivas. Como não tínhamos o suporte de uma história existente para ser usada como pano de fundo como ocorrido nos outros trabalhos, a criação das personagens se deu através da improvisação com o tema do trabalho.

Com esta proposta os atores/jogadores fisicalizaram seu cotidiano na construção civil, criando um coro de serventes. As garotas apresentavam um comodismo na criação das cenas, somente observando os garotos durante boa parte do encontro, sentadas na mureta. Incomodada com a situação, e ciente de que estímulos auditivos de nada adiantariam, subi na mureta e comecei a me movimentar entre os corpos das garotas, criando então um jogo com a ocupação dos espaços dos corpos em deslocamento na mureta. Todas aderiram à proposta. Na roda de conversa elas colocaram sobre o medo de caírem da mureta, mas que ao mesmo tempo sentiram que uma dava segurança para outra, e que se sentiam muito femininas com a movimentação, e os garotos na posição de jogadores da plateia também tiveram a mesma leitura sobre o jogo.



11- Protocolo do processo “O Jovem Precisa de Quê?” em 2010.

Desenvolvemos as improvisações a partir dos gêneros e dos elementos da natureza. Com as garotas, estimulando a movimentação fluídica e leve, enfatizamos o ar e água. Com os garotos o estímulo para movimentação foi a terra e o fogo.



12- Protocolo de Processo “O Jovem Precisa de Quê?” em 2010.

Essas improvisações auxiliaram na definição dos gêneros. Tínhamos os SERVENTES e as garotas decidiram serem suas ESPOSAS. O trabalho seguinte foi trazer as peculiaridades destes coros de estereótipos. A criação do personagem filho se deu pela improvisação da situação de violência doméstica, durante a criação do roteiro.



4-Organograma-Personagens “O Jovem Precisa De Quê?”

3.11. Criação do roteiro: “O Jovem Precisa De Quê?”

Com o tema sobre como é o trabalho de servente de pedreiro, foi realizado o seguinte jogo de improvisação com os garotos na posição de atores jogadores e as garotas na posição de plateia. Eu perguntei o que os indignava sobre esse trabalho e a resposta do grupo foi correr e se lançar contra a parede, com saltos, giros e empurrões. Perguntei então se a indignação é por causa da correria e exaustão que esse tipo de trabalho causava, e pedi que me mostrassem como é estar numa obra: Os jovens pegaram as garotas que estavam no jogo na posição de plateia e passaram a arremessá-las entre eles, fisicalizando o peso do trabalho. Passei então

a narrar a improvisação, de maneira que a cada arremesso e carregar das jovens, eu falava um material presente na obra, como o cimento, cal, areia. Os empurrões entre os garotos foram se equalizando até se transformarem num carregar e arremessar das garotas. Foi criada, assim uma cena com grau elevado de risco físico, mas que na roda de conversa deixou de ser agressiva e se tornou movimento estético.

As garotas definiram de acordo com sua empatia pessoal quem seria a esposa de qual servente. Questionei quais dificuldades elas enfrentariam nessa relação. A resposta na improvisação foi uma movimentação de rolamentos das garotas entre o deslocamento dos garotos com a ação de socar com todo o corpo, mostrando a agressão física.

Um garoto emocionado com a improvisação deu um grito para cessá-la. Os outros garotos imediatamente mudaram o foco se dirigindo rumo a ele. Uma garota, porém, não esperou o desfecho e através do movimento com impulso se colocou na posição ereta segurando um dos garotos fortemente. Essa reação da garota imobilizou o grupo por alguns instantes. Os garotos saíram da cena e sentaram na plateia. As garotas entregaram-se ao chão, ofegantes e chorando. Criou-se assim o conflito da relação entre o casal, e o personagem FILHO.

É interessante revelar que o jovem que cessou as agressões sofria discriminação por parte dos garotos por ser homossexual e ter menos tempo de convivência com o grupo. Mas com a resolução que ele deu para a cena passou a ser respeitado pelo grupo dos garotos, e passaram a sair juntos, e os ensaios ficaram mais harmoniosos.

Em outro encontro, ao retomarmos a cena da agressão mantive a energia intensa e perguntei como se sentiam após terem apanhado. Ainda no nível baixo, as garotas limparam a pele com movimentos fortes e lentos, outras continuaram a se auto agredir disfarçadamente. Solicitei que encontrassem uma maneira de sair daquela energia sem perder as personagens. Uma das garotas olhou fixamente para seu parceiro e foi rastejando em sua direção dizendo sua indignação, as outras aderiram à mesma proposta. Através da situação do espancamento começamos a definir as peculiaridades de cada atriz com sua personagem ESPOSA.

A cena da agressão foi contextualizada pelo grupo como uma consequência da embriaguez. Na improvisação os garotos fisicalizaram a bebedeira com movimentos de peso no quadril⁶⁴. As garotas ocuparam o centro da cena, com

⁶⁴Peso no quadril-Segundo definição de Renata Meira (1997): "Sensibiliza principalmente o centro do

gestos definidos de limpeza da casa com variação de velocidade, o que deu um aspecto mecanizado e não realista.

Na repetição da cena do trabalho, os provoquei com a indagação sobre como ocorre o convite para adentrarem na criminalidade. Um garoto se propôs fazer o personagem do traficante, e através do diálogo improvisado criaram a cena do convite para o tráfico.

Perguntei ao grupo qual movimento poderia materializar no corpo esse dilema que o convite provoca. Uma jovem sugeriu o exercício de equilibrar o bastão com as partes do corpo, porque para ela representava a busca de um equilíbrio. As garotas aderiram à proposta, sugeriu que então elas fossem naquele momento a “voz da consciência” dos personagens MARIDOS SERVENTES e pedi uma palavra. Uma garota perguntou “pode?”. Trabalhamos a sensação da dúvida com a tentativa de equilibrar o bastão por mais tempo com deslocamento espacial, e diferentes entonações para a palavra pode. A dúvida para aceitar o convite do traficante fez surgir às personalidades dos personagens SERVENTES ao longo da construção do processo criativo.

O último quadro do processo foi elaborado quando as personalidades das personagens coletivas já estavam definidas. Retomei o conflito familiar, perguntando às personagens ESPOSAS, se elas deixariam os personagens MARIDOS SERVENTES voltarem para casa. Cada casal optou por uma decisão. Entretanto as decisões não se repetiam nos ensaios. Optei por deixar essa cena aberta, ou seja, de acordo com energia percebida no pedido de desculpas do MARIDO SERVENTE, a respectiva ESPOSA o deixaria ou não entrar em casa. A reação para a situação era improvisada no momento dos ensaios e das apresentações. Por fim, todos os diálogos foram criados por meio da repetição das cenas, bem como as características das personagens.

Durante todo o percurso da criação do roteiro, no fim dos ensaios eu pedia para os integrantes uma palavra que sintetizasse o processo, ou uma palavra de desejo. Um dia compartilhando essas anotações, um integrante fez a música tema com a estrutura de coro e puxador, na qual o coro perguntava e o puxador

corpo e estimula a locomoção e a dinâmica do movimento. Com o corpo enraizado e alinhado, cada um se concentra em perceber o peso do quadril. A partir deste peso desloca o quadril até o desequilíbrio, no tempo e na direção que quiser. Este desequilíbrio provoca a locomoção e possibilita giro, torções de tronco e desequilíbrio” (MEIRA, 2007, p. 279-280). O estímulo simbólico sugerido para a execução desse movimento é solicitar aos jogadores que imaginem que estão amarrados pela cintura com uma corrente presa a uma bola de ferro que está no chão durante seu deslocamento.

respondia. Ele criou a música com batida de hip hop com a pergunta: “-O jovem precisa de quê?”, os outros jogadores fizeram o ritmo com percussão corporal, e cada um respondia com improviso. Essa canção foi incorporada a peça, e se tornou o título.

Construímos uma narrativa com quatro cenas, com personagens coletivos. Os figurinos eram peças do vestuário cotidiano, iguais, mas com cores diferentes. O único adereço presente eram os bastões e não utilizamos cenário.

Apresentamos em várias vezes nas escolas da região, abrimos o I Seminário Internacional de Direitos Humanos da Universidade Federal de Uberlândia, e encerramos o VI Seminário da Rede de Prevenção Social de Uberlândia. Todas as apresentações foram seguidas de conversa com a plateia.

Roteiro do Jovem Precisa De Quê? Criação da Oficina de Teatro do Morumbi

- a) Os serventes da obra estão almoçando e insatisfeitos com a condição do emprego, com o salário e com a comida. No fim do expediente vão para o bar e ficam embriagados.
- b) Quando chegam a casa agredem suas esposas que reagem apenas quando os maridos se dirigem para agredir o filho.
- c) No dia seguinte voltam para a obra e recebem a proposta de mudar de vida rapidamente se aceitarem se tornar sócios de um ponto de venda de drogas. Alguns serventes sentem-se tentados e voltam para casa com a dúvida. Outros não aceitam no mesmo momento.
- d) Por causa da agressão ocorrida na noite anterior, os serventes tentam convencer as esposas a entrar em casa, as esposas têm a opção de deixar ou não.

3-Quadro demonstrativo do Roteiro do “Jovem Precisa de Quê?

Este processo de montagem sintetiza a busca por uma identidade artística nos processos pedagógicos, o trabalho da expressividade do corpo do ator foi privilegiado, numa perspectiva construtivista que visou à autonomia e o protagonismo dos jogadores.

Como professora, encontrei na investigação dos estereótipos uma possibilidade de trazer para a cena as pessoalidades, os desejos e a reflexão dos atores, por meio da ação e reação no jogo e na cena improvisada. Usei a narração das improvisações como uma estratégia para que os jogadores deixassem claro o sentido que queriam dar para a situação.

Precisei elaborar estratégias para que os integrantes compreendessem que eu também estava no processo criativo, mesmo que em outra função, como professora dramaturgista. Concluí que sou estimulada pelo modo como as histórias são expostas e resolvidas corporalmente e transformadas na relação com o outro em cena. Não me importei se as contribuições fossem com fato real ou ficcional, minha preocupação era que estivessem ativos no processo para preencher as lacunas da história, gerar empatia com os personagens e com as situações.

3.12. Considerações Gerais sobre os Processos Poéticos Pedagógicos

A inserção das pessoalidades reforçou os laços afetivos no grupo, através da identificação sobre os mesmos dilemas enfrentados e as sugestões para resolução dos conflitos compartilhados, propiciando uma interação com honestidade e senso crítico, como revelado no protocolo abaixo:

Pontos Positivos: Coloquei pra fora tudo o que eu pensava e achava; em alguns pontos fui criticada mas isso foi muito bom porque com essas críticas eu aprendi muito. Vendi muitas dificuldades e limitações que eu tinha. Aprendi muitas coisas que vou levar comigo por toda minha vida, coisas que nunca mais vou esquecer. As discussões e brigas foram ótimas para nos ajudar a crescer e ver o ~~estava~~ era só e ~~que~~ precisava ser mudado. Criatividade e ~~o~~ imaginação que tivemos que usar transformar um objeto qualquer em algo criativo ~~e~~ para quem via foi difícil de legar.

13-Fragmento do protocolo fase final do ensaio da Peça “Romeus e Julietas” em 2007.

O fragmento do protocolo expõe as dificuldades e os conflitos ocorridos no processo de criação em grupo. Para desenvolvermos o senso crítico precisamos nos valer da humildade, aprender a nos darmos colo e também a enfrentar as diferenças e superar preconceitos.

Para Freire (1981) “ao praticar uma educação comprometida com os interesses sociais do aluno, o educador sedimenta saberes; ao educar, o educador eduque-se” (ROMAN, 2009, p.31), portanto a relação pedagógica sob os parâmetros da construção da autonomia propõe que o educador se coloque a todo o momento como um ser questionador de seus preconceitos e coloque à prova conhecimentos.

Para gerir um coletivo construtor e ativo, foi necessária auto avaliação constante de como me posicionava dentro do trabalho, especialmente ao que se referem às minhas intervenções e sugestões nas cenas. Realizar a função de diretora - dramaturgista me colocou numa posição perigosa e delicada.

De um lado quis propor uma experiência prazerosa na qual os participantes se sentissem orgulhosos do que criaram. Por outro tinha a expectativa do grupo que confia no meu olhar e no meu conhecimento e ainda, a responsabilidade pelo o que seria exposto.

O objetivo do processo não foi, a priori, uma montagem. Entretanto, foi através da apresentação que os participantes completaram um ciclo de aprendizagem, ao se mostrarem para os outros. É um momento de concretização do trabalho e a estética final não pode ser ignorada. Os protocolos abaixo expressam o quanto o momento da apresentação é importante para os integrantes.

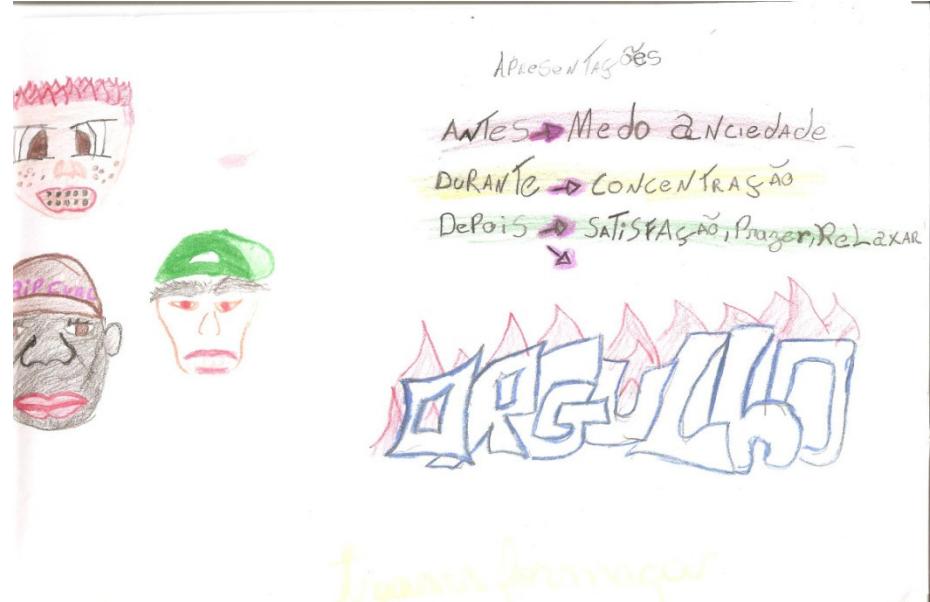
A experiência de apresentar o nosso trabalho
foi ótima porque eu queria experiência para
mostrar o aprendizado fazer de melhor com uma
gata linda chamada Vanessa ela me fez
sentir pela primeira vez despertar olhares
de todos e me orgulhar por isto.
PLATEIX

14- Protocolo após apresentação do “O Jovem Precisa de Quê?” em 2010

A apresentação de dia 23 pra mim foi a mais importante de todas as apresentações que fiz até hoje. Porque além do prazer que é apresentar para adultos, teve um momento para valer ouvir críticas, elogios e outros tipos de comentários que é bastante importante para o grupo.

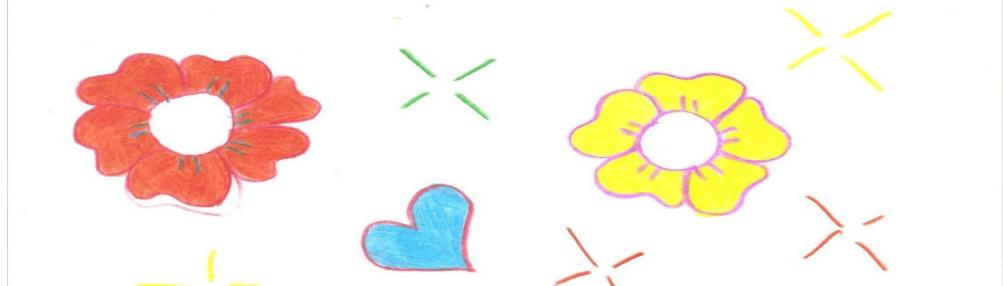
Acho que conseguimos alcançar nosso objetivo, que era mostrar para platéia como é a vida na periferia e mostrar que nem sempre tudo é como a gente quer.

15-Protocolo após apresentação do “O Jovem Precisa de Quê?” em 2010.



16-Protocolo após apresentação do “O Jovem Precisa de Quê?” em 2010.

No dia 27 foi a minha primeira apresentação de teatro. No começo tive muita medo e vergonha, pensei que não iria lidar certo mas na hora parece que a mente da gente esquece tudo o que a gente sente. Para mim foi muito bom apresentar porque antes da apresentação eu nunca tinha me sentido tão feliz!!!.



17-Protocolo após apresentação “O Jovem Precisa de Quê?” em 2010.

Durante todo o percurso como oficineira, muitos embriões de peças se perderam e atribuo a isso diversos fatores dos quais destaco: minha inexperiência em muitos momentos para mediar às relações pessoais no grupo; lidar com o tempo cíclico de participação dos integrantes e conseguir com que os mais experientes compreendessem a concepção do modo de trabalho e da necessidade de reiniciar o treinamento, refazer jogos e exercícios; a renovação constante da oficina devido à saída dos indivíduos por motivos variados; frequência irregular nos ensaios, que nos

exigia redirecionar todo o processo, ou mesmo abortá-lo. Essa condição do inacabado, e da renovação cíclica das pessoas, que ao mesmo tempo em que, dificulta a concretização de alguns desejos, por outro lado também, nos deixaram versáteis e atentos para vislumbrar e vivenciar o novo, o diverso sem perder as raízes no sentido de mostrar que algo pulsante, e esperançoso. Como pode ser revelado no protocolo abaixo.

O com quase 1 ano de TEATRO foi muito tempo perdido por ter muito falta de interesse porque mes, não apresentamos nenhuma peça e foi muito pouco de tempo de lá pra cá.
~~1º mês~~ não é nem nada de novo.

A falta de interesse está em alguns alunos mas em todos.

18-Protocolo Reflexão sobre o processo 2010

Muitas vezes senti como se estivesse “dando murros em ponta de faca”, por não ter conseguido identificar a desmotivação, ou mesmo solucionar um problema naquele momento. Quando aconteciam as brigas dentro do espaço da oficina, ou quando depois de um trabalho de conscientização de meses, um integrante ia preso ou precisava sair do bairro às presas, ou mesmo quando alguém engravidava numa situação não afetuosa e instável, era como “tomar um banho de água fria”.

Esses percalços do processo geraram por vezes a falta de motivação por minha parte e também dos integrantes. Entretanto mesmo recebendo críticas durante todo o percurso não abri mão de que apenas chegariam a tão esperada “apresentação” quando a maioria estivesse fluente nas discussões do tema, associando questões e contribuindo com sua percepção em relação ao todo, e isso demandou tempo e paciência. A paciência, para o jovem, não é um estado fácil de atingir e isso contribuiu para a saída de muitos integrantes. Porém aqueles que optaram superar as tribulações do percurso viveram a meu ver, uma experiência significativa, como elucidado no protocolo abaixo:

2- Momento de dificuldade

A saída de alguns atores foi pra mim o que mais dificultou as coisas. Repensar as cenas & redistribuir as falas parecia afastar muito o resultado que procuravam.

3- Uma grande alegria

Quando finalmente havid terminado a primeira apresentação
Oficialmente e ver que apesar das dificuldades nós levamos o trabalho até o fim

4- P... n

19- Protocolo Reflexão sobre processo de montagem “Romeus e Julietas”

em 2007.

Vivenciar o empenho dos grupos para concluir um trabalho, criando formas criativas para reequilibrar os desejos a partir da superação das dificuldades, foi primordial para trazer de volta a motivação.

O protocolo acima demonstra o quanto é importante à expansão dos espaços que propiciam a vivência teatral, visando à democratização da arte que leva em conta as questões do sujeito daquele processo. Oportunizar, nessa sociedade caótica e individualista, a experiência da enriquecedora convivência em grupo. Tomar decisões em grupo aprender a ouvir o outro e ser ouvido, poder ser frágil e não precisar dominar, vencer ou competir, porque entende que o coletivo comporta as diferentes habilidades e ideias, ou seja, Ponderar-se e Apoderar-se para a criação.

| Termos o nosso espaço
é fundamental.
Para termos a nossa
liberdade de expressão

20- Protocolo dos encontros em 2008

Essa liberdade pontuada no protocolo nos permitiu juntar o hip-hop com a dança do coco, contextualizar o sofrimento e exploração que a Borralheira sofreu

devido à mãe ser assinada e inventar uma forma para sair daquela situação. Permitiu encenar fragmentos da peça de William Shakespeare com personagens estereotipados em coro, inventando a fase de Romeu e Julieta quando crianças; criar nossa própria narrativa, quando não tínhamos uma história, uma peça, que contemplasse o momento de vida que estávamos passando; permitiu ainda a tomada de consciência da força e da potência de contar sua história e se reconhecer na vida.

*"Sou apenas uma pedra
no meio de centenas de pedregulhos
mas uma pedra que se destaca entre milhões"*

21-Fragmento de Protocolo, do jovem oficina Morumbi em 2010.

Esse fragmento do protocolo revela-nos a intensidade a descoberta do eu "pedra", que se percebe atuante no mundo hostil "Pedregulhos", mas que se projeta criticamente e criativamente para o futuro, porque "se destaca entre milhões" ao se perceber sujeito crítico e reflexivo da sua própria história, podendo intervir e transformar sua realidade.

Assim, acredito que só podemos transformar o que não está pronto, logo o inacabado. Quando o jovem se assume "pedra", ele compactua a possibilidade de esculpir-se e ser esculpido, numa relação dialética entre o ser e o mundo. Este ser inacabado, na perspectiva de Paulo Freire, é o ser em movimento de vida e existência, nesse sentido "[...] na proporção que o corpo humano vira corpo consciente, captador, aprendedor, transformador, criador de beleza e não "espaço" vazio a ser enchido por conteúdos". (FREIRE, 2005, pp.51). De forma que a conscientização de ser um ser inacabado, vai ao encontro da reflexão sobre existir e como existir e atuar no mundo. A meu ver essa compreensão é o conceito corporificado da práxis.

Essa é a transformação de se perceber, de saber acionar a força de si, "reconhecendo onde se pisa" que essa vivencia teatral veio a contribuir para essas percepções, através de algo que nos fez bem, que hora foi divertido / hora não, mas que na balança pendeu para o favorável.



22- Protocolo de reflexão do encontro 2010.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] esse modo de conhecimento, baseado na intuição e na empatia (isto é: não sentir o objeto, mas sentir com o objeto, penetrar no objeto e senti-lo por dentro),frequentemente é aquele que leva às verdadeiras e significativas descobertas,embora não se possa demonstrá-lo. Grande parte das descobertas feitas pelo homem (senão todas), incluindo as científicas, deve-se à prática de uma consciência desse tipo, ou a uma prática que contém em ampla escala esse tipo de consciência (COELHO, 1989, p.32).

No caminho trilhado a partir do encontro entre indivíduos numa prática teatral vivenciamos outras possibilidades de compreender e agir no mundo, através do exercício reflexivo sobre as opções dadas para as ações, reações e situações cênicas, a fim de construir novos significados e sentidos nessa nossa efêmera caminhada.

Essa prática foi enraizada na integração entre sujeitos abertos e dispostos a se lançarem na busca por experiências – significativas, procurando sentidos para o seu viver. Tanto ao que se refere a realidade das condições objetivas, ou seja, a estrutura social, política e cultural (ADORNO, 1994) e também a subjetividade desejos, sonhos, pensamentos, sentimentos e as memórias internalizadas (MEIRA,2009).

É nesse movimento do humano de dentro para fora, e de fora para dentro é que essa prática teatral se cria, dando ênfase as “histórias” de seus sujeitos, que encontraram nas semelhanças e diferenças metas comuns.

A metodologia da improvisação envolveu os adolescentes e jovens num fluxo criativo e de percepção das possibilidades de relacionarem com outro, no espaço da sala de trabalho, ouvindo, percebendo e discutindo sobre essas situações surgidas. Escolhendo sobre o que se quer dizer e como dizer, ou ainda compreender que o outro não quer dizer, ou que não está pronto para dizer, fazendo-se necessário reinventar novos caminhos e possibilidades para concretizar expectativas e desejos da montagem teatral, numa convivência não hierárquica.

[...] esse modo de conhecimento, baseado na intuição e na empatia (isto é: não sentir o objeto, mas sentir com o objeto, penetrar no objeto e senti-lo por dentro),frequentemente é aquele que leva às verdadeiras e significativas descobertas(COELHO, 1989,p.32).

Esse modo de conhecimento a partir da atividade empírica, em que o sujeito identifica e estabelece seus pares na criação das cenas e nas resoluções dos conflitos no espaço do jogo da improvisação dando uma forma e ordenação para a experiência “relaciona-se na medida em que o homem dá forma às suas experiências e, para tanto, necessita compreender, elaborar, ordenar e expressar essas experiências” (OSTROWER, 2002, p.54) no espaço coletivo.

Pude experienciar a importância de se construir uma práxis que se propôs transitar entre o centro e a periferia, entre as linguagens artísticas e diversas expressões culturais aliadas às práticas do fazer, aprender, criar e contextualizar, fundamentais para que os participantes adquirissem repertório de vocabulário expressivo artístico.

A minha formação inicial embasou a prática formando um caminho conhecido para a criação do modo de coordenar oficinas de teatro. Trilhei as oficinas passando pela educação somática, movimento estruturado, análise de movimento, jogos teatrais, danças populares e experiências de montagens vividas com diferentes artistas educadores. A partir deste caminho, descobri minha própria potencialidade no trabalho de dramaturgia que brotou como modo próprio de trabalhar teatro. Nesta fase do trabalho, descrita no capítulo 3, estão as descobertas, os novos conhecimentos resultantes da práxis. Assim reconheço o desenvolvimento do meu processo pedagógico.

O trabalho de preparação dos atores reafirmou conhecimentos aprendidos anteriormente, a criação dos textos e a organização da encenação me trouxeram conhecimentos novos. Como declarado anteriormente, a prática revelou que quanto mais exploramos o tema, por meio das leituras, discussões e imagens que provocaram identificação, ocorria uma melhor definição da cena sob uma perspectiva construtivista.

É possível perceber que as dúvidas e questionamentos mais contundentes deram-se na elaboração da dramaturgia, iniciada com a escolha do tema. Como já citado no capítulo 3: Será que o tema é realmente importante para os integrantes? Estimulo mais a criação ou dirijo cena? Será que estou criando um ambiente muito intimista entre os integrantes? Até onde eles terão maturidade para separar as relações da cena e da vida real, se nós tratamos de problemas reais?

No decorrer do processo de cinco anos de realização da oficina de teatro

com público de adolescentes e jovens, reconheço que, independente da temporalidade cíclica de participação dos sujeitos, os que eram frequentadores das atividades por em média quatro meses ou mais, constituíam um núcleo estável e mais coeso e assim naturalmente, demonstravam o desejo, disponibilidade e envolvimento para vivenciarem o processo da montagem. A fim de construir um discurso cênico, conquistaram a autonomia no fazer e sobre o que queriam dizer. E é por esse fato que as montagens teatrais, frutos dessa prática, são entrelaçadas com as pessoalidades e a realidade dos seus participantes por meio da improvisação na sala de trabalho.

Os adolescentes e jovens foram co-autores em todas as etapas do processo criativo. Na sala de trabalho, por meio das improvisações, revelaram histórias pessoais, modos de compreender o mundo e formas de se relacionar. Isso me permitiu problematizar as escolhas, reações e soluções empregadas na cena. Em exercícios dialógicos as situações tidas como comuns foram reavaliadas.

Os sujeitos com menor idade demonstravam curiosidades sobre as histórias que envolviam a questão da criminalidade, entretanto, as brincadeiras e os aspectos menos realistas despertavam maior interesse, e foram fundamentais no trabalho com os sujeitos de maior idade para mudança do foco criando um ambiente de fantasia essencial para potencialização de outros olhares e resoluções das situações cênicas. Uma vez que os indivíduos de maior idade estavam vivendo o conflito de identificarem a criminalidade como uma opção de vida curta e negativa, mas que também ao mesmo tempo as facilidades e comodidades relacionadas à possibilidade de usufruírem rapidamente de bens de consumo, aliados à falta de perspectivas reais para alcançar esses “desejos” tornava-os atraídos e vulneráveis para uma possível situação de risco.

Este lugar em relação a outras regiões da cidade apresenta um quadro preocupante devido ao número significativo de jovens envolvidos direta ou indiretamente com a criminalidade, na posição de vítimas e algozes.

As narrativas revelaram as condições objetivas de uma realidade concreta e segregadora da periferia da Zona Leste de Uberlândia. Tratam de violências, do abandono, do poder e das tentativas e estratégias de aliciamento do tráfico de drogas local, e de como as condições econômicas, políticas e sociais sob a lógica do capital criam e alimentam comportamentos e situações que beiram a barbárie.

A convivência na oficina revelou também perfis específicos de diferentes adolescentes e jovens, que mesmo passando por graves dificuldades, inventam formas e maneiras de sobreviver, convivendo, mas não se envolvendo, com a criminalidade. Nessa experiência percebi que o envolvimento com a criminalidade se faz individualmente, mas também aponto que nem sempre a rede social, formada por várias instituições estaduais, municipais, ONGs e privadas, sendo que essas instituições e serviços são de suma importância para promover a vida minimamente digna desses jovens.

Se por um lado neste nicho social a criminalidade se organizou colocando estes jovens tanto como agentes quanto como vítimas, a convivência entre eles produz também estratégias de proteção. Exemplo disso é a relação com o oficineiro, em situações das quais são eles que oferecem um acesso seguro naquele espaço. São eles que permitem que aquele espaço seja de total autonomia do oficineiro, inclusive perante eles próprios, dando as reais condições de legitimação de um espaço em que o oficineiro é o responsável por organizar.

Em síntese, os participantes da oficina são parte da parcela segregada da sociedade. Criam estratégias de convivência e sobrevivência dentro da barbárie. São vítimas e agentes da realidade dessas periferias e estão inseridos no jogo da ilusão proposto pela ideologia neoliberal.

O trabalho coletivo de teatro estimulou a reflexão sobre seus próprios posicionamentos, a partir da discussão sobre as cenas, pesquisa sobre o tema, além da criação de compreensões e estratégias de solução para os problemas por eles mesmos levantados.

Como oficineira me exigiu sensibilidade para organizar as dinâmicas e sugerir os materiais (fragmentos de texto, objetos, imagens) para serem alinhavados aos trabalhos teatrais, bem como escuta atenta para também identificar e recolher ideias e sugestões que ocorriam fora da cena, durante as discussões e apontamentos da roda, ou ainda nas conversas individuais. Momentos esses que considero especiais, pois os integrantes vinham compartilhar suas personalidades demonstrando-me um vínculo afetivo e de confiança.

Nos estudos realizados para esta dissertação a abordagem do teatro por comunidade, segundo os apontamentos de Augusto Boal, Márcia Nogueira, Paulo Freire e Suzana Viganó e Teixeira Coelho se destacou como um caminho importante

de continuidade e aprofundamento da práxis do teatro no eixo periferia e centro. Certamente, uma vez analisada minha formação e conhecida minha criação e habilidade na condução de processos teatrais, um desdobramento intrigante e enriquecedor se apresenta nesta linha de pesquisa.

Segundo os estudos de Nogueira (2009) um traço que merece destaque nesse teatro por comunidade é que seus sujeitos “são” responsáveis e autores do desejam “dizer” e como “fazer”, ganham visibilidade no espaço público de sua comunidade. Essa prática ao revigorar os laços fortalece também o senso de comunidade e convivência mais pacífica. Portanto, almejou-se que as considerações fossem canalizadas para a realidade vivida. Sobre isso Boal coloca-nos que o fazer nessa perspectiva teatral é apenas uma “porta de entrada” para as possíveis mudanças.

Nesses processos comumente ocorre a interação entre “artistas classe média com pessoas de comunidades periféricas” (NOGUEIRA, 2009, p.181), por esse motivo a autora lança-nos importantes questionamentos sobre qual é o papel do facilitador, que neste trabalho é denominado como oficineiro, a partir das considerações do método dialógico do educador Paulo Freire, com fim de evitar a mera reprodução condicionalizante de uma ação cultural impregnada pela ideologia dominante, está caminha em “passos largos e ligeiros” para condicionar todas as relações ao “consumo alienador”, distanciando o homem dos valores humanos, como a solidariedade, a tolerância, a ética, e o mais aterrorizante é a diminuição de sua capacidade de percepção de si, do outro e do mundo, que em última instância culmina na falta de discernimento crítico. Razão que o impossibilita de se libertar ao seu modo das opressões internalizadas e de transformar comportamentos.

Quando as ações do oficineiro não estão comprometidas com o esse processo de transformação pela reflexão crítica sobre a realidade que vivemos, ele limita-se apenas a “mudar uma cadeira de lugar”, como tido por Freire (1981), de modo que os envolvidos deixariam de experienciar as raras oportunidades de nomear e renomear o mundo.

Outro problema que a autora Nogueira (2009) coloca-nos é a necessidade de evitar uma relação de invasão cultural, ou seja, uma atitude de imposição do oficineiro na comunidade, em relação às ideias, comportamentos, conteúdos e atitudes de forma simplista e maniqueista. Nesse tipo de comportamento está implícita uma posição de “superioridade” por achar que o outro é inferior, e por isso

um sujeito incapaz e vazio a ser “preenchido” com os “seus” conteúdos e significados, porque “[...] não lhes se reconhece a experiência existencial bem como o acúmulo de conhecimento que essa experiência (de viver) lhes deu e continua dando” (FREIRE, 1981, p.12), nessa relação está incutida a ideologia de “salvador”.

A prática de invasão cultural, como aqui entendida, enquanto um repasse mecânico e técnico em que o indivíduo é incorporado como um objeto, e não como sujeito criador – reflexivo. Por isso perde-se o valioso processo da descoberta e do questionamento, da convivência no sentido de viver com, no espaço coletivo, para mediar e problematizar os interesses e cooperar para definição de metas comuns. Neste sentido, “Não posso pensar pelos outros, nem para os outros, nem sem os outros. A investigação do pensar do povo não pode ser feita sem o povo, mas com ele, como sujeito de seu pensar (FREIRE, 2000, p.119).

Aprofundando essa questão, Paulo Freire (1989) coloca que esse agir “inconsciente – ingênuo”, baseado na neutralidade não existe, pois quando o facilitador se põe neutro, ele está compactuando e reforçando a alienação e submissão entre os sujeitos, instaurando a “cultura do silêncio”, que tem poder inibidor, típica das estruturas fechadas e reacionárias que a tudo quer vender; a felicidade, prazer, violência, cultura, riso, educação, entre outros, rapidamente. A cultura do silêncio, ou a “cultura de uma só voz” é um instrumento que perpetua uma realidade opressora e alienadora.

Isso não implica que para desenvolver uma ação cultural na comunidade outros mundos de conhecimento não possam ser revelados e vivenciados, isso seria mesmo que inverso uma concepção maniqueista através da sobreposição de valores e outra forma de separação e de exclusão antidemocrática e por sua vez segregadora.

Percebo que a falta de fôlego nesse trabalho de pesquisa deixaram lacunas especialmente sobre o desejo de estudar com maior profundidade a estrutura das narrativas, entretanto, são sementes que podem ser regadas em outro momento.

Reconheço ao fim dessa pesquisa que independente das lacunas existentes, naturais de processos com tantas variáveis como esse, muitas vidas se transformaram nessa trajetória a partir da troca de saberes, fazeres, criações, valorizações dos conhecimentos institucionais, familiar e difuso. Todo o meu trabalho na periferia foi regido pelos aspectos populares da educação e minha sincera

intenção com essa dissertação foi a de compartilhar algumas estruturas já formalizadas e outras aqui criadas sobre o teatro e o adolescer, em contexto politizado em áreas de vulnerabilidade social e econômica, de forma vivida e de corpo presente.

De maneira geral, acredito na importância da democratização do acesso a arte, especialmente quando este processo priorize a autonomia e liberdade dos seus sujeitos, para escolherem sobre o que querem dizer, para quem e por que. Nesse sentido, concordo com os artistas educadores que fazem de sua arte um instrumento de transformação e de esperança, imbuídos pelo desejo de estar num mundo melhor.

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Fernando. **Corpo cênico, um meio de estudo de si mesmo, do outro e da sociedade.** OUVIROUVER Revista do Departamento de Música e Artes Cênicas - Faculdade Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Uberlândia: EDUFU, n.4, p.32-59, 2008.
- ARANTES, Lucielle Farias. **Tem gente que estuda música para a vida! : um estudo de caso sobre jovens que musicam no projeto social Orquestra Jovem de Uberlândia.** Dissertação no Instituto de Artes. Universidade Federal de Uberlândia UFU – 268 fs. Uberlândia, 2011.
- BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. **A arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral.** São Paulo, Campinas: Universidade Estadual de São Paulo e Hucitec, 1995.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação: Leitura no subsolo.** São Paulo: Cortez, 1997.
- BARCELLOS, Helena. **Além do Círculo de Giz.** Brasília: Drama e Educação, 1995.
- BARROS, Manoel de. **Exercícios de Ser Criança.** Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.
- BERTAZZO, Ivaldo. **Cidadão do Corpo-Identidade e Autonomia do Movimento.** São Paulo: Ópera Prima, 1998.
- BOAL, Augusto. **O teatro do oprimido.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,
_____, **Jogos para atores e não atores.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais:** Arte. – Brasília: MEC/SEF, 1997.

BROOK, PETER. **A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro.** Tradução de Antônio Mercado. 2º. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAMPELLO, Carmutte (org). **Tenso equilíbrio na dança da sociedade.** São Paulo: SESC, 2005.

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. **A Pedra Lançada no Pântano: a contribuição de imagens na produção de conhecimentos sobre corpo/espaço no ensino de Teatro.** Tese (Doutora em Artes Cênicas) Escola de Teatro - Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas- 188fs. UFBA, Salvador, 2010.

_____, **Espaço Cênico e Comicidade: A busca de uma definição para a linguagem do ator.** Dissertação de Mestrado. UNI-Rio. Rio de Janeiro, 1998.

CARREIRA, A; CABRAL. **O teatro como conhecimento. Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas** /organização André Carreira...[et al]-.Rio de Janeiro: 7letras, p.09-16, 2006.

CARVALHO, Sérgio de. (ORG) **Introdução ao Teatro Dialético - experimentos da Companhia do Latão.** 1º ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____, Revista Vintém Companhia do Latão. São Paulo: 2º Semestre de 2009.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural.** 16º Ed. Coleção Primeiros Passos: São Paulo:Brasiliense,1996.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro: provação e dialogismo.** São Paulo: Hucitec, 2006.

_____, A Posição do Espectador: perspectivas pedagógicas. FLORENTINO, Adilson & TELLES, Narciso (Orgs). Cartografias do ensino do teatro. Uberlândia: EDUFU, 2009.

DIÓGENES, Glória. **Cartografias da Cultura e da Violência Gangues, Galeras e o Movimento.** 2ªed. São Paulo: Annablume,2008.

FEFFERMANN, Marisa. **Vidas Arriscadas - O cotidiano dos jovens trabalhadores do tráfico.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

FERREIRA, Sueli (org.). **Ensino das Artes: Construindo caminhos**. Campinas: Papirus, 2001.

FISCHER, Stela Regina. **Processo Colaborativo: Experiências de Companhias Teatrais Brasileiras nos anos 90**. Dissertação: Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Tradução de Raquel Ramalhete. 35° edição Petrópolis – RJ: Vozes, 2008.

FUX, Maria. **Dança, experiência de vida**. 3° ed. São Paulo: Summus, 1983.

FLORENTINO, Adilson & TELLES, Narciso (orgs). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 15° ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____, **A importância do ato de ler em três artigos que se completam**. 23^a ed. V.4. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

_____, **Ação Cultural para Liberdade**. 5°. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

FREITAS, Oracilda Aparecida de. **Segregação Socioespacial Urbana Envolvendo a Jovens de Uberlândia**. Dissertação (Mestrado em Geografia) UFU- 201fs. Uberlândia, 2008.

_____, **Políticas Públicas De Prevenção E Combate À Criminalidade Envolvendo Jovens Caminhos De Geografia** - Revista on line: Caminhos do Geografia do Instituto de Geografia da UFU, Uberlândia v. 12, n. 37 mar/2011 p. 142 - 161

Acesso em: 18 de Outubro de 2011

<http://www.ig.ufu.br/revista/caminhos.html> ISSN 1678-6343

Freitas, Oracilda; Ramires, Júlio César de Lima. **Jovens infratores e políticas públicas: Reflexões acerca do Centro Socioeducativo de Uberlândia**.

OBSERVATORIUM: Revista Eletrônica de Geografia, v.2, n.5, p.02-20, nov. 2010. – Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

Acesso: 20/08/2011.

Disponível em: <http://www.observatorium.ig.ufu.br/pdfs/2edicao/n5/Jovens%20Infratores%20e%20Politicas%20Publicas.pdf>

GROOPPO, Luís A. Juventude – Ensaios sobre Sociologia e História das Juventudes Modernas. Rio de Janeiro:DIFEL,2000.

HERITAGE, Paul. Mudança de Cena: **O uso do teatro no desenvolvimento social.** Rio de Janeiro:The British Council, 2000.

ICLE, Santana. **Improvização: Da espontaneidade Romântica ao ‘Momento Presente’.** Cartografias do ensino do teatro. p: 95-102. **FLORENTINO, Adilson & TELLES, Narciso (orgs).**Uberlândia: EDUFU, 2009.

KOUDELA, I; SANTANA, A. **Abordagens Metodológicas do Teatro na Educação. Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas** /organização André Carreira...[et al]-.Rio de Janeiro: 7letras,p.63-76, 2006.

KOUDELA, Ingrid. Brecht: **Um Jogo de Aprendizagem.** São Paulo: Perspectiva; EDUSP,1991.

_____, Jogos Teatrais. São Paulo: Perspectiva, 1984.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** São Paulo: Summus, 1978.

LEDUBINO, Adilson D. **Processo Colaborativo na Formação do Ator.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Instituto de Artes da Unicamp - 135fs. Campinas, 2009.

LOBO, Lenora & NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador.** Brasília: LGE, 2003.

LOBO, Lidiane G. “**Um por todos, todos por um?”: uma reflexão sobre a postura ética na prática teatral colaborativa.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes da Unicamp, 157fs. Campinas, 2010.

MEIRA, Renata. **Baila Bonito Baiadô: Educação dança e culturas populares em Uberlândia - Minas Gerais.** 2007. 305f. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Estadual de Campinas - São Paulo, 2007.

_____,**Corpo cênico, um meio de estudo de si mesmo, do outro e da sociedade.**UVIROUVER Revista do Departamento de Música e Artes Cênicas - Faculdade Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Uberlândia: EDUFU, n.4, p.72-97, 2008.

_____,**Procurando as Impressões do Corpo na Cena.** Portal da Abrace. Disponível em:

<http://www.portalbrace.org/vcongresso/textos/processos/Renata%20Bittencourt%20Meira%20procurando%20as%20Impressoes%20do%20Corpo%20em%20Cena.pdf>.

Acesso em 02.Jan.2010.

MENDES, Igor Adolfo Assaf. **Olhares sobre a prevenção à criminalidade.** Brettas, Kris; & Moraes, Renato Almeida de (Org.). Proteção, mobilização e intervenção. Belo Horizonte: Instituto Elo, p.213-227, 2009.

NANNI, Dionísia. **Dança Educação: Princípios, Métodos e Técnicas.** Rio de Janeiro: Sprint, 2002.

NICOLETE, Adélia. **Da Cena ao Texto: dramaturgia em processo colaborativo.** 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

NOGUEIRA. Márcia P. **Teatro com meninos e meninas de rua.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____,**Teatro e Comunidade: dialogando com Brecht e Paulo Freire.** Revista de Estudos em Artes Cênicas-Urdimento. v. 1, n/9, p. 69-86. dez. 2007. Disponível em:www.fafich.ufmg.br/ecomig/wp.../ALMEIDA_Roberto_Texto.pdf

Acesso em: 03.jan.2010

_____, **Teatro E Comunidade.** Cartografias do ensino do teatro. P:173-184. FLORENTINO, Adilson & TELLES, Narciso (orgs).Uberlândia: EDUFU, 2009.

_____, **TEATRO NA COMUNIDADE: Interações, Dilemas e Possibilidades.** 12ª 14 de novembro de 2008. Márcia P. Nogueira (ORG). Anais do 1º Seminário Teatro e Comunidade: Florianópolis-SC:UDESC, 2009.

NOGUEIRA, Marcus Otávio M. **Olhares sobre a prevenção à criminalidade.**

Brettas, Kris; & Moraes, Renato Almeida de (Org.). **Processos de subjetivação e controle: Alcances e limites de uma intervenção.** Belo Horizonte: Instituto Elo, p.203-212, 2009.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** 16° Ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** tradução para língua portuguesa sob a direção de J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3°ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. BANCOS DE DADOS INTEGRADOS DE UBERLÂNDIA, Uberlândia, 2010.

Disponível em: http://www.uberlandia.mg.gov.br/uploads/cms_b_arquivos/1460.pdf

Acesso em 06/11/2011.

REBOUÇAS, Evill. (José Evilberto Rebouças) **A Dramaturgia e a encenação no espaço não convencional.** São Paulo: UNESP, 2009.

READ, Herbert. **A Educação Pela Arte.** São Paulo: Ed. Martins, 2001.

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet.** 2° ed. SENAC. São Paulo, 2004.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, Pesquisador e Intérprete. Processo de Formação.** Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROMAN, Marcelo D. **Psicologia e Adolescência Encarcerada: Embates de uma Atuação em Meio à Barbárie.** São Paulo: UNIFESP,2009.

ROUBINE, J-J. **A Linguagem da encenação teatral.** 2ª edição. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SALLES, Cecília A. **O gesto inacabado: processo de criação artística.** FAPESP: Annablume, São Paulo, 1998.

SANTANA, Arão Paranaguá de. **Teatro e Formação de Professores.** São Luís - MA:EDUFMA, 2000.

SANTANA, Paranaguá A (Coord); Souza, Luiz Roberto; Ribeiro, Tânia C. Visões da Ilha: **Apontamentos sobre Teatro e Educação.** São Luís do Maranhão, 2003.

Santos, Márcia Andréia Ferreira; Ramires, Julio César de Lima. **Espaço urbano e violência: uma contribuição geográfica.** CAMINHOS DE GEOGRAFIA - revista on line. v.10, n.30. Março. p.144-154 ISSN 1678-6343, 2009.

Acesso: 29/08/2011

Disponível em:

<http://www.ig.ufu.br/revista/caminhos.html>

STRAZZACAPPA, Márcia. **A preparação Corporal na sala de Aula** - Técnicas de Base. Pp.181- 196. Teatro: ensino teoria e prática. MACHADO, Irley; MERÍSIO, Paulo; MEIRA, Renata &TELLES, Narciso (orgs). Uberlândia: EDUFU, 2004.

SOARES, Carmela. **Pedagogia do Jogo: Uma poética do Efêmero.** Cartografia do Ensino do Teatro. p:49-60. FLORENTINO, Adilson & TELLES, Narciso (orgs).Uberlândia: EDUFU, 2009.

SPOLIN, Viola. Jogos Teatrais: **O Fichário de Viola Spolin.** Ed. Perspectiva, São Paulo. 2001

_____,**Jogo Teatral no Livro do Diretor.** 2°. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TELLES, Narciso. **Teatro Comunitário: Ensino de Teatro e Cidadania. Teatro: ensino teoria e prática.** P-19-28. MACHADO, Irley; MERÍSIO, Paulo;MEIRA, Renata&TELLES, Narciso (orgs). Uberlândia: EDUFU, 2004.

TOURINHO, LÍGIA L. **Dramaturgias Do Corpo: Protocolos de criação das artes da cena.** Tese (Doutorado no Instituto de Artes). Unicamp- 353fs. Campinas: São Paulo, 2009.

UBIALI, Elizabeth. **Contar e Dramatizar Histórias.** P.29-40. Teatro: ensino teoria e prática. MACHADO, Irley; MERÍSIO, Paulo; MEIRA, Renata;TELLES, Narciso (orgs). Uberlândia: EDUFU, 2004.

VIGANÓ, Suzana. **As Regras do Jogo: A ação sociocultural em teatro e o ideal democrático.** São Paulo: Hucitec, 2006.

WAISELFISZ, Júlio Jacobo. **Mapa da Violência 2011: Os Jovens do Brasil.** 1°. São Paulo, 2011.

Disponível em: <http://www.sangari.com/mapadaviolencia/>

Acesso em 07/06/2011

WENDELL, Ney. **Cuida bem de Mim: teatro, afeto e violências nas escolas.** Ilhéus, BA: Editus, 2009.

WIEVIORKA, M. **O novo paradigma da violência.** Tempo social: Revista de Sociologia da USP, v.9, n. 1, p.05-41, 1997.

Disponível em: <http://gajop.org.br/justicacidade/wp-content/uploads/o-novo.pdf>

Acesso em 03.11.2011.

ANEXO I – As narrativas

“A Gata Borralheira do Morumbi”

Cena 01 "O Bar"

(Estátua corporal dançando samba, quando a música entra os corpos se movimentam e a cena começa. Ações do coro: Dança e flertes. Pais de Maria Borralheira fazendo ações do trabalho de comerciante o pai separando troco, a mãe lavando copos, e Maria está fazendo o dever de casa ao lado do balcão).

Mala (Vai até o balcão): - Mais uma cerveja, minha chapa!

(A Mãe olha-o de cima aabaixo e com ar de brava entrega a cerveja, o mala abraça duas garotas e sai com ar de campeão, as garotas também atravessam o bar com o corpo empinado com ar de poderosas, por serem as escolhidas. O mala então pega na mão de July e senta-se com ela, a outra garota se senta na mesa ao lado).

Mãe Mariquinha: - Olha aqui, já está muito tarde, esse cara não é flor que se cheira, e além do mais, ele está bebendo demais, você não acha que é melhor parar por aqui?

Pai José: - Nada a ver... Para de ser chata, hoje que estamos faturando.

Mala (grita de longe): - Desce mais uma cervejinha, e mande também uma dosinha da boa!

Mãe Mariquinha (para o pai): - Eu não te disse!

Pai José: - Disse o que?

Mãe Mariquinha: - Eu não gosto disso!

(Na mesa o mala bêbado vai paquerando outras garotas)

July: - O que você perdeu na mesa do lado?

Mala: - Nada, não!

July: - Num parece não... Para de olhar pro bar, ou melhor, pra mesa do lado!

Mala: - Vou buscar mais uma cerveja, porque tá demorando.

(Desconversando a bronca da July, ele se levanta e a acaricia o cabelo dela, em seguida olha para lado sorrindo disfarçando o flerte com a moça ao lado, pega a cerveja e volta para mesa).

July (brava com o mala) - Tira a mão. O que você tá olhando de novo?. Olha aqui se você olhar pro meu marido de novo, eu, eu... *(A Tina sorrindo para o mala disfarçadamente, ele volta e se senta).*

July: Eu não falei que você está olhando pra ela!

Mala: - Cala a boca mulher! Não estraga meu domingo!

Tina (Se levantando): - Você já bebeu demais, tá muito doída!

July: - Tó doida, tó doida, mais ainda quero ficar mais, e vou ficar mais!

Mala: - Calma aí, o que é, que tá pegando?

Tina (Irônica): - Tua mulher tá “xaropando”, achando que a gente tem um lance. *(Passando a mão no braço dele).*

July:-Tira a mão daí!

Mala: - Você que é minha gata *(beijando-lhe o pescoço).*

July: - Pode parar. *(E vira o copo de cerveja. Saem para o meio da roda de samba entra o coro).*

Mãe Mariquinha (no balcão): - Olha isso tá me cheirando a encrenca, vamos parar José, vamos fechar.

Pai José: - Depois desse coração bichado você não gosta mais de trabalhar. E quem vai comprar esses remédios enhim? *(O telefone toca, o mala volta pra mesa*

de frente para a plateia na boca de cena).

Mala: - É ai rolou? Tá de boa. Ninguém na entrada pode confiar. Manda mais dois quero lucrar nessa parada. Amanhã tem baile dos playboys no centro é festa grande, e o movi vai tá bom! (*risos*).

Fechado mano! (*Desliga o celular*)

Mala: - Uma rodada de cerva pro bar, minha conta!

July: - Pelo menos algo de bom rolou. Grana né, quero outra sandália... Olha aqui, você pensa que me engana me enche de presentes, mas tá com o bar inteiro!

Mala: - "Peraí" só.

July: - Isso não vai ficar assim! (*Coro entra em ação: July vai a direção a Tina e a arranca-a pelos cabelos da mesa, a briga em câmera lenta e giros rápidos*)

Mãe Mariquinha: - Acode, acode... Eu não te disse José e agora? (*Os donos correm para parar a briga*)

Mala: - Para com isso!

Coro e a família de Tina: - Pega, deixa ela pelada, corta ela ! (*jogar os objetos para cima, mudar o cenário de lugar, cada um tem sua ação, para a movimentação pelo barulho do tiro*).

Mãe Mariquinha: - Aí, ai tá queimando, aí, aí... Tira minha filha daqui!

Maria Borralheira (Histérica): - Mãe, mäeeeeee!

Mala (*Empurra a esposa July, e foge com Tina*) - Sai "tirissa"! Você é maior chave de cadeia, ainda te pego, ainda te pego. Vamú vazar morena!

Coro: - Chama a ambulância, chama a ambulância... (*meia volta e entram de ambulância, jogam o tecido em cima do corpo e carregam para fora do espaço cênico*)

Shel Amiga de Maria: - Viu, viu, o que vocês fizeram...

Coro (*Entra empurrando e levando as pessoas para fora da cena: gritando*) - Ih sujou, sujou, sujou... (*O bar ficou vazio apenas com o núcleo familiar da Borralheira*)

Maria Borralheira: - Minha mãezinha não podia morrer! (*Chega à repórter*)

Repórter: - Briga no bar, mata mãe de família... Mariquinha, trabalhadora, mãe de uma menina Maria que tem apenas 13 anos, viu a mãe ser assassinada brutalmente em seu bar. -Maria você quer falar alguma?

Maria Borralheira: - Eu quero minha mãe!

Repórter: - Olha ela não consegue falar, está muito emocionada.

Shel (amiga de Maria): - Eu quero falar sim, esses bandidos não sabem como é ruim viver longe de uma mãe. Cabra safado!

Coro (*entram na cena como robôs*): - Ninguém sabe ninguém viu nada, nada, ninguém viu nada, nada! (*Ressonâncias de vozes, murmurinhos cada um em seu tempo. Deixar o palco vazio*).

Cena 02: "O enterro"

(*Entra cortejo em coro carregando Mariquinha*).

Padre: - Irmãos, tirar a vida, maltratar o outro é uma falta muito grande, contra os homens e contra Deus. Estamos aqui reunidos hoje, com muita tristeza no coração, pedindo a Deus que abençoe essa família e nos ajude a diminuir a violência do bairro. Rezamos juntos. (*Só bocas murmurando, até formar roda*)

(*Coreografia da Mariquinha em coro inclusive o padre*): - Mariquinha morreu ontem....Ontem mesmo enterramos....na cova de Mariquinha nasceu um punhado de flor....na cova de Mariquinha nasceu um punhado de flor... A minha beleza vamos dar um baile no salão da baronesa, aí Deus.

Cena 03: "O Casamento"

(*Núcleo das Vizinhas*)

Ana: - Você viu?

Ge: - Conta o que aconteceu?

Ana:- A mulher mal morreu e ele já está pensando em outra!

Ge: - Quem é a felizada?

Ana: - A Creuza!

Ge: - Aquela da rua de baixo?

Ana:- É

Ge: - Bem que todo mundo fala, homem só muda de endereço!

Ana: - Também acho!

(Coro: Paquera o público, com movimentos de face expandidos, dançando coco)

Paty: - Cale à boca, seu bando de fofoqueiras, vocês estão com ciúmes da minha mãe. Agora ela vai casar com o dono do point, e vocês estão encalhadas!

Tathi: - É mesmo somos nós que vamos ter muito luxo!

Ge: Comeram fubá a vida inteira, e agora que vão comer caviar, tão arrotando grosso!

Paty: - Vamos nos encontrar na festa do casório.

Thaty: - Vamos dar adeus a essa vidinha de pobre!

Ge: - Olha a sub Creuza (coro sorrindo, as filhas de Creuza olham feio)

Padre: - Boa noite irmãos e irmãs. Estamos reunidos aqui na comunidade Morumbi, para realizar o Santo Matrimônio de José Silva e Creuza Rosa. É com muita satisfação que a... *(a voz vai sumindo e muda o foco da cena, abre a diagonal com o padre no centro. Do lado direito o coro das vizinhas e amigas de Maria e do lado esquerdo as filhas de Creuza e seu coro maligno).*

Coro de Vizinhos: Olha só....

Shel: - Maria vai lá e interrompa esse casamento! *(Coro das Vizinhas Afirma com o corpo todo)*

Maria Borralheira: *(Invade a cena, se posiciona em frente ao altar na entrada da igreja)* - Não, não, eu não posso fazer isso!

(Fraqueja e Coro a desaprova)

Ge: *(Empurra Maria para fora da cena)*: - Deixa eu te mostrar como é que se faz! *(Arruma os peitos e se empina)*

Ge: - José não se case com essa mulher! Pelo amor de Deus, não se case com ela!

José: - Cala a boca fofoca. Quando eu chegar a casa acerto seu passo!

Creuza: - Não se preocupe graçinha, vou ser uma ótima mãe pra você!

(Maria sai chorando e abraça sua amiga Shel)

Creuza: - Anda logo, padre, anda com esse casamento!

Padre: - Não pode ser assim. Há mais alguém contra esse casamento. Fale agora ou cala-se para sempre!

(Ana invade a cena desesperada)

Ana: - Não você não pode se casar com ela, eu estou esperando um filho seu.

Ge: - Não seu padre, sou eu que estou esperando um filho dele, um não dois, até pode ser gêmeos!

Coro: - Oh...

Creuza: - Padre elas são loucas, casa logo!

Padre: - Vocês juram em solo santo?

Ana e Ge: - Não, seu velho burro!

Padre: Sendo assim, pode beijar a noiva!

Thati e Paty: - Viva!

(Coro sai dançando funk "Hoje é festa lá no meu Apto")

(Maria chora fica em cena guardando o cenário)

Cena 04 "Lar doce Lar"

Creuza: - Que bom Maria que você está aqui!

Paty: - Eu queria tanto ela aqui!

Thati: - Parece um sonho, eu amo ela!

Pai José: - Que bom que terei outra família, né minha filha!

Maria Borralheira: - Claro papai.

Pai Jose: - Eu e Creuza vamos viajar de lua de mel, e você fica aqui, cuidando de tudo!

Paty, Thati e Coro: - De tudo mesmo.

Creuza: - Love Star, estou pronta! Santus que me aguarde!

(Coro: dançando Curvas de Santus do grupo Mamomas Assassinas)

Paty: - Já secou a louça

Thaty: - Não varreu bem a casa!

Maria: - Claro que varri!

Coro: - Acho que não (*joga lixo na cena inteira, roupas, fazem uma bagunça. Maria acelera a movimentação, as irmãs dormem*).

Creuza: - Maria, seu pai e eu vamos vender aquele buteco, por isso ele ficou em Santus, arrumando nosso apartamento, quero que fique aqui e cuide de tudo!

Maria: - Mas cadê meu pai?

Creuza: - Só voltei para assinar uns papéis, e vamos todos, quase todos. Alguém tem que ficar aqui para fazer tudo né.

Paty e Thati: - Estamos prontas!

Creuza: - Maria, faça minhas unhas!

Paty: - Lixe os meus pés...

(Entra o coro de Marias realizando várias tarefas de limpeza. Na madrugada Maria se levanta nas pontas dos pés, e arruma as malas).

Coro de Marias: - Hoje eu fugir de casa vou levar a mala cheio de ilusão!
(Movimentos livres com velocidade lenta e resistência. Entrada do coro de Marias com ocupação espacial em linhas retas, curvas e níveis: alto médio e baixo. Fisicalizar a Viagem de trem).

Cena 05: "Chegada Na Cidade Grande"

(Trabalho com olhar periférico a visão dos arranha céus)

(ocupação meia lua de costas para platéia)

Marias Borralheiras: - Toque/toque/toque

Dona: (apenas a voz off) - Oi, quem é você?

Marias Borralheiras: - Olá eu sou Maria, e vim procurar emprego!

Dona: - O que você sabe fazer?

Marias Borralheiras: - Lavo, passo, cozinho, mas eu também se a senhora quiser, eu escrevo muito bem, fiz até a oitava série. Aí minha mãe morreu, meu pai casou... E eu vim pra cidade procurar emprego, digno!

Dona: - Nossa menina, sua história tá parecendo com a da Gata Borralheira. Vamos entre, vou ver como posso te ajudar.

Fim

“Romeus e Julietas, Ainda Existem?”

PRÓLOGO

Voz em Off: É uma adaptação do clássico de William Shakespeare, o casal mais apaixonado de todos os tempos, agora vivem em 2007 numa periferia da cidade de Uberlândia, aqui mesmo no Morumbi. Romeu é um jovem apaixonado por sua vizinha Julieta, que por ele andar em más companhias não é aceito pela família de Julieta. Os jovens vão viver esses amores á qualquer custo, e descobrem os prazeres e desprazeres de adolescer, nesse percurso cada um faz suas escolhas que vão mudar suas vidas para sempre.

Cena I

Julieta cantando e brincando: - Bruxinha não se mexe? Coro: - Bruxinha

(Jogo: O coro de Julietas se fixa em uma jogadora e fazem caretas. Se ela rir perde o jogo e o coro vai para outra jogadora. Seguidamente as Julietas se direcionam para a platéia abrindo o foco para os Romeus. Garotas jogando bolinha de gude).

Romeu Nerd: - Seu bobão

Romeu Garanhão: - Então tenta ganhar de mim no cabo de guerra?

Romeu Nerd: - Isso aí!

Romeu Garanhão: - Bora vê

(Fisicalizar o jogo em diagonal tomando conta da cena)

Romeu Garanhão: - Seu Fracote!

Romeu Nerd: - Você fala demais!

Romeu Garanhão: - E faz de menos...

Cena II

(Ação: As meninas voltam da platéia invadindo o cabo de guerra. Jogo do jongo até se transformar na dança)

Romeus: - Coitado do Zé Maria, com aquela calça apertada, mataram o pobre do homem Sá moreninha e ficou na enroscada

Julietas: - Dinheiro não vale nada, dinheiro não tem valia mataram o pobre do homem sá moreninha, Zé Maria não sabia...

(Ação: Se transformar em adolescente pelo corpo em evidencia a paquera).

Romeus: - Coitada dessas gatinhas, andando nessa solidão, vou lá faze companhia e esquentar meu coração...

Julietas: - Olha só mais que gracinha meu coração ta disparado, tanto gatinho dando sopa sá moreninha meu coração ta apaixonado!

Romeus: - Me passa seu telefone, mas não ligue a cobrar to doidinho pra te ver, pra poder te namorar...

Julietas: - Você pode me ligar, mas não ligue a cobrar, se minha mãe atender faça o favor de desligar! (Ação continuar dançando cochichando o telefone)

Cena III

(Garotas no quarto, e garotos na academia).

Julieta Namoradeira: - Nossa e aquele menino, que gatinho, tava olhando pra mim!

Julieta Gananciosa: - Cada um mais lindo que o outro demais!

Julieta Estudiosa: - Há tempos que não aparece uma turma recheada

daquela!

Julieta Gananciosa: - E o que será que tão falando da gente, olhar eu sei que olharam...

Julieta Estudiosa: - Imagina só.

Julieta Namoradeira: - A será que eu tava feia?

- Então eu vou me produzir mais, vai que a gente se tromba de novo.

Julieta Gananciosa: - Vai que um deles é meu príncipe, chegando numa motona potente toda cromada!

Julieta Estudiosa: - Se liga... tá sonhando com cavalo branco na chuva. No máximo ele vem a pé e você paga o sorvete!

(Ação de se arrumarem em câmera lenta. Enquanto isso na academia...)

Romeu Nerd: - Vocês viram aquelas gatinhas?

Romeu Garanhão: - Você viu? Uma pra cada um!

Romeu Nerd: - Precisamos ligar pra elas.

Romeu Garanhão: - Eu ganhei o telefone de uma delas!

Romeu Nerd: - Hoje tem um frevo, dos mais doídos!

- Então demorou, dá um toque nelas!

Romeu Garanhão: - Mas eu vou com quem?

Romeu Nerd: - Eu vou com a de rosa

Romeu Garanhão: - Eu vou com a de verde!

- Tem que chamar outro chapa. Ou eu vou com as duas, moleque!

Romeu Nerd: - Não vai não, quem vai sou eu!

Romeu Garanhão: - Pensando bem, a de vermelho...

Romeu Nerd: - Todas são lindas!

Romeu Garanhão: - A de amarelo... Meninas lindas!

Romeu Nerd: - Então vamos tirar na sorte na moeda?

Romeu Garanhão: - Tô fora... Eu escolho porque eu tenho o telefone!

Romeu Nerd: - Então tá.

Julieta Estudiosa: - Oi, quem fala?

Romeu Garanhão: - Que isso já esqueceu de mim, você me passou seu telefone na sua rua agora mesmo.

Julieta Estudiosa: - E aí o que tá pegando?

Romeu Garanhão: - Liguei pra saber como você tá, você e suas amigas?

Julieta Estudiosa: - Estamos ótimas, o que vocês tão fazendo de bom?

Romeu Garanhão: - Agora a gente tá na academia, mas há noite vai rolar um frevo, tá afim?

Julieta Estudiosa: - E quem vai com você?

Romeu Garanhão: - Depende, você vai ter alguma coisa pra fazer hoje?

Julieta Estudiosa: - Não se isso é um convite. Posso levar minhas amigas?

Romeu Garanhão: - Claro aí eu levo meus amigos também.

Julieta Estudiosa: - Então tá, onde a gente se encontra?

Romeu Garanhão: - Às oito horas, na esquina da sua casa.

Julieta Estudiosa: - Espero não levar um bolo, mas lembre-se minha mãe odeia a sua por causa daquela treta, ela não pode ver você... de jeito nenhum.... Beijo e foi bom falar com você!

Romeu Garanhão: - Foi ótimo também... E pode levar suas amigas, mas você tá é comigo!

Julieta Estudiosa: - Então tá tchau.

Julieta Gananciosa: - Nossa, nossa rolou demais, mas até onde?

Julieta Namoradeira: - Quero sair linda, deixa disso!

Julieta Gananciosa: - Mas s sua mãe descobre a gente tá frita, e não

vamos mais andar juntas.

Julieta Estudiosa: - Minha mãe nem vai sonhar, olha o meu plano... (*vão cochichar*)

(*Na academia...*)

Romeu Garanhão: - Isso parece um sonho!

Romeu Nerd: - Só seria melhor se a mãe delas ...

Romeu Garanhão: - E são muitos anos de encrenca, essa treta vem junto com a bisavó Montécchio.

Romeu Nerd: - Se descobre estamos fritos.

Romeu Garanhão: - Nome de família, todo mundo erra, meu!

Por que nos temos que pagar, o ponto é deles, e tem mais ela é uma gatinha...

Romeu Nerd: - Também acho o mesmo. Agora temos outro problema.

Romeu Garanhão: - O que?

Romeu Nerd: - Dinheiro... Como vamos levar as belas à balada, sem nenhum dinheiro.

Romeu Garanhão: Vamos falar com Senhor Montecchio... Pai de todos.

(*As garotas fazem a voz do pai em coro, sobem as escadas e colocam os chapéus de costas para o público*)

Romeus: - O pai, é que to precisando de um dinheiro?

Pai: - Pra que, você tem tudo!

Romeus: - Mas é que eu vou sair com uma gatinha, me empresta 20 mangos?

Pai: - Tudo isso, onde já se viu, se vira que eu tenho que trabalhar muito pra ganhar vinte mangos, seu imprestável.

Romeus: - A pai então menos.

Pai: - Tome, mas tome cuidado!

Cena IV e V sem palavras

No baile todos se cumprimentam, o som está muito alto e todos estão dançando freneticamente.

Ritmo da música muda, seleção romântica. Cada casal vai saindo e se sentando no fundo do baile.

Cena do beijo representado pelos pés. Saem da cena Julieta estudiosa e o Romeu Garanhão.

Consumação do ato sexual, da Gananciosa com o Criminoso, e da Namoradeira com o Nerd.

Cena VI

(Na volta da festa...)

Julieta Estudiosa: - Essa foi a noite mais linda da minha vida!

Julieta Namoradeira: - Você viu... To apaixonada... Quero casar.

Julieta Gananciosa: - Acho que aquele cara, é o patrão do bairro, e o melhor amigo do Romeu.

Julieta Estudiosa: - Preciso registrar tudo!

Julieta Gananciosa: - Bons sonhos queridas...

Romeu Garanhão: - Cara que mulher!

Romeu Nerd: - Agora eu caso!

Romeu Garanhão: - Mas a amiga dela, aquela de vermelho me deu mo

mole!

Romeu Nerd: Para de ser malandro, Romeu...

Romeu Garanhão: Até marcamos um... Boa noite cara.

Romeu Nerd: - Eu não consigo dormir!

Romeu Garanhão: - Cara nem eu vamos lá, a gente chama devagar!

Romeu Nerd: Mas ela é uma... Capu... Aí vamos sim!

(Barulho na janela... as Julietas saem e se debruçam no ultimo andar da escada, como se estivessem apoiadas nas janelas).

Cena VII

Romeus: - Abre as janelas, acorda!

As estrelas do céu, as ondas do mar... Não brilhariam nunca como esse teu olhar...

Julietas: - Silêncio Romeu, meu amor... Mas ouvi um barulho...é minha mãe... Fugas Romeu... fujas!

Cena VIII

Criminoso Xandi:- E aí garotos... Todo mundo de mina nova... E aí vocês sabem né que muê gosta é de presente, de mano de carro, moto... Nos panos, não sabe não?

Romeu Garanhão: - É cara você é sacado demais, né brother!

Romeu Nerd: - Pó cara é mais... Porra amanhã tenho uma treta de manhã.
Valeu!

Romeu Garanhão: - A gente se encontra...

Criminoso Xandi: - Muito mais rápido do que você pensa, vamu fortalecer a firma, falou! (*sai da cena*)

Romeu Garanhão: - E agora, esqueci minha chave... Vou voltar lá.

Romeu Nerd: - Nossa, mas amanhã...

Romeu Garanhão: Vai dormir... tó voltando.

Romeu Nerd: - Vou deixar a porta aberta, até amanhã.

(*O Romeu joga pedra no quarto, e Julieta gananciosa desce*)

Romeu Garanhão: - Você aqui?

Julieta Gananciosa: - Claro, sabia que ia voltar...

Romeu Garanhão: - Já que você tá aqui, então vamos dar um role?

Julieta Gananciosa: - Claro!

(*Vão para a boca de cena, se viram de costas para a cena do sexo, pressionar as costas individualmente, saem correndo de volta para as casas*)

Julieta Estudiosa: - Vamos meninas

Julieta Gananciosa: - Não consigo sair da cama.

Julieta Namoradeira: - Nossa eu também...

Julieta Estudiosa: - Eu vou pra aula, inté.

Julieta Gananciosa: - Faz mais de um mês eu só fico enjoada!

Julieta Namoradeira: - Nossa eu também!

Julieta Estudiosa: - Vocês não... Não né?

Julieta Namoradeira: - A primeira vez não engravidou!

Julieta Gananciosa: - Nem quando a gente transa de pé!

Julieta Estudiosa: - Olha vocês estão loucas, claro que engravidou! O que engravidou é sêmen, aquele o líquido que lubrifica. Não precisa nem transar... Você, vocês... não. Vamos ao médico!

(*Enquanto isso...*)

Romeu Garanhão: - Nô hoje vai rola um acerto.

Romeu Nerd: - Vamos chamar as meninas pro cinema.

Romeu Garanhão: - Cara, eu fiquei com a July, e ela ta andando meio esquisito, dormindo toda hora.

Romeu Nerd: - Você fez isso, seu canalha, que dia!

Romeu Garanhão: - Foram só duas vezes...

Romeu Nerd: - Você não vale nada cara... Deixa a Jú saber... Ela vai matar a July.

Romeu Garanhão: - Mata nada... Vou fazer um corre pra levantar uma grana.

Romeu Nerd: - Se liga Romeu...

Cena VIII

Julieta Estudiosa: - Meninas você estão mesmo grávidas!

Julieta Namoradeira: - Aí meu Deus, meu pai vai me matar...

Julieta Estudiosa: - E você July ta tão quieta, você tá de boa?

Julieta Gananciosa: - Ai amiga... Vou te contar uma coisa, e eu não queria, mas eu me apaixonei pelo Romeu, e numa noite dessas a gente...

Julieta Estudiosa: - Não acredito... Como você fez isso... Deve ter mais coisas sujas... sua, sua...

Julieta Namoradeira: Jú ela ta grávida!

Julieta Estudiosa: - Vamos tirar isso a limpo no cinema hoje.

(Chegando ao cinema, sentam-se de frente para a platéia. Depois A Julieta estudiosa invade a tela do cinema e faz sua cena de despedida).

Romeu Garanhão: - Oi gata... Olha que brinco lindo é de ouro purinho, trouxe pra você. E também tem corrente e anel...

Julieta Estudiosa: - Gata que nada! Tô sabendo da Jú, além de você estar metido em encrenca cara, você vai ser pai! E eu tô fora de você!

Romeu Garanhão: - Gata, gata...

(Sobe nas escadas e dança freneticamente rasgando o vestido)

Romeu Nerd: - Cara, o que deu na July?

Julieta Namoradeira: - Ela descobriu tudo!

E tem mais Romeu, eu também estou grávida!

Romeu Nerd: - Meu Deus que filme de terror. Preciso pensar depois te ligo...
Me dá um tempinho, eu preciso...

Romeu Garanhão: - Sua vaca você contou!

Julieta Gananciosa: - Tô esperando um filho teu, e preciso de grana, pode me passar esses presentes!

Romeu Garanhão: - A mina preciso respirar!

(Todos saem...)

Cena XX e XI

Criminoso Xandi: - E aí meu rei?

Romeu Garanhão: - E aí, beleza cara?

Criminoso Xandi: - Tô te achando meu bolado?

Romeu Nerd: - Vamos ser pais cara!

Criminoso Xandi: - Porra que mal velho... Agora vão ter que trampa!

Romeu Nerd: - E muito, muito...

Criminoso Xandi: - Minha proposta tá de pé... Vai rola uma saidinha de banco. Você gordinho só no piloto, e você Dão entra comigo.

Romeu Nerd: - Não velho tô fora. Vou caçar um serviço e liga pra minha gata, vou me casar!

Romeu Garanhão: - Deixa eu pensar...

(Romeu Garanhão e Xandi saem juntos).

Cena XII

Romeu Nerd: - Meu amor agora eu tô feliz, vou ser fixado na fábrica, já falei com meus pais, eles vão dar todo o apoio, vão até pintar aquela casa do fundo. Vamos morar juntos e vamos cuidar do nosso neném!

Julieta Namoradeira: - Áí Romeu, você é o meu amor. Minha mãe convenceu meu pai que você tem um bom coração. Vamos lá dar a notícia do nosso casamento, eu aceito! *(Saem felizes da cena)*

Julieta Estudiosa: - Tchau gente, tchau, meu voou vai sair... Vou perder o táxi... tchau. *(Passa pela cena correndo)*

Criminoso Xandi: - Cara você pensa que eu só idiota?

Ladrão que rouba ladrão aqui não tem perdão!

Romeu Garanhão: - Não mano, foi mal.

Criminoso Xandi: - Mal você tá entrando na firma e vai me passar pra trás?

Romeu Garanhão: - Não mano, não!

Criminoso Xandi: - Filha da puta... Vai... Vai que não tem perdão!

Romeu Garanhão: - Na cara não! *(barulho do tiro)*

Julieta Gananciosa: - E como eu vou fazer, sem dinheiro e com filho?

Criminoso Xandi: - Você vem comigo, mas tem que se livrar desse traste.

Julieta Gananciosa: - Mas eu...eu...

Criminoso Xandi: - Pegar ou largar?

(Julietta entrega o filho para plateia).

Fim

“O JOVEM PRECISA DE QUÊ?”

Cena I: “A obra”

(Ação: Fisicalizar o almoço no trabalho)

Servente 1: - Nô, tô com fome!

Servente 2: – Parece que esse rango nunca chega!

(Abrindo a marmitex)

Servente 3: – Arroz com jiló!

Servente 4: – Que droga, essa Vanessa mandou de novo essa merda!

Servente 1 e 3: – Perdi a fome Mano...

Servente 2: – É mais tem muito trampo ainda, e se não eu não cumê, não consigo acaba.

Servente 5: – E então conseguiu pagar a dívida?

Servente 3: – Nô, não! Tô ferrado tenho a prestação da moto e da geladeira!

Servente 2: – Mas você não precisava ter comprado uma geladeira daquele tamanho cara, vai quase todo seu mês pra paga uma prestação.

Servente 1: – Deve ser a mulher dele que ficou pedindo!

Servente 4: – Se é louco cara, pra que?

Sua muié fica em casa o dia inteiro só comendo, comendo o dia inteiro.

Servente 5: – Tem que fazer as graças pra mina né.

Servente 1: – Ela queria te encher o saco, igual a minha!

Servente 4: – A minha também tá lá só fuxicando e engordando.

Servente 5: – Bando de tiriça!

Servente 2: – Um dia eu ainda saio dessa vida, casa, essas obras malditas!

Servente 3: – Só estudando cara, senão vai continuar aqui!

Servente 5: – Quem te disse que é só assim pra muda de vida!

Servente 2: – Estudo nunca mudou nada, nada!

Servente 4: – Pra que estudo tem tanta gente com estudo que ganha menos que a gente aqui, menos que essa mereça.

Servente 3: – Eu não acho, um dia muda! Por isso voltei pra escola!

Todos os outros Serventes: - Falo otário!

Servente 2: - Vamos voltar pra aquela droga...

Servente 4, 2 e 1: - Borá lá truta.

Servente 5: - Hoje é dia de vale, saindo vamos entortar o caneco, não vou pra aula.

Todos os Serventes: - Bora lá.

Toca o sino para voltar ao trabalho - Carregança: Arremesso das garotas com a descrição dos materiais com diferentes velocidades e tipos de segurar.

Serventes: - Areia, cal, cimento, brita, concreto, martelo, prego, tábua.... Repetem os materiais enquanto ocorre a ação-.03 batidas do bumbo devagar formar a diagonal/Levantar as garotas na marca da música (Charles Migu- Moann)/Nível alto girar - garotas com peso sustentado, até voltarem ao chão.

Cena II: “Volta do bar para a casa”

(Ações: Filho circula pela boca de cena brincando com o avião contracenando com a plateia música: Lava roupa todo dia com Luís Melodia).

Filho: - Ih mãe o pai chegou!

Esposas Coro: - Chegou!

Coro dos Serventes: - Hoje eu mato essa desgraça!

(*Chute com velocidade lentíssima, contraponto para as garotas rolarem rapidamente*)

Filho: - Para pai, para, para, para, Para Paiê!

(*A esposa/mãe que estiver próxima acolhe o filho, restante impedi ação dos maridos*)

Esposas Coro: - Nele não!

(Maridos saem ocupam lateral da cena. As esposas deixam o corpo ser tomado pela humilhação,

até o fim da música)

Música: Por você de Negra Li

Baby, só por você

Luto, vivo, sigo.

Quem não quer viver?

Quando que faz querer

Menti pra mim mesma

Por medo de amar e me magoar

Foi difícil pra mim confiar de novo

Meu coração distante quer voltar e se

É o amor...

Quantas vezes fugi

apaixonar...

Por você, voltarei...por você viver....

(Para a plateia)

Esposa I: - Eu não aguento mais isso!

Esposa II: Esse desgraçado um dia ele me paga, eu ainda mato ele!

Esposa III: - Por que quê eu deixo?

Porque eu não tenho pra onde ir. Ele nunca, nunca, me deixou sair pra trabalhar, maldito, Maldito!

Filho: - Não mãeziinha, não chora, não chora assim!

Cena III: "Convite para entrada no tráfico"

(Ação-Volta da carregança).

- Areia, cal, cimento, brita, concreto, martelo, prego, tábua... - Ontem bebi demais!

Servente 2: - É aí irmão...

Servente 1: - Tô na maior ressaca!

Servente 3: Tô na maior ressaca moral!

Servente 5: - Todo mundo cara, todo mundo, passou dos limites.

Servente 4: - E aquela puta, não fez janta!

Servente 2: - Tem que quebrar a cara dela!

Servente 3: - Porra velho, acho isso muito foda...

Servente 5: - Eu também, quem não que separa! Tá cheio de muié no mundo mesmo.

Servente 2: - Quem te falou que eu não quero separar, mais ela não deixa!

Servente 3: - Eu quero mesmo é criar meus filhos e pagar as contas.

Servente 5: - O mano, preciso ter um proceder com vocês. É o seguinte tô precisando de ajuda na

firma...

Servente 2: - Que porra de firma é essa?

Servente 5: - Eu sou a firma mano, já entrou na minha casa?

- Se ta achando que o que eu tenho lá, tudinho é só desse "trampo" aqui?

Servente 4: - É mesmo... tem tv de plasma, carrão com estofamento, rodinha...

Servente 1: - Sempre achei que você estava aqui só pra “desbaratinar” os homens!

Servente 5: - Os homens a gente faz acordo, não pega nada! Então preciso crescer a firma, você

não vai criar bocada não. Só vai vender pra play boy. Dá pra levantar muito dinheiro!

Servente 3: - Dá. Mas também dá pra roda!

Servente 5: - Dá nada, não falei que é só molhar a mão de gente certa!

Servente 2 e 4: - Todo mundo vai virar à boa!

Servente 3: - Meu Deus!

121

Servente 1: - Aí tem que pensar!

Servente 2: - Quanto?

Servente 5: - Aí irmãozinho, dá pra levantar o quanto que você quiser trabalhar, lucro de quinhentos

por cento!. Vai aí sangue?

Servente 1: - Aí tem que pensar...

Servente 3: - Olha o povo entrando.

Servente 5: - Vamos desbaratinar essa conversa!

(Ação: Voz da consciência/equilíbrio dos bastões)

Coro das Esposas e filho: - Pode!.- Pode?, pode...

- Não pode! Não pode?, Não pode...

Cena IV: “A escolha”

Esposa 1: - O que eu vou fazer se ele entrar?. Vai continuar tudo como está.

Esposa 2: - Só falta ele voltar daquele jeito, ou se meter com aquele mala!

Esposa 3: - Eu o amo demais. Mas meu menino não pode ver isso, o que vou fazer?

Esposa 2: - Não suporto a história de trabalhar fora, não tem ninguém que pode olhar como eu meu

filho!

Esposa 1: - Vou mandar aquele maldito embora, a se vou!

Esposa 3: - Se ele vier de novo mato ele!

Filho: - O pai chegou!

Serventes: (Pergunta chave feita para casa esposa) - Posso entrar?

(Improvisação livre deixar ou não o marido entrar. Regras: bater na porta/esperar resolução do casal para entrar o próximo na arena)

Coro de todos: Batida do hip hop: “O jovem precisa de quê?” cada um improvisa seu conceito.

Exemplos: Educação, Dinheiro, Saúde...

ANEXO II- Relatos de casos

Dificuldades na rede

O caso desse jovem muito me toca, porque ele foi da oficina durante os cinco anos em que eu estive no programa, mesmo que não consecutivamente, mas sempre próximo. Excelente desenhista, de ótima expressão e dicção, é um jovem que se coloca criticamente, participa das ações, vive com muita intensidade. Entretanto, sua história revela muitas falhas da rede.

Desde a infância era “acompanhado” pelo “Conselho Tutelar”, “PSF” e “Casa da família”, no atendimento psicossocial. Tinha um amplo histórico de envolvimento em brigas na comunidade, violência intrafamiliar, três tentativas de suicídio, entre outros incidentes. O pai mora em outro estado, a mãe tem câncer de pulmão e sofre de alcoolismo há vários anos, mas por precisar ajudar no sustento da família, não segue a recomendação para internação. Segundo ele, os agentes sociais passavam pela casa, perguntavam como ele estava, diziam para se cuidar, preenchiam o relatório e partiam. Aos 19 anos, foi diagnosticado esquizofrênico, após ter sofrido um espancamento seguido de estrupro, por estar devendo o dinheiro para o tráfico local, sob ameaça de morte. Vale a pena abrir um parêntese nesse momento, pois quando isso ocorreu nem o programa nem a polícia especializada (aqui vale ressaltar que durante todas as ações que foi necessário pedir patrulhamento especial era identificado apenas o local, não foi revelado nenhuma outra informação, tais como nome, motivo de conflito para essa instituição) e tão pouco a rede social da cidade pôde retirá-lo da comunidade, pois os locais para internação são destinados a usuários e não “traficantes”. A mãe teve de pagar a dívida.

Nesse cenário, o jovem não conseguia trabalho, e assim a residência ficou sem água, luz e gás. Passaram a viver de doações e os trabalhos esporádicos. No ápice da situação foi internado no hospital da Universidade Federal de Uberlândia, e após três fugas consecutivas, o médico responsável vetou sua internação sob alegação da fuga, direcionando-o para atendimento ambulatorial. É importante ressaltar que o sujeito tem a altura de aproximadamente 1,80m, e o muro da instituição, aproximadamente 1,60m.

O jovem recebeu tratamento apenas durante a crise e está vivendo em condições precárias, fazendo o que lhe tem no alcance para se sustentar.

Desejo X Dinheiro

A mãe passava na oficina me pedindo ajuda para arranjar um emprego para

o filho, e isso durou alguns meses. Ela comprou um tênis de marca (que provavelmente o jovem estava pedindo há tempos) e entregou-lhe o boleto para o jovem pagar. Fui conversar com ela, sobre como ela esperava que o filho pagasse o objeto sem um emprego. Coincidência ou não, em poucos meses o jovem foi preso por tráfico de drogas. Quando saiu, voltou para oficina de teatro.

Proteção & Mediação

Numa das nossas excursões culturais, os levei para a biblioteca da UFU (Universidade Federal de Uberlândia). Quando estávamos na fila, um vigilante veio em nossa direção com expressão hostil. Eu o interrompi antes dele abordar os jovens e me apresentei como professora responsável. Os jovens se entreolharam percebendo a mediação.

Numa outra ocasião eles eram os mediadores “protetores”. Fomos ensaiar ao ar livre no parque da cidade. Enquanto procurávamos um local para fazer o lanche encontramos um grupo de outros jovens que, segundo os “meus” jovens, estavam procurando uma vítima para assaltar. Os rapazes passaram à frente do grupo feminino e os outros jovens mudaram de direção. Essa foi apenas uma das situações de mediação e proteção, que é uma forma de demonstrar afeto.

Transformação

Um caso que muito me marcou de transformação, foi uma jovem que engravidou de um traficante aos 15 anos, teve uma depressão severa pós parto, um grave caso de anorexia e chegou a ser expulsa de casa. Durante todo esse percurso fomentamos uma corrente positiva e de incentivo entre os familiares, eu e o programa, para que ela não desistisse do tratamento médico e para que a família aceitasse sua gravidez. Após a crise, a presentei com um curso preparatório para o vestibular.

A jovem hoje está concluindo administração numa faculdade particular com subsídio do governo federal integral, trabalha numa empresa local e emprega a prima para cuidar da filha, enquanto aguarda uma vaga na creche.