

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**ALINE CRISTIANE GRISA**



**Em três atos: Jovens e Teatro**

**PORTO ALEGRE - RS  
2009**

**ALINE CRISTIANE GRISA**

**Em três atos: Jovens e Teatro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. João Pedro Alcantara Gil

**PORTO ALEGRE - RS  
2009**

**ALINE CRISTIANE GRISA****Em três atos: Jovens e Teatro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

**Data: 11.05.2009****Resultado: \_\_\_\_\_****BANCA EXAMINADORA**

**Orientador Prof. Dr. João Pedro Alcantara Gil – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).**

**Assinatura: \_\_\_\_\_**

**Prof. Dr. Flávio Desgranges – Universidade de São Paulo (USP).**

**Assinatura: \_\_\_\_\_**

**Prof. Dr. Clóvis Dias Massa – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).**

**Assinatura: \_\_\_\_\_**

**Profa. Dra. Vera Lúcia Bertoni – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).**

**Assinatura: \_\_\_\_\_**

Dedico esta dissertação em três atos:  
Primeiro aos meus pais, Romeu e Solmi. Segundo ao meu irmão, Jairo. Terceiro e especialmente ao meu amor, Fernando.

## AGRADECIMENTOS

Em meio aos encontros com os jovens e o trabalho com teatro, desenvolver uma análise sobre esses dois temas foi desafiador. E, para ser concretizado, este estudo dependeu da participação de pessoas especiais que devem ser lembradas sempre.

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais, Solmi e Romeu. Pois, tenho absoluta certeza de que sem o amor e a confiança depositados em mim, eu nada seria.

Agradeço, também, ao meu irmão, Jairo, pelo exemplo e pela indicação de possibilidades no início da caminhada.

Já no decorrer do percurso, a parceria e o amor de Fernando foram essenciais para me amparar nos caminhos tortuosos, me estendendo a mão e incentivando. Sem seus beijos e sua compreensão esta dissertação seria impossível.

Não poderia deixar de agradecer à todos os jovens que me concederam as tão valiosas entrevistas e dividiram momentos artísticos comigo. Agradeço também ao meu grupo Teatro Sarcástico, aos colegas e amigos.

Dentro da instituição acadêmica dedico sinceros agradecimentos aos professores das disciplinas cursadas que, de uma forma ou de outra, acompanharam alguns momentos dessa trajetória. São eles: Marta Isaacsson, Clóvis Dias Massa, Vera Lúcia Bertoni, Mirna Spritzer e Silvia Balestreri.

Por fim, agradeço ao meu orientador, o Prof. Dr. João Pedro Alcantara Gil, pelo companheirismo e confiança na construção deste trabalho.

**“A juventude me parece bem mais próxima agora do que quando eu era jovem”.**

**Jorge Luís Borges**

## RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo refletir sobre jovens e teatro na sociedade contemporânea. A partir de questionamentos como “quem são os jovens?” e “o que os leva a fazer ou assistir teatro?”, a presente dissertação caminha na tentativa de desvelar e compreender as relações entre os jovens (atores, alunos ou espectadores) com o teatro. Para tanto, fiz uso dos mais diversos referenciais teóricos (em destaque: PAIS e BOAL), sustentados por uma metodologia e análise respaldada por autores filiados a Escola de Frankfurt (ADORNO e HORKHEIMER). Estes, por sua vez, permitiram uma perspectiva crítica sobre a indústria cultural e possibilidades apontadas pela formação de emancipação e autonomia. Para este estudo foram realizadas entrevistas e observações participantes com jovens inseridos no meio teatral. As análises foram feitas com base no material empírico registrado à luz do quadro teórico descrito anteriormente. Esta dissertação, mais do que respostas, visa suscitar questionamentos a partir das falas significativas dos jovens acerca do teatro, levando em consideração a sociedade em que estamos inseridos.

**Palavras-chaves:** jovens, teatro, contemporaneidade, indústria cultural, emancipação e autonomia.

## ABSTRACT

This research aims to think about the youths in the contemporary society. From questions such as “who are the youths?” and “what brings them to theatre, as actors or spectators?”, the present dissertation makes the effort and tries to uncover and comprehend the relations between the youths (actors, students or spectators) and theatre. Therefore I employed the most diverse theoretical references (specially: PAIS and BOAL) supported by a methodology and analysis based in authors proceeded from the Frankfurt School (ADORNO and HORKHEIMER). They, in turn, allowed a critical viewpoint about the cultural industry and the possibility indicated by the constitution of emancipation and autonomy. In such case, observations and interviews have been done with the youths who are inserted in the theatrical surroundings. The analysis have been done, thus, based in the registered empirical material through the theoretical roll earlier described. More than answers, this work angles to evoke questions from the significant discourse of the youths concerning theatre, considering the society in which we are inserted.

**Keywords:** youths, theatre, contemporaneousness, cultural industry, emancipation and autonomy.

## LISTA DE FIGURAS

Capa: Farra de Teatro – Promoção Depósito de Teatro – Fórum Social Mundial, Porto Alegre, 2004, p. 01.

Figura 1 - Imagem retirada da Internet, sem créditos especificados, p. 11.

Figura 2 - Jovens Alunos – Oficina de Iniciação Teatral - Casa de Cultura Lufredina Gaya. Esteio, 2008, p. 38.

Figura 3 - Teatro para as crianças – Turma do Magistério, Tramandaí, 1998, p. 81.

Figura 4 - Professora, Atriz e Pesquisadora – Porto Alegre, 2003, p. 109.

## SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO.....</b>	<b>11</b>
<b>1 PRIMEIRO ATO: JOVENS.....</b>	<b>22</b>
1.1 CENA I – O CONCEITO DE JUVENTUDE NA CONTEMPORANEIDADE	22
1.2 CENA II – JUVENTUDES IMAGINADAS.....	35
<b>2 SEGUNDO ATO: SOCIEDADE.....</b>	<b>46</b>
2.1 CENA I - PERSPECTIVA CRÍTICA DA INDÚSTRIA CULTURAL.....	46
2.1.1 Introdução.....	46
2.1.2 Os Frankfurtianos e a Geração Coca-Cola.....	51
2.1.3 A Liberdade como pedra angular das transformações possibilitadas pelo Teatro: Liberdade X Teatro.....	56
2.1.4 Emancipação/ Formação/Autonomia X Teatro.....	63
<b>3 TERCEIRO ATO: TEATRO.....</b>	<b>75</b>
3.1 CENA I - JOVENS ALUNOS.....	75
3.2 CENA II - JOVENS ATORES.....	88
3.3 CENA III - JOVENS ESPECTADORES.....	97
<b>EPÍLOGO.....</b>	<b>109</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>115</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>120</b>
ENTREVISTA JOVENS E TEATRO (FASE 1).....	120
ENTREVISTA JOVENS E TEATRO (FASE 2).....	122

## PRÓLOGO

No início me vi em um labirinto. Era como se estivesse entrando na “Biblioteca de Babel” de Jorge Luís Borges. Perdida entre os corredores, caminhando atrás do conhecimento e já em constante busca, rogo que “em alguma prateleira do universo haja um livro total”. Se hoje “a honra, a sabedoria e a felicidade [ainda] não estão para mim, que sejam para outros”. E que estes outros, os jovens talvez, possam caminhar comigo, indicando as possibilidades de relações deles com o teatro. Acredito “que o céu exista, embora, meu lugar, seja o inferno”, pois me parece difícil contemplar todas as práticas, questões e discussões realizadas ao longo da minha trajetória nesta escrita. Porém, mesmo que “eu seja ultrajado e aniquilado”, gostaria que, “num instante, num ser”, ao final da minha incessante caminhada, quem sabe, “a enorme Biblioteca se justificasse”, me apropriando melhor dos conceitos e dos autores encontrados ao percorrer estas andanças (BORGES, 1941).



Figura 1- Imagem retirada da Internet, sem créditos especificados

Este caminho de pesquisa tem como temática central os jovens e o teatro, bem como toda e qualquer relação<sup>1</sup>, aproximação, contato ou interação de um com o outro. Apresento aqui alguns questionamentos que me interessam em especial e servem de mote para a dissertação:

Quem são os jovens de hoje?

O que os leva a fazer ou assistir teatro?

Na tentativa de entender quais são as construções realizadas neste contato, creio ser necessário desbravar definições com fronteiras bastante difusas, mas que, por outro lado, darão legitimidade ao estudo. Ao justificar este trabalho, senti a necessidade de colocar em diálogo os jovens contemporâneos e esta arte efêmera com a minha própria história de vida. Penso que, para reconhecer o entrelaçamento entre os dois termos (jovens e teatro), nada mais coerente do que me reconhecer primeiramente enquanto jovem, depois enquanto atriz, professora e, por fim, como pesquisadora, encontrando os sujeitos da pesquisa. Durante a escrita, alio as falas dos jovens às minhas e busco identificar na minha juventude o momento em que o teatro encontrou seu lugar efetivo e tornou-se minha profissão.

A presente dissertação está inserida na Linha de Pesquisa “Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas” que realiza cruzamentos entre outras áreas (como a filosofia, a educação e a sociologia) com as teorias teatrais. Já a metodologia aplicada fundamenta-se em colocações realizadas por alguns dos membros da Escola de Frankfurt<sup>2</sup>. Segundo esta vertente, busco desenvolver um pensamento reflexivo que possibilite a construção de um conhecimento

---

<sup>1</sup> A relação consiste apenas em haver-se o que é ante outro. O que caracteriza a relação é o grau de realidade dos termos relacionados. Duas coisas semelhantes são semelhantes em algo, é esse algo, que dá a positividade concreta a relação. O espírito humano está em relação com outras coisas além dele, e pode estabelecer relações que correspondem à relação que existe entre as coisas (SANTOS, 1964, p. 1095).

<sup>2</sup> Designação dada à institucionalização dos trabalhos de um grupo de intelectuais marxistas, não ortodoxos, que, na década de vinte, referem-se à uma teoria social, permanecendo à margem de um marxismo-leninismo "clássico", seja em sua versão teórico-ideológica, seja em sua linha militante partidária. Alguns de seus membros: HORKHEIMER, Max (1895-1973). Filósofo e sociólogo, fundador e diretor da Escola de Frankfurt, desenvolveu pesquisas partindo do materialismo histórico retomado numa perspectiva crítica e humanista. ADORNO, Theodor Wiesengrund (1903- 1969). Filósofo e musicólogo alemão, marcado pelo freudo-marxismo da Escola de Frankfurt, desenvolveu pesquisas sociológicas sobre a consumação cultural e a criação estética. HABERMAS, Jurgen (1929). Filósofo e sociólogo alemão, último representante da Escola de Frankfurt, assistente de Adorno. Sua obra representa contribuição importante à sociologia do conhecimento e dos meios de comunicação.

autônomo, produto de esclarecimento<sup>3</sup> e de emancipação<sup>4</sup>, visando, sobretudo, o conhecimento do sujeito sobre sua situação, a fim de encorajá-lo à uma possível ação transformadora.

Na sua tentativa de realizar uma transformação social, entretanto, esta reflexão não está ligada a nenhum princípio doutrinário. Na verdade, indica um conjunto de reflexões que se confronta com a distinção entre o mundo como poderia ser e o mundo como realmente é, sempre tentando tornar o próprio pensamento crítico em uma pré-condição para liberdade humana e tomando partido ao lado da luta por um mundo melhor. Junto aos frankfurtianos, parto em busca da validação da reflexão sobre a arte (neste caso, mais especificamente sobre o teatro) enquanto categoria de conhecimento científico, tentando estabelecer um olhar que desenvolva um novo pensamento, uma nova concepção, mas não única, isto é, que se modificará novamente, dando ao conhecimento a capacidade de metamorfose, mutação, regeneração e, até mesmo, degeneração.

Por sua vez, faço uso, então, de uma metodologia de inclinação dialética, que traz em si a visão de totalidade e considera a verdade absoluta enquanto movimento e contradição, produzindo um pensamento que, simultaneamente, crê e não crê, se respeita e zomba de si mesmo. Um pensamento tenso, aberto, dinâmico, paradoxal, móvel, leve, enfim,

(...) a reflexão sobre o próprio pensamento, no qual a mente deve lidar com o seu próprio processo de pensamento tanto quanto o material sobre o qual trabalha; reflexão na qual o conteúdo particular envolvido e o estilo de pensamento adequado para aquele conteúdo devem ser mantidos juntos na mente ao mesmo tempo (JAMERSON *apud* GIROUX, 1983, p. 25).

---

<sup>3</sup> Entende-se *esclarecimento* (*Aufklärung*) como capacidade dos agentes da ação em estipular quais são seus verdadeiros interesses frente às reflexões realizadas (eles podem ter ou não um interesse na satisfação de seus anseios e desejos).

<sup>4</sup> Entende-se *emancipação* como libertação do pensamento próprio, individual e a valorização do mesmo a qual não contém nenhum tipo de coerção que é auto-imposta.

Convém lembrar ainda que a Escola de Frankfurt estabeleceu alguns fundamentos para os estudos das relações entre teoria e sociedade. Buscou a apreensão das relações que existem entre o particular e o todo, o específico e o universal, tornando possível compreender somente de forma dialética os acordos existentes entre as instituições, as atividades da vida diária e as forças sociais mais amplas. Com as bases fornecidas por esses pensadores, pretendo discutir o assunto proposto, tendo em vista os diferentes aspectos que o constitui, levando em consideração principalmente as questões históricas e filosóficas que abarcam uma visão política, social, psicológica e econômica abrangente.

Nas primeiras discussões acerca da aproximação dos jovens com o teatro, busco alguns teóricos que trazem colocações sobre juventude para, então, conceituar este grupo. Em seguida, proponho o estudo das relações já estabelecidas pela sociedade da qual fazemos parte, querendo tornar possível a união entre o fazer e/ou apreciar artístico com os jovens; uma junção que acontece com alguns membros da sociedade sem que percebam ou tenham plena consciência disso. Com este objeto de estudo, opto por uma pesquisa qualitativa participante a qual conta com dados empíricos recolhidos, bem como um pouco de intuição para orientar os rumos, amadurecer as idéias e, fundamentalmente, articular os conhecimentos referidos para que, de premissas, chegue-se à algumas possíveis conclusões, as quais, na verdade, geram mais perguntas. Este método encontra respaldo nas idéias de Adorno sobre conhecimento, pois, conforme Sass, em artigo publicado, o autor frankfurtiano entenderia que:

Conferir a primazia ao objeto de estudo do qual o pesquisador se ocupa exige a presença ativa do sujeito na aquisição do conhecimento mediante a reflexão, baseada em dados obtidos por métodos ajustados ao objeto, a fim de vinculá-los à sociedade que os produziu e superar o “culto aos fatos” positivista (2009, p. 77).

Assim, no início realizei uma revisão e reflexão do referencial teórico. Os conteúdos e idéias abordadas foram catalogados num sistema de fichas de leitura e resenhas. Depois, discuti quais das referidas obras seriam mais relevantes e suscetíveis à novas reflexões e associações com outros materiais. Cheguei, desse

modo, aos principais referenciais teóricos. Mas, como aponta Triviños: “a fundamentação teórica não existe como um capítulo separado. Ela serve para apoiar, se é possível, as idéias que vão surgindo no desenvolvimento da investigação” (1987, p.132).

Dez jovens foram escolhidos e entrevistados<sup>5</sup> a partir do critério segundo o qual eles tenham tido ou ainda têm algum contato com o teatro enquanto alunos, atores ou espectadores. Levo em consideração que estes sujeitos pertencem a diferentes espaços, grupos e classes sociais. Porém, fico atenta às palavras de Pais, as quais advertem para a manipulação de dados obtidos por meio entrevistas que contemplem hipóteses já levantadas.

No caso concreto da entrevista – e qualquer que seja sua natureza - , o “entre-vistado” acaba sempre sendo visto por entre névoas encobridoras do que pretendemos entrever. A função da entrevista é chegar ao desconhecido, ao “não visto” ou, melhor dizendo, somente ao “entrevisto”. O entrevistado é justamente o “visto imperfeitamente”, o “mal visado”, o apenas “previsto” ou “pressentido”. (...) Sendo assim, importa entrever nas respostas o que estas de fato significam – significado que pode muitas vezes ser oposto ao teor aparente dessas respostas (2003, p.101).

Portanto, procuro ver para além destes dados mais do que eles poderiam significar, realizando uma leitura e tratamento bastante particular, inserindo-os no contexto em que as falas se situam. Emprego com os jovens em questão a técnica de entrevista em profundidade e uma observação do campo onde estive presente interagindo com eles, seja atuando, dirigindo, assistindo espetáculos, ministrando aulas ou oficinas, conforme ocorre numa pesquisa participante. Estes procedimentos metodológicos podem ser definidos também como uma pesquisa

---

<sup>5</sup> Entrevistas realizadas entre dezembro de 2007 e julho de 2008 com LÚCIA, 16 anos, estudante do Ensino Médio no Colégio Aplicação da UFRGS; SÔNIA, 17 anos, aluna da Oficina de Formação da Terra – Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz; EDUARDA, 19 anos, estudante de hotelaria – ênfase em Turismo no SENAC/RS; VIRGÍNIA, 20 anos, estudante de artes cênicas da UFRGS; ALAÍDE, 22 anos, estudante da Oficina de Formação do TEPA; PAULO, 16 anos, estudante do Ensino Médio no Colégio Aplicação da UFRGS; ELIAS, 19 anos, vestibulando; ISMAEL, 20 anos, estudante da Oficina de Formação da Terra – Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz; PEDRO, 23 anos, estudante de filosofia da UFRGS; MISAEL, 23 anos, estudante de artes cênicas da UFRGS. Todos nomes citados são fictícios, para que seja mantido em sigilo a verdadeira identidade dos entrevistados. Os nomes foram escolhidos com base em personagens de algumas peças de Nelson Rodrigues.

etnográfica. Afinal, trata-se de um estudo sobre cultura, no sentido de caracterizar este grupo social através da interação (pesquisador e objeto – jovens e teatro).

A transcrição destes relatos e vivências permitiu analisar, comparar e, até mesmo, explicitar possíveis relações entre os jovens e o teatro. Porém:

É certo que a informação que nos é dada através das entrevistas não nos dá a “realidade” (isto é, a realidade dos indivíduos e a forma como constroem), muitas vezes ocultando-a ou encobrindo-a; um dos objetivos da análise de conteúdo é justamente o de des-cobrir, des-ocultar essa realidade através de complexos processos de reconstrução a partir da matéria-prima informativa que as entrevistas constituem (PAIS, 2003, p.102).

Para a análise deste conteúdo foi importante estar em contato diário com os jovens, observando-os em outras situações e tentando cruzar, muitas vezes, seus discursos com seus comportamentos. Além disso, ao realizar as entrevistas, fiquei bastante atenta à forma de expressão corporal, facial e, até mesmo, emocional que, por vezes, modificavam todo o teor das respostas dadas, indicando intenções das mais diversas. Cheguei até a manter, em algumas respostas transcritas, essas observações (como risadas, indignações, etc.) para que o leitor pudesse ter um envolvimento com estas características juvenis, pois, como diz Pais:

Um dado conteúdo muda de significado se é dito com humor, com ironia. Entre os jovens, as formas de expressão devem ser entrevistas como preciosos universos de significação (2003, p. 102).

Com este olhar bastante minucioso, mas ao mesmo tempo amplo, entendo que esta pesquisa revela-se em sua forma mais abrangente. Dentro desta postura dialética, procuro levantar as relações mais pertinentes à contemporaneidade, discutindo, sem cessar, as contradições, qualidades e dimensões do tema abordado. As primeiras possibilidades de análise passam pela definição de jovem, progridem a caminho das relações estabelecidas entre eles com a sociedade em que estão inseridos, e nela com o teatro.

Desse modo, no prólogo, apresento as minhas intenções com esta pesquisa e pretendo deixar claro os referenciais utilizados, bem como a metodologia aplicada.

Por sua vez, o primeiro ato versa sobre as possíveis definições de juventude, suas implicações e incômodos. Para embasar esta definição faço uso principalmente das palavras do sociólogo José Machado Pais<sup>6</sup> (2003), já citado aqui, e complemento seu olhar com outros pesquisadores de outras áreas, em especial Calligaris<sup>7</sup> (2001), Levi e Schimitt<sup>8</sup> (1996). Pais, com base na análise do cotidiano, busca entender quais são e em que se fundamentam os processos de constituição das culturas juvenis. Já na minha pesquisa, sinto necessidade de verificar se o teatro aparece dentro dessas práticas culturais exercidas pelos jovens contemporâneos e como se dá tal relação.

Entretanto, apesar do jovem ser um dos assuntos mais predominantes na sociedade contemporânea<sup>9</sup>, nos estudos e escritos especificamente teatrais tive acesso à poucas pesquisas voltadas para este grupo<sup>10</sup> em particular. Notei que existe uma preocupação maior em ampliar as possibilidades de práticas teatrais independente do nível em que as pessoas encontram-se. Ou seja, no que diz respeito ao ensino de teatro, os jogos muitas vezes aplicados às crianças, são também aplicados aos jovens e adultos, tanto no âmbito escolar como profissional. Não há muitas propostas voltadas que diferenciem práticas voltadas diretamente para os jovens e definam estes sujeitos em especial. Não quero tomar partido a favor da segmentação, pois não acho necessário um conhecimento pedagógico específico para o trabalho com jovens, nem penso que somente os educadores especializados poderiam fazer abordagens com eles. Muito pelo contrário,

---

<sup>6</sup> PAIS, José Machado. É professor da Universidade de Lisboa, em Portugal.

<sup>7</sup> CALLIGARIS, Contardo. É doutor em psicologia clínica e psicanalista.

<sup>8</sup> LEVI, G. e SCHIMITT, J.C. são conceituados historiadores.

<sup>9</sup> Basta acompanharmos os noticiários, as implementações de projetos de lei que dão respaldo aos jovens, os apelos comerciais, etc.

<sup>10</sup> Em pesquisa realizada pela internet encontrei nos Programas de Pós-graduação em Artes Cênicas brasileiros os seguintes estudos que de certa forma cruzam teatro e jovem: "O teatro em espaços improváveis: teatro e adolescência vulnerável socialmente e em conflito com a lei" OLIVEIRA, Roberta Silva Nunes, 2004 (ECA – USP); "O teatro que se joga entre a margem e o centro" MOURA, Rogério Adolfo 2002 (ECA- USP); "Teatro e desenvolvimento humano: perspectivas para educação" VASCONCELOS, Eduardo Lorenço, 2006 (UNIRIO); "Brincar na adolescência: uma leitura no espaço escolar" PEREIRA, Eugenio Tadeu 2000 (FAE – UFMG).

seguindo o exemplo dos jogos, estes podem ser aplicados independente da faixa etária, embora o educador deva estar muito atento para perceber se aquele grupo de jovens tem realmente interesse na realização desta proposta ou se deveria modificar de acordo com a vontade e disposição deles para sua execução. Penso que, com frequência, não se cria algo específico para os jovens por acomodação ou medo de como eles reagiriam e onde eles poderiam chegar com propostas ainda não aplicadas. Além disso, torna-se mais fácil propor os mesmos jogos e não ouvir as aflições, desejos e anseios do grupo.

Talvez este olhar escasso sobre os jovens provenha da dificuldade *a priori* de definir este grupo ou, dizendo de outra forma, não se faz nenhuma diferenciação para momentos de vida completamente distintos, nem em termos didáticos, muito menos em pesquisas analíticas. Assim, com a ajuda de outras áreas do conhecimento, onde estes estudos estão em um nível mais avançado<sup>11</sup>, pude encontrar os importantes referenciais já descritos anteriormente, e com a exposição de definições de cunho biológico, governamental, histórico, sociológico e psicológico, almejo construir idéias e limites do que seriam os jovens contemporâneos. Depois, baseada no material empírico, darei luz aos jovens entrevistados, buscando destacar as imagens que para eles estariam associadas à noção de juventude e, dessa forma, poderia simbolizá-los.

No segundo ato escrevo sobre a sociedade que dá mobilidade ao próprio conceito de juventude, ou seja, a sociedade contemporânea. Trago mais fortemente as idéias de Adorno e Horkheimer para entender os conceitos de indústria cultural, emancipação, formação e autonomia. Bem como suas possíveis implicações e meios de manipulação na vida dos jovens contemporâneos, visando apontar as (im)possibilidades de relações entre eles e o teatro nesse contexto. A partir daí, relaciono os paradoxos existentes na nossa sociedade e as diversas produções culturais promovidas para e por jovens, buscando entender melhor quem é o jovem de teatro: quem é este que assiste e/ou faz teatro? O que o diferencia dos demais? Como ele se aproximou e como se relaciona com o teatro?

---

<sup>11</sup> Principalmente nas áreas da saúde, psicologia, educação, sociologia e comunicação, encontrei diversos estudos.

Acredito que as respostas obtidas promoveram encontros com diferentes categorias que emergiram no decorrer da pesquisa, podendo, assim, integrar-se à proposta e, de acordo com as alterações realizadas, foi trazido o suporte necessário para que essas categorias de análise fossem discutidas e contempladas através da escrita.

No terceiro e último ato, exponho as relações vislumbradas a partir do contato dos jovens entrevistados como atores, alunos e espectadores. Para tanto, utilizo os teóricos do teatro (como Boal<sup>12</sup> (2003), Brook<sup>13</sup> (2000) e Barba<sup>14</sup> (1994)) para respaldar as colocações apresentadas. Em conjunto com estes e outros autores (Ubersfeld<sup>15</sup> (1981 – 2005), Camargo<sup>16</sup> (2003) e Desgranges<sup>17</sup> (2003)), pretendo estudar as relações dos jovens com o teatro, entendendo este último não apenas enquanto uma arte ligada à apresentação/representação em um local apropriado, mas sim, definida pela modificação do olhar, borrando as fronteiras de definições mais fechadas e validando as diferentes práticas produzidas pelos jovens. Por fim, os autores considerados aqui formaram o pilar de sustentação desta proposta, pois possibilitam as conceituações e discussões travadas.

No epílogo, por meio de uma referência pessoal e de uma entrevista dada por Nelson Rodrigues<sup>18</sup> a Otto Lara Resende<sup>19</sup>, busco deixar como conclusão algo que vai além de respostas, ou seja, se transforma em novas perguntas necessárias as quais dão por encerrado estes três atos que, muito mais do que definir e compreender as relações (im)possíveis entre juventude e teatro, visam lançar questões para continuidade do estudo.

Todos os atos, por sua vez, foram escritos e organizados seguindo uma linha de pensamento que vai se construindo e se destruindo, não reduzindo a

---

<sup>12</sup> BOAL, Augusto. Diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro. Fundador do Teatro do Oprimido (1931 – 2009).

<sup>13</sup> BROOK, Peter. É um dos maiores diretores de teatro e cinema britânico da atualidade.

<sup>14</sup> BARBA, Eugenio. É diretor de teatro e fundador do Odin Teatret. Precursor do estudo da Antropologia Teatral.

<sup>15</sup> UBERSFELD, Anne. Professora universitária na Universidade de Paris III - Sorbonne Nova, recebeu em 1988 o título de professora –emérita.

<sup>16</sup> CAMARGO, Roberto Gill. Doutor em Comunicação e Semiótica. Professor no Brasil, na Universidade de Sorocaba e em Portugal, na Escola Superior de Música e Artes do Porto.

<sup>17</sup> DESGRANGES, Flávio. Pós-doutor em Artes Cênicas na UFBA. Professor da Universidade de São Paulo.

<sup>18</sup> Importante dramaturgo, jornalista e escritor brasileiro (1912 – 1980).

<sup>19</sup> Jornalista e escritor brasileiro (1922- 1992).

pluralidade do mundo a conceitos e definições fechadas, mas sim a campos marcados pela tensão dialética.

Sempre concomitante à redação e pesquisa de campo, alguns textos ou imagens foram disponibilizados em um *blog*, criado especialmente para esta pesquisa: [www.teatrosejovens.blogspot.com.br](http://www.teatrosejovens.blogspot.com.br). Este constante seminário virtual, em que os visitantes puderam tomar ciência do conteúdo e registrar as considerações desencadeadas a partir das leituras, também foi utilizado como local de contato com outros jovens e expôs as questões primordiais da pesquisa para um amplo debate. O *blog* trouxe ainda algumas situações vividas pela pesquisadora em contato com jovens e teatro durante a pesquisa. A partir dele, foram colocados no corpo do trabalho comentários lá explicitados, contribuindo, assim, imensamente com a dinâmica da construção da dissertação. Criou-se ali espaços para a crítica e a exposição deste trabalho pode ir além das amarras acadêmicas, possibilitando acesso à grande parcela da sociedade que fica isolada deste tipo de sistematização de conhecimento. Essa prática parece parafrasear o agir comunicativo, pois teve a intenção de construir um conhecimento emancipatório, esclarecedor e condizente com os autores que embasam a presente metodologia, o que confirma a dialogicidade como uma via eficiente para o movimento e entrelaçamento das idéias, como um caminho de reflexão.

Os fundamentos das relações entre os jovens e o teatro e suas implicações na práxis têm como suporte analítico-crítico um ato reflexivo que considera os diversos substratos sociais, a fim de produzir um conhecimento orgânico e autônomo. Penso estar confirmando aí a idéia de cruzamento, miscigenação e agrupamento de pontos de vista, pois, a partir dessa escrita, analiso o meio, registrando e compartilhando as reflexões.

Amplio também as alternativas de diálogos com outros tantos jovens que não foram entrevistados diretamente, mas expuseram suas impressões sobre situações vivenciadas com o teatro, afinal: “atualmente para um grande número de jovens do mundo inteiro, a “janela” principal de acesso à informação é seu computador conectado à Internet. (...) É uma geração que cresceu com a Internet” (GARBIN, 2001, p. 42).

Os jovens contemporâneos foram criados neste meio de interatividade e convivem com ele, às vezes, de forma bastante produtiva, como neste caso, em que jovens de diferentes cidades, espaços e classes sociais puderam trocar opiniões sobre sua maneira de entender a juventude e o teatro.

Todos os recursos usados nesta pesquisa qualitativa participante visam, antes de conclusões, à uma reflexão da ação; afinal, o ato de observar um objeto de estudo é permitir que este olhar remeta a outras imagens, outras possibilidades. Com a participação ativa do jovem através do *blog* (que permanecerá para além desta pesquisa) se constrói um olhar que permite mais do que capturar as estruturas, interpretar o que foi observado, pois cria, finalmente, novas imagens, como num caleidoscópio.

Portanto, é possível perceber que a metodologia apresentada permite compartilhar e investigar idéias, confirmando sua abordagem dialética e mantendo esta postura mais aberta e que prevê as contradições. Desta forma, sabe-se que é impossível dentro de uma pesquisa abarcar toda a realidade, bem como conseguir apreender todos os pontos por ela levantados, sem deixar alguns ocultos ou acreditar que estes não são pertinentes ao trabalho. Para pesquisar é necessário fazer escolhas.

Muitas vezes, a atenção teimosamente dirigida a uma dada postura teórica inibe a consideração de outras, não menos relevantes. É fácil saber porquê. A “atenção” é uma faculdade hierarquizante e organizadora por excelência. Não se pode atentar num objeto sem criar em relação a ele uma zona de desatenção. Esta gradação dinâmica da atenção é o que cria os planos de perspectiva e, muitas vezes, uma crença cega nas suas “incomparáveis” capacidades heurísticas (PAIS, 2003, p. 109).

Não quis dar prognósticos anteriores, pré-conceitos, pré-noções. Busquei modificar meu primeiro olhar e ter cada vez mais curiosidade. Minha tentativa foi dialogar sempre com os jovens e caminhar, lançando-me no labirinto rumo ao desconhecido.

## 1 PRIMEIRO ATO: JOVENS

“Não sou jovem o suficiente para saber tudo”

Oscar Wilde

### 1.1 CENA I – O CONCEITO DE JUVENTUDE NA CONTEMPORANEIDADE

No início o labirinto. E no caminho tinha uma pedra. Tinha uma pedra no início do caminho. Logo no início, tinha uma pedra; não no meio do caminho, como dizia Drummond<sup>20</sup>. Aqui, a esfinge do labirinto estava no início e ficou por muito tempo obstruindo a passagem e lançando a pergunta: quem são os jovens de hoje?

Ao comentar acerca desta pesquisa, a indagação surgia e todos ficavam procurando definições rápidas que vinham muitas vezes associadas de outros questionamentos ou afirmações: mas que faixa etária te interessa? Jovens e adolescentes são a mesma coisa? Acho que depois dos vinte e um anos não é mais jovem, pois jovem mesmo não trabalha e mora com os pais, etc. Unindo estas falas popularmente conhecidas, outras postadas no blog, os teóricos e os fragmentos das entrevistas com os jovens, busquei desobstruir a pedra do caminho mostrando diversas possibilidades apontadas para o conceito de juventude as quais pretendo apresentar ao longo deste ato e dar continuidade nos demais.

Em tal empreitada, os jovens percebiam o impasse proposto e, em suas respostas, acabavam criando, curiosamente, maneiras de reconhecer a sua própria juventude e definir melhor sua condição, a saber, de ser ou estar jovem:

Eu sou jovem (ri). Eu sou jovem porque no dicionário está dizendo: jovem. Porque falaram que eu sou jovem, mas eu não me sinto jovem porque eu não sei o que é jovem. Qual é a definição de jovem? Eu sou jovem porque eu não sou mais criança, mas eu sou jovem, sei lá... Porque eu não tenho

---

<sup>20</sup> Frases alusivas ao conhecido poema “No meio do Caminho” de Carlos Drummond Andrade.

rugas (ri). É uma fase que tu deixa de ser criança e não é adulto. É uma fase que tu pode tudo, ou quase, entre aspas, porque tu não tem toda a tua liberdade ainda (Sônia).<sup>21</sup>

Eu, com certeza, me considero jovem porque eu sou jovem. Porque eu tenho 19 anos, porque eu estou na faculdade, recém me formei no colégio. Estou começando agora a conhecer essa vida mais de adulta e estou tendo mais responsabilidade. Eu sou jovem. Ai, eu sou jovem, mas não sei bem porquê! (risos) (Eduarda).

Aproveitando estas pistas, segui em busca das definições de juventude e adolescência, bem como a etimologia destas palavras:

Juventude – Parte da vida do homem entre infância e idade viril; mocidade, adolescência; idade juvenil. Vem do latim *juventus*, *utis* “época ou condição de estar na mocidade, de ser jovem”. Já o termo *jovem* provém do adjetivo *alutans* do verbo *alutare*, ajudar. (Pois no mundo antigo as famílias numerosas necessitavam que os jovens ajudassem a cuidar dos irmãos menores, da casa, etc.).

Adolescência – O período intermediário entre a infância e a idade adulta, no curso do qual a ocorrência da maturidade genital altera o equilíbrio adquirido anteriormente. Vem do latim *adolescere*: “ad” (a, para) + “olescere” (crescer) = condição ou processo de crescimento, crescer para.<sup>22</sup>

Como se vê, não existe uma clara distinção entre os dois termos; em um está contido o outro. Do mesmo modo, nesta pesquisa, também não fiz diferenciação dos mesmos, mas optei por utilizar *juventude* e, conseqüentemente, *jovens*. Acredito que estes vocábulos não têm um peso tão grande quanto o termo *adolescência*, já um pouco desgastado e, por vezes, diretamente ligado à questões de transformações físicas, dando conta de uma conceitualização apenas de ordem biológica, determinada pelas mudanças corporais sofridas nesta fase e muito atreladas à faixa etária. Inclusive, no decorrer da pesquisa, encontrei subdivisões propostas para a noção de *adolescência*, determinadas por diferentes revoluções hormonais, tais como: *adolescência inicial* (11 aos 14 anos - puberdade), *adolescência média* (13 aos 17 anos) e *adolescência superior* (16 aos

<sup>21</sup> Todas as falas apresentadas buscam ser o mais fiel possível com a oralidade dos jovens entrevistados.

<sup>22</sup> Dicionário Larrousse Cultural (1999, p. 552 e 21) e mais alguns acréscimos encontrados em textos lidos para a presente pesquisa.

22 -maturação). Mas, na resposta de uma entrevistada, encontro outra proposição bastante coerente, baseada em deveres ou obrigações relativas à iniciação do jovem com o trabalho:

Eu sou “Jovem Um”. O “Jovem Um” pode ir à escola, pode sair de casa às cinco e voltar antes das dez, ele pode falar sobre todos os assuntos, pode namorar. Agora, o “Jovem Dois”, depois dos dezoito, pode fazer o que ele quiser. O “Jovem Um” tem obrigação, mas não muita como o “Jovem Dois”. O jovem é Dois quando já tem o trabalho, daí ele começa a ter a independência que quando era “Jovem Um” não tinha (Sônia).

Outros entrevistados insistem em fazer a separação entre adolescência e juventude, pois percebem um amadurecimento durante este longo período. Segundo eles, a adolescência contempla o início deste processo com as mudanças e as crises. Depois, viria a juventude, fase na qual as crises estariam mais amenas e a questão sexual já amadurecida. Contudo, apesar do avanço da idade, não se consideram adultos: “O problema é estabelecer quem são os jovens. Um adolescente é um jovem. Eu, que tenho 23, também me considero jovem” (Misael).

Vale ressaltar aqui a perspectiva das leis institucionais de nosso país. O ECA<sup>23</sup>, por exemplo, define por adolescentes os cidadãos entre 12 até 18 anos. Já a Organização Mundial da Saúde dá respaldo aos adolescentes de 10 a 20 anos. Mas, quando o termo é juventude, temos em trâmite no congresso nacional a extensão deste estatuto<sup>24</sup> que prevê direitos e deveres de saúde, trabalho, educação e lazer para jovens de 18 até 25 anos. Um estatuto similar a este, no âmbito regional<sup>25</sup>, já foi aprovado, contemplando maiores de 18 e menores de 29 anos. Para cumprir pena integral em presídios normais e retirar a carteira de motorista basta ter 18 anos. Em relação ao voto, com 16 anos já adquirem este direito. Como vemos, mesmo a legislação não entra em acordos de idade, pois ela parece estabelecer que a escolha do representante do país, estado ou cidade é

---

<sup>23</sup> Estatuto da Criança e do Adolescente.

<sup>24</sup> Lei 4529/04.

<sup>25</sup> Lei No. 12.682 de 21/12/2006.

um ato que não exige um amadurecimento, haja visto que apenas dois anos depois o jovem terá sua maioridade reconhecida.

Mas esta pesquisa, mesmo com discussões mais amplas, não descarta o respaldo de leis que implicam à juventude uma extensão etária dos 12 até 29 anos, tendo, assim, uma primeira definição que seja mais confortável e articulada entre dados biológicos e governamentais para, então, poder falar sobre a juventude de hoje.

Porém, Levi e Schmitt nos lembram da juventude como construção social e simbólica:

(...) em nenhum lugar, em nenhum momento da história, a juventude poderia ser definida segundo critérios exclusivamente biológicos e jurídicos. Sempre e em todos os lugares, ela é investida também de outros símbolos e de outros valores (1996, p. 14).

Outro aspecto relevante é o fato de que, na maioria das tentativas de definições, temos bem claro o início desta fase, mas não o seu final. A entrada é a puberdade, ou seja, o amadurecimento dos órgãos sexuais, mas a saída é de ordem social e seria determinada pela transformação dos jovens/adolescentes em mulheres e homens adultos. Não obstante, Calligaris nos previne:

Em nossa cultura, a passagem para vida adulta é um verdadeiro enigma. A adolescência não é só uma moratória mal justificada, contradizendo valores cruciais como o ideal de autonomia. Para o adolescente, ela não é só uma sofrida privação de reconhecimento e independência, misteriosamente idealizada pelos adultos. É também um tempo de transição, cuja duração é misteriosa.(...) Como ninguém sabe direito o que é ser homem ou uma mulher, ninguém sabe também o que é preciso para que um adolescente se torne adulto (2000, p.18 e 21).

A modernidade delimitou uma concepção de juventude marcada por uma moratória social, período de espera para preparar a vida produtiva, já vigente no séc. XV. Ainda hoje, alguns jovens fazem desta moratória social um tempo de produção e capacitação, como uma preparação para vida adulta. Este ínterim torna-se um tempo de estudo, curso, formação, etc. Geralmente, os jovens com idade mais avançada até já tem certa independência, mas sabem que podem

contar com o auxílio dos pais para qualquer eventualidade, fazendo uso da sua condição juvenil. Isto faz me lembrar da minha própria história quando vim do litoral para a capital sozinha a fim de estudar, mas sempre amparada pelos meus familiares.

Já, para outros jovens, este é um tempo livre, de espera, de vazio, em virtude da falta de trabalho e impossibilidade de continuidade dos estudos. É um tempo de jogar conversa fora com os amigos, de não pensar seriamente no futuro, de adiar o fato de que, um dia, se tornarão adultos, como relata uma de nossas jovens ao dizer que:

Eu não gosto dos jovens de hoje. Porque eles são medíocres, a maioria. Porque eles não se interessam por nada. Os que eu conheço, não se interessam. Quando eu vou conversar eles, só querem saber de quando vai ser a próxima festa. Eu ia fazer um trabalho para a feira de ciências sobre política e eles: - Não acredito que tu vai falar dessas bobagens, nada a ver, só podia ser tu mesmo! Sabe, uma coisa que é super importante, a maioria, ali, já tem dezesseis anos e já vai votar, mas eles não se interessam por nada (Sônia).

Voltando as confirmações biológicas, é claro que a puberdade sempre existiu, mas a adolescência só começou a ser encarada como fase da vida na segunda metade do século XIX, quando a sociedade se deu conta dos problemas enfrentados neste período devido as modificações corporais, além do levantamento da psicanálise para uma série de questões até então ocultas da vida psíquica humana. Antes disso, Ariès (1978, p.41) nos confirma que, pelo menos no idioma francês, a adolescência era confundida com a infância e não tinha uma palavra própria para designá-la. Já no início do século XX, este grupo social passou a ter cada vez mais força, mas é conveniente tratá-lo como uma mera invenção social, pois ficaria aí uma lacuna, afinal, não podemos ignorar e nem deslocar este grupo, tentando colocá-lo antes da velhice ou infância, pois ele existe independente da denominação.

Porém, não foram associados a nossa formação cultural nenhum rito de passagem que perdurasse por todos os tempos como uma tradição, diferentemente do que acontece na grande maioria das tribos indígenas, nas quais

o sujeito é retirado de sua condição infantil, ficando por um tempo a par das atividades sociais instituídas pela comunidade. Ele é submetido a um processo de formação mediante o qual receberá instruções que, de acordo com a tradição, é pré-requisito suficiente e necessário para que seja reintroduzido no convívio dos demais, pronto para constituir família. A mesma noção de rito existe em algumas comunidades ao longo do rio Choco, na Colômbia, os gonja do norte e agricultores de Gana, no Quênia e na Costa do Marfim, como relata a etnóloga Deluz (*apud* MOLL, p.83 e 84). Convém dizer que estas regras e ritos são socialmente construídos. Num primeiro momento, em nossa sociedade, o ingresso na vida adulta era marcado pela responsabilidade com a família, inserção no mundo do trabalho, exercício dos direitos e deveres de cidadania. Agora, no mundo contemporâneo, estas marcas não se realizam nesta ordem. Por vezes se invertem e são encarados problemas como a gravidez, a falta de emprego, a necessidade de maior capacitação para o mercado de trabalho, dentre outros. Desse modo, os critérios anteriormente citados, em função desta nova realidade, não podem mais ser concebidos como condição para a entrada no mundo adulto. Então, confirma-se com Calligaris que:

(...) o acesso à idade adulta em nossa cultura não é regrado por um ritual, mas depende de um olhar, de um consenso que sabe articular suas condições. Portanto, é necessário procurá-las interrogando e interpretando o desejo dos adultos (2000, p.56).

Talvez se possa dizer que nunca houve rituais em nossa sociedade, apesar de já termos tido o *debut*, a entrada no exército, o casamento e a conclusão dos estudos como reguladores desta passagem. No entanto, eles estão cada vez mais desvalorizados e o prolongamento ou a instabilidade não causam uma ruptura ou mudança na vida dos jovens. Do mesmo modo, a inserção no mercado de trabalho não pode ser um fator marcante para que os jovens se tornem adultos, pois, para alguns, este ingresso se dá cada vez mais cedo, ao passo que outros permanecem desempregados por muito tempo. Todavia, Levi e Schimitt apontam exatamente o contrário:

A juventude é ritmada pela sucessão de uma série de ritos de saída e de entrada que dão a imagem de um processo de consolidação por etapas, o qual garante uma progressiva definição de papéis na idade adulta (1996, p.11).

Dessa maneira, todas as conquistas realizadas no período da juventude, como as citadas anteriormente, poderiam ser consideradas pequenos ritos de passagem, pois teríamos uma multiplicidade de preparações e não um esvaziamento. Estes rituais seriam de todas as ordens sociais: religiosos, trabalhistas, familiares, etc. Ao passar por cada um deles, o jovem encaminha-se para o mundo adulto. Com estas contradições, lembramos da pedra no início do caminho a qual nos impede de passar e impulsiona ao ato de desistência segundo o qual a juventude é uma definição já dada, conhecida por todos. Porém, não pretendo ignorar a pedra e sim removê-la, aos poucos.

Dando continuidade, tomei por base os estudos realizados por Pais e encontrei algumas alternativas de diálogo para uma possível remoção da pedra. O autor também concorda com o fato de que "(...) não há uma forma de transição para vida adulta: haverá várias, como várias serão as formas de ser jovem (segundo a ordem social, o sexo, o habitat, etc.) ou de ser adulto" (PAIS, 2003, p.44).

Este período pode se prolongar ou se misturar com a vida adulta e o tempo de espera passa a ser quase que fictício. Além disso, uma estética comportamental da juventude é apresentada e, na contemporaneidade, é aceita e marcada em pessoas com faixa etária inferior ou posterior (menores de 12 e maiores de 29 anos). Todos querem ser jovens. Vestem-se e comportam-se de forma semelhante, tornando a distinção cada vez mais difícil. Por hora, chamo a atenção, para uma de nossas jovens que traz em sua fala indícios de uma cultura que supervaloriza a juventude e explora tudo o que ela tem para oferecer, principalmente se estes valores puderem transformar-se em bens de consumo:

É complicado dizer o que é ser jovem, porque agora a gente não tem mais uma visão pessoal do que é ser jovem. Eu acho que ninguém mais tem uma visão própria do que é ser jovem. Porque a mídia impõem muita

coisa. O que é ser jovem? O que é ter um corpo jovem? O que é ter uma pele jovem? Hoje em dia é creme pra não sei o que, é plástica pra isso. Então, ser jovem é estar naquele exato corpo, naquela exata pele e se sentir assim. Jovens são os marginalzinhos, são os que não querem nada da vida, os malhadinhos, etc. É isso que a mídia passa, entendeu? (Lúcia).

Frente à nossa cultura, estaríamos passando por uma “juvenilização”<sup>26</sup> da sociedade, pois ao inserir o jovem no sistema de relações e valores sociais, colocando-os como modelos, eles passam a ter grande capacidade de intervenção, decisão e influência, ditando idéias e modos de conduta tranqüilamente aceitos pelos adultos, quase que como saudosos ao seu passado enquanto jovens. Antes a juventude era abrupta e brusca, enquanto hoje se quer ser jovem, viver o tempo da juventude.

Voltando a Pais, apesar de discorrer sobre jovens portugueses, pode nos ajudar a pensar os nossos jovens, quando diz que este grupo não forma um todo homogêneo e define que: “A juventude é uma categoria socialmente construída, formulada no contexto de particulares circunstâncias econômicas, sociais ou políticas, uma categoria sujeita, pois, a modificar-se ao longo do tempo” (2003, p.37).

Concordando com Pais vejo que é absolutamente impossível encontrar uma única definição válida para entendermos quem são os jovens de hoje, afinal, este conceito está bastante arraigado nos valores e costumes do nosso próprio período histórico que, como sabemos, é mais líquido e fluído<sup>27</sup> do que podemos imaginar. Até mesmo a tentativa de definir seria equivocada, pois a própria palavra é bastante dura em seus sinônimos como fixar, marcar, expor com precisão, esclarecer; poderia-se dizer que tento expor, mas não de forma precisa e sim com um leque de possibilidades móveis, criando, assim, novas imagens.

Talvez o que eu queira é defletir, ou seja, desviar, inclinar, provocar uma mudança de direção, um pensamento que se oriente para a juventude. Então, já estou certa de que a pedra não será retirada, mas ninguém irá ignorar a sua

---

<sup>26</sup> Capacidade dos jovens de influenciarem os adultos (PAIS,2003, p.53).

<sup>27</sup> Referência a Baumann , Zigmunt (2001). Sociólogo polonês, professor emérito da Universidade de Varsóvia e Leeds, escritor de inúmeros livros entre eles: “A modernidade líquida” citado aqui nas entrelinhas.

existência ou acreditar que ela seja uma miragem. A juventude existe e merece ser refletida, ou melhor, deve-se defletir sobre ela.

No seu livro “Culturas Juvenis”, Pais discute incansavelmente esta definição e explicita tendências que observam a juventude sobre dois prismas distintos: um grupo definido pela faixa etária (teoria geracional) e um grupo distinto por meio da origem de classe (teoria classicista).

Segundo a corrente geracional, poderíamos agrupar os jovens atribuindo a eles um aspecto mais unitário de juventude, ou seja, seriam agrupados por pertencer a uma “fase da vida”, obter a mesma faixa etária, como um grupo de sujeitos que espera a entrada no mundo adulto. Além disso, possuiriam os mesmos interesses e enfrentariam os problemas de forma semelhante, contrapondo-se sempre a geração anterior ou posterior, colocando em questionamento muitas verdades por elas construídas, ou sem problema algum, apenas demarcando a sua própria geração. Assim, o relacionamento entre jovens e adultos dado por esta categoria pode ser aproblemático, ou seja, “as pautas culturais” seriam “compatíveis e, inclusivamente, complementares”. Ou problemático, apresentando-se “como contracultura, isto é, como cultura que – na medida que negaria ou poria em causa a cultura adulta – a ameaçaria” (PAIS, 2003, p. 54).

São desiguais as possibilidades de viver a juventude. Mas ser jovem em um mesmo tempo histórico permitiria viver uma experiência geracional comum. O intervalo das idades que fazem parte da mesma geração é um intervalo muito pequeno, quando muito dez anos. Os membros se agregam e diferenciam-se dos demais grupos, manifestando seus sentimentos coletivamente.

Algumas perspectivas de vida seriam propriedades comum de todos os membros de uma geração, enquanto outras o seriam também de todas as gerações existentes numa dada estrutura social. (...) As relações intergeracionais acabariam por refletir as perspectivas que as diferentes gerações teriam ou não em comum (PAIS, 2003, p. 51).

Seria a partir de comparações entre gerações que entenderíamos as particularidades de cada uma delas.

Então pergunto: faria eu, que nasci nos anos 80, parte da geração que teve o seu auge de juventude nos anos 90? Teria outra geração também considerada jovem que vive os anos 2000 e que, portanto, nasceu nos anos 90? Uma virada de milênio entre nós nada significaria? Estariam certos aqueles que consideram como jovens apenas estes da última geração? Ou ainda, aqueles que propõem ver estes como adolescentes e os da geração anterior como jovens? Bem, independente das respostas, dever-se-ia traçar diferenças e semelhanças entre estes períodos para confirmar se existe uma ou duas gerações diferentes.

Convém lembrar que esta corrente é sustentada pelo critério etário e de convivência acirrada dos pares (se referenciando ou diferenciando), fazendo com que as normas e comportamentos dos adultos não sejam seguidos por eles. Conforme esta corrente o nosso jovem Pedro diz: “sou um jovem pela minha idade independente da minha vontade. Seria mais ou menos isso”.

Só que a juventude de hoje não se resume a uma faixa etária que não tem voz nem vez, muito antes pelo contrário, os jovens hoje seriam caracterizados pelo poder, inédito até então e negado a gerações anteriores: o poder de influir no mundo adulto. Como foi dito anteriormente, a juventude se converteria num grupo de referência externa, a partir do qual se “copiariam” ou “institucionalizariam” determinados símbolos de status juvenis: agilidade, boa forma física, aparência juvenil, disposição festiva, etc. A dificuldade de dividir gerações, de encontrar o término delas e início de outras, se dá porque suas particularidades (gostos, músicas, etc.) se arrastam como referência independente de gerações.

Uma das maiores críticas a esta corrente refere-se a sua forte tendência em olhar para juventude de forma homogênea, impondo que todos da mesma faixa etária pertençam a mesma geração.

Por outro lado, para corrente classicista, a transição dos jovens para vida adulta estaria sempre permeada por desigualdades sociais, os problemas seriam enfrentados de acordo com o poder aquisitivo dos jovens em questão e seriam completamente diferentes entre as classes sociais.

A história do mundo contemporâneo, por exemplo, lembra-nos sem cessar de que não existe uma juventude única e que a diferenciação social, as desigualdades em termos de riqueza ou de emprego aí fazem sentir todo o seu peso (LEVI e SCHIMITT, 1996, p. 9).

Baseada nesta afirmação, usei aqui o problema do desemprego para ilustrar essas diferenças, uma vez que não posso negar que esta é uma preocupação de todos os jovens. Assim, teremos aqueles que, para sustentar a família, acabam não concluindo os estudos e dão continuidade à posição social a qual já pertencem. Afinal, ainda são poucos os que conseguem concluir os estudos e podem almejar uma possível mudança de classe devido às novas oportunidades lançadas a partir dos reconhecidos diplomas.

Para a corrente classicista, as culturas juvenis são sempre culturas de classe, isto é, são sempre entendidas como produto de relações antagônicas de classe. Daí que as culturas juvenis<sup>28</sup> sejam por essa corrente apresentadas como “culturas de resistência”, isto é, culturas negociadas no quadro de contexto cultural determinado por relações de classe. Por outras palavras, as culturas juvenis seriam sempre “soluções de classe” a problemas compartilhados por jovens de determinada classe social (PAIS, 2003, p. 61).

Um modo de ser ou estar jovem na periferia pode ser diferente de um modo de vida de um jovem de classe alta, mas não é necessariamente uma forma de resistência (oposta) à cultura dominante. Com a globalização e exportação de uma imagem proveniente da cultura urbana negra norte-americana, o jovem da periferia, por exemplo, hoje é tido pelos demais como referência, tanto que, em sua caracterização, não vemos quase diferença para um jovem de outra classe. O estilo é o mesmo, a maneira de se portar quer ser a mesma. Neste sentido, acontece uma cópia da classe alta com relação ao tipo criado pela classe de baixa renda, pois este é ditado como a imagem de um tipo de jovem hoje. Claro que, na maioria das vezes, os lugares freqüentados não são os mesmos, mas as músicas e gostos não estão mais tão distantes, como se pensava antes. Inclusive, são os meios de comunicação que promovem tal padronização.

---

<sup>28</sup> Por cultura juvenil, entende-se o sistema de valores socialmente atribuídos à juventude, isto é, valores a que aderirão jovens de diferentes meios e condições sociais (Pais, 2003, p. 69).

A citação de Pais coloca este problema expondo a questão da permissão que os jovens de classe alta (em Portugal) teriam para assumir estilos tão diferentes da cultura ditada pela tradição de seu padrão social:

Num meio social onde as famílias ocupam posições sociais das mais eminentes, os jovens aspiram manter a cultura, as maneiras, os hábitos, o estilo de vida próprio do meio, com todos os ganhos materiais e simbólicos daí resultantes. (...) mas, num sentido pleno somente para quando eles mesmos chegarem a adultos. Enquanto, porém se mantém num estatuto de jovens, é-lhes necessário transgredir esse estilo; e os adultos reconhece-lhes tal direito; daí sua “condescendência” que se baseia na confiança em que, quando chegar o momento, os jovens saberão se comportar de acordo com o “estilo próprio do meio” (2003, p. 179).

Apesar de explicar estas duas correntes (geracional e classicista), Pais não é filiado a nenhuma delas, pois, como eu, acredita que não devemos considerar apenas uma única teoria, ou seja, deve-se conseguir articular essas perspectivas, libertando-se “de ter que encaixar fatos empíricos em teorias pré-estabelecidas”, tornando, conseqüentemente, os conceitos mais dinâmicos e aptos para dar conta da complexidade da vivência juvenil. Apenas com esta flexibilidade é possível dar conta de diferentes juventudes (PAIS, 2003, p.65).

Ao ver que esta pedra não é assim tão problemática, considero que passei por uma fresta e, ao arrastar parte da pedra que impedia a caminhada logo de início, não vou deixá-los do outro lado. Sigo declinando juventude como sendo mais do que uma faixa etária (com uma extensão cada vez mais prolongada dos 12 até 29 anos), mais do que um fato social, mais do que situações e problemas vividos em determinada fase, mais que mudanças corporais, mais que um estilo. Mais. E ao mesmo tempo tudo isso.

Alguns autores encontram como solução para dar conta da diversidade contida na noção de juventude a agregação do “s” de plural a palavra. Tendo então juventudes, passam a lembrar sempre de sua diversidade, das desigualdades de gênero, classe, etnia, bem como os preconceitos e estereótipos de consumo atribuídos aos jovens. Mas eu acredito que esta seria apenas uma saída com relação à escrita, ou seja, não é por acrescentar um plural que, em um discurso, será levado em consideração todos estes aspectos. O olhar que busco é

plural sobre a juventude, mas não me sinto preparada para esta acomodação que dá por encerrada a discussão, acreditando que, com esta mera atitude, o problema estaria solucionado. É necessário ir para além da simples terminologia atribuída ao conceito e ter uma visão que estenda seu tratamento principalmente na práticas realizadas com jovens, não tentando enquadrá-los, homogeneizá-los, não tendo, por fim, preconceitos. A lapidação do termo deve ser usada como instrumento de análise teórica, mas não apresenta, em si, nenhuma determinação objetiva com respeito às práticas a serem adotadas. O contrário seria supor que a linguagem é a realidade em todas as suas dimensões, inclusive ética, e não um mecanismo da faculdade discursiva genuinamente humana.

Além disso, acredito que esta pedra pode ser deslocada ainda mais se este conceito for visto de forma mais maleável, conforme as demandas da sociedade contemporânea, e se a noção de sucessão de fases estiver clara:

Ser jovem é estar em processo de amadurecimento, não é um estado. É uma passagem (Ismael).

Pertencer a determinada faixa etária – e à juventude de modo particular – representa para cada indivíduo uma condição provisória (LEVI e SCHIMITT, 1996, p.9).

Este tempo provisório e impreciso pode conter as outras múltiplas e sucessivas idades. Alguns jovens são considerados adultos antes de outros por possuírem vivências diferenciadas. Podem também oscilar as idades em suas atitudes, e, portanto,

a infância e adolescência não desaparecem na idade adulta, mas são recessivas; a infância reaparece nos jogos; adolescência, nos amores e amizades; também um velho guarda as idades anteriores e pode facilmente voltar a adolescência ou a infância (MORIN, 2005, p. 86).

Nas palavras de uma entrevistada, observa-se um destes emblemas da juventude oscilar, entendendo-se que não são fatores determinantes para que o sujeito se considere jovem ou não:

Às vezes eu me sinto velha porque eu vou numa festa e já quero ir embora (risos). Mas só assim eu me sinto velha, o resto eu me sinto jovem. E dou graças a Deus por isso, porque eu adoro essa fase (Virgínia).

Depois de elucidar estas possibilidades, tornando o conceito de juventude mais móvel e atrelado ao contemporâneo, sei que “nunca esquecerei, na vida de minhas fatigadas retinas”, a escrita deste ato, “este acontecimento”, o deslocar de uma pedra, o passar por uma fresta e a luz para traçar a minha caminhada neste labirinto (DRUMMOND). Por fim, acredito que a extensão do conceito possa se desbravar por outros caminhos:

O que nos interessa é justamente o caráter marginal ou limítrofe da juventude, o fato de ser algo irredutível a uma definição estável e concreta. De resto é sua natureza fugidia que carrega de significados simbólicos, de promessas e de ameaças, de potencialidades, é objeto de uma atenção ambígua, ao mesmo tempo cautelosa e plena de expectativas. Com esse olhar cruzado e ambivalente, no qual se misturam atração e desconfiança, as sociedades sempre construíram a juventude como um fato social intrinsecamente instável, irredutível à rigidez dos dados demográficos ou jurídicos, ou – melhor ainda como uma realidade cultural carregada de uma imensidão de valores e de usos simbólicos, e não só como um fato social simples, analisável de imediato (LEVI E SCHIMITT, 1996, p.8).

## 1.2 CENA II - JUVENTUDES IMAGINADAS

**“Todos são tão diferentes, corações e mentes. Tantos jovens adolescentes, corações e mentes”**

**Titãs<sup>29</sup>**

É inegável à arte o uso da imaginação, é inegável que o teatro é uma arte que lida com a exposição de imagens, imagens e ação, imaginação. Os jovens cada vez mais exercem verdadeiro fascínio pela imagem, tanto a sua, como a dos

---

<sup>29</sup> Música: “Corações e Mentas”. Letra: Sérgio Britto e Marcelo Fromer. Álbum: “Jesus não tem dentes no país dos banguelas”.

outros; recebem um bombardeio de imagens informativas que circunscrevem o seu cotidiano. Estão freqüentemente registrando tudo com suas câmeras digitais e postando em sites de relacionamento. Sempre na busca de que estas imagens possam revelar quem eles realmente são. No teatro, eles estarão frente a frente com estas imagens “reais”, como diante de um espelho que reflete todos os seus atos, pois,

O que vemos no espelho não é bem nossa imagem. É uma imagem que sempre deve muito ao olhar dos outros. Ou seja, me vejo bonito ou desejável se tenho razões de acreditar que os outros gostam de mim ou me desejam. Vejo, em suma, o que eu imagino que os outros vejam. Por isso o espelho é ao mesmo tempo tão perigoso para o adolescente: porque gostaria muito de descobrir o que os outros vêem nele (CALLIGARIS, 2000, p. 25).

Antes dos conceitos biológicos, jurídicos, sociológicos e psicológicos, tem-se em mente uma imagem de juventude que perpassa do senso comum para o científico, se analisarmos com maior profundidade as associações realizadas pelos jovens e pelos adultos. Há quem despreze, ao se tratar de pesquisa, o uso do conhecimento comum e sua transposição para categorias de análise científica, declarando que estes estudos são de fácil manipulação de dados. Mas há quem defenda completamente, como Pais, entendendo a extrema necessidade de debruçar-se sobre esta fatia de realidade apresentada na busca de uma reflexão sobre os jovens, retirando-os da condição de apêndice de teses e dissertações as quais, na verdade, pretendem falar das crianças, mas incluem os jovens indistintamente, fazendo colocações que são, por vezes, pejorativas ou equivocadas.

Aqui gostaria de tornar os jovens agentes ou “iluminar um ser humano invisível” (BOAL, 2003, p.14), dar condição de se lançar uma imagem, mesmo que não em alta definição, entendendo que “a adolescência não é só o conjunto das vidas dos adolescentes. É também uma imagem ou uma série de imagens que muito pesa” (CALLIGARIS, 2000, p. 35).

Este peso provém da preocupação do jovem com o que os adultos pensam dele, e a tentativa de encaixar-se no que é imposto pelo olhar do outro, mas este

olhar também está ditado por meios de comunicação que manipulam a nossa sociedade. A imagem refletida no espelho está para além dela, compõem-se de diferentes referências e modifica-se constantemente.

Certa do caráter liminar que torna mais longa ou breve a passagem por este momento, torna-se importante ver o que os jovens enxergam de si. Ao questionar os entrevistados sobre sua condição e características atribuídas aos jovens contemporâneos, não tardou respostas diretamente ligadas ao imaginário criado ao longo dos tempos e, muitas vezes, apropriado pela juventude como modelos, desculpas ou vontades. Eles buscam seguir este legado de imagem e não tem consciência plena desta reprodução, bem como o peso que estão sustentando. Como nos esclarece Levi e Schimitt,

Na juventude concentra-se um conjunto de imagens fortes, de modo de pensar, de representações de si própria e também da sociedade como um todo. Estas imagens constituem um dos grandes campos de batalha do simbólico. A sociedade plasma uma imagem dos jovens, atribui-lhes caracteres e papéis, trata de impor-lhes regras e valores e constata com angústia os elementos de desagregação associados a este período de mudança, os elementos de conflito e as resistências inseridas nos processos de integração e reprodução social (1996, p.12).

Assim, pode-se constatar que algumas imagens atribuídas aos jovens são muito fortes e perpassam a temporalidade. Uma das primeiras qualidades ou defeitos, dependendo do ponto de vista, atribuídas é a rebeldia. Independente dos conflitos sociais importantes que foram vividos por algumas “gerações” de jovens e que despertaram neles certo descontentamento que de forma ampliada levou-os a rebelar-se contra as leis impostas, os jovens de hoje ainda seguem esta máxima, de uma forma ou de outra, como se a rebeldia fosse algo intrínseco à juventude. Para Levi e Schimitt (1996, p.196), “a história da primeira parte do século XX confirmará a permanência desta equação jovens-rebeldes”. Estes historiadores consideram que a herança revolucionária foi tão marcante a ponto de hipertrofiar no imaginário da juventude esta imagem. Todas as outras juventudes receberam facilmente este rótulo, estendidos até os dias de hoje, apesar dessa rebeldia, na maioria das vezes, não ser de ordem política ou social. Lembro, por

exemplo, de um momento auge na minha própria juventude quando, em 1992, houve as manifestações “Fora Collor!” e as manchetes noticiavam aquelas passeatas quase como rebeliões dos jovens contra o governo, atribuindo a elas o poder da realização do *impeachment*, como se os jovens tivessem por si só esta força. Mas os jovens, na sua grande maioria, não tinham a formação de uma consciência política daquele momento, como os jovens dos anos anteriores a tinham em suas respectivas épocas.

Por outro lado, essa imagem de jovem alheio às questões políticas convém também aos governos, afinal, desprestigia os atos realizados pelos jovens atuais, vistos como imaturos, sem seriedade e, portanto, inválidos para que toda parcela da sociedade tenha uma adesão aos movimentos por eles iniciados.

Hoje, esta rebeldia é mais familiar ou escolar. Pois, nestes âmbitos, os jovens sofrem as primeiras proibições ou limitações de sua liberdade, e, portanto, mostram sinais de rebeldia, mesmo que na esfera privada. Sugiro um olhar atento sobre a foto a seguir, na qual uma das jovens no canto direito faz um gesto obsceno, como que simbolizando sua indignação, despreocupação com o mundo ou simplesmente com quem verá a foto. Reproduz este gesto corriqueiramente, servindo para marcar tanto uma rebeldia de sua parte, quanto para compartilhar com os demais jovens o mesmo comportamento.



Figura 2 - Jovens Alunos – Oficina de Iniciação Teatral - Casa de Cultura Lufredina Gaya. Esteio, 2008.

A maioria dos jovens que eu conheço são rebeldes. Essa rebeldia é mais de: - Eu não quero fazer isso! Eu não quero fazer aquilo! E eu vou fazer isso! Sempre dar o contra. Às vezes, eu falo pra minha mãe que eu vou fazer do jeito dela, mas depois eu faço do meu. Sempre dou o contra. Não estou nem aí! O jovem faz isso porque ele quer aquilo e ele vai fazer aquilo. Ele já se acha grande e não precisa da mamãe e do papai pra dizer que não pode. O jovem acha que tem o direito de fazer qualquer coisa que ele quiser (Virgínia).

Essa idéia de fazer o que bem se pretende, perpetua-se na imagem de viver ao máximo este período de pseudo-liberdade, muito bem explorado pelas propagandas como, por exemplo, as de cigarro, as quais querem seduzir este público-alvo ao vício por meio da associação da imagem de juventude ao desempenho físico e à natureza. Como se viver perigosamente, “desbravando montanhas”, estivesse diretamente ligado ao “bem” causado pelo cigarro, ou melhor, a sensação de liberdade e até mesmo maturidade alegadas pelos usuários. A idéia ordinária de emancipação sempre esteve diretamente ligada ao cigarro. As mulheres talvez tenham sido o primeiro grupo a utilizarem deste artifício. Assim, toda imagem que aparece acompanhada desta idéia de aproveitar ao máximo a vida, reforça uma imagem da juventude bastante desgastada e óbvia, mas ainda verdadeira. Ou seja:

Ser jovem é curtir a vida! Curtir o máximo da vida, é onde a gente pode tudo. Aliás, qualquer pessoa pode tudo em qualquer fase, mas eu acho que aproveitar, tu dar o máximo de si, pra depois, no futuro, tu ser alguém e pra o teu sonho se realizar. Por exemplo, o meu grande sonho é construir uma família, ter filhos, arranjar um príncipe encantado e é isso. Então eu estou aproveitando o máximo agora pra, depois, no futuro, eu ser uma pessoa feliz e me dar bem (Eduarda).

Ser jovem é aproveitar tudo que a vida oferece. Não importa a idade que tenha. É aproveitar todas as oportunidades de tudo: de festa, de drogas, de emprego, de tudo. Não se preocupar tanto com as coisas banais da vida. Se preocupar só com o que merece ter preocupação. É saber se preocupar na hora que tem que se preocupar, no caso, ter uma pontinha de responsabilidade na hora que tem que ser sério, saber rir na hora que é engraçado, saber a hora de parar de rir. Acho que isso é ser jovem: saber distinguir as horas. O adulto esquece de ser feliz, esquece das coisas boas da vida, esquece das coisas legais da vida. Só se preocupa com trabalho, com dinheiro. E o jovem não. Como ele já não tem essa preocupação, ele só pega a parte boa da vida. O ideal do adulto era ser um pouco jovem, não ter tanta preocupação (Paulo).

Aqui se vê que a liberdade está condicionada a falta de responsabilidades que possibilitam uma curtição sem conseqüências. Um período no qual a vida é feita de momentos rápidos e inesquecíveis. Mas, como em nossa sociedade as proibições estão cada vez menores devido ao encantamento que os adultos tem pela juventude, as proibições diminuíram e a rebeldia também. Mas, por outro lado, a violência aumentou consideravelmente, por ser esta a versão extremada de rebeldia. Não tendo proibições, alguns jovens vão ao extremo para serem notados por seus pais, professores, amigos e sociedade.

Embora esta imagem seja bastante difundida, encontramos na juventude contemporânea além de rebeldes sem causa, aqueles que estão completamente apáticos e paralisados diante das inúmeras possibilidades apresentadas neste mundo globalizado:

Os jovens de hoje tem uns meio patéticos, não tem graça, não lutam por nada. Pra mim eles são tristes, pois eles ficam naquele mundo, eles não tem sonho. Um dia na aula de português a gente fez: - Qual o lugar que você gostaria de morar? E eu: - Paris! A minha colega: - São Leopoldo! Daí eu fiquei tão triste, porque ela escolheu um lugar que ela pode ir. Sabe, eles tem essa coisa de não sonhar, de não ter um objetivo na vida. Eles não tem um objetivo. Eles não pensam: - Vou estudar pra eu ter meu dinheiro pra eu poder fazer aquilo. Não! Eles estudam, mas se rodarem não dá nada (Sônia).

Há quem diga que esta apatia é causada pelo excesso e não pela falta de imagens, informações, estímulos e vontades. O que consegue ainda nos mobilizar? Com o que queremos sonhar? “O que ainda consegue nos espantar ou escandalizar? A apatia responde à pletora de informações, à sua velocidade de rotação; assim que registrado, um acontecimento é imediatamente esquecido” (LIPOVETSKY<sup>30</sup>, 2005, p. 22). Então, parece que jovens apáticos já fazem um retorno ao simples, à negação de imagens, vivendo alheios à sociedade pós-moderna e suas solicitações. Ou, quando se mostram incapazes de sonhar, exatamente ao contrário, se entregam a ela, recebendo todas as imagens.

---

<sup>30</sup> LIPOVETSKY, Gilles. Filósofo francês, professor da Universidade de Grenoble e teórico da hipermodernidade.

Em oposição a estes, há também os jovens que reafirmam a imagem de rebeldia, curtição e contestação, entendendo sua abrangência como um emblema da juventude e até relacionando com um estado de espírito, como uma forma de agir e pensar. Esta perspectiva é confirmada a seguir:

O jovem é abusado. Um jovem fala, não tem vergonha, não tem medo. Tem uns que podem ser mais fechados, não falam. Mas os jovens mesmo falam, mudam muito de opiniões, às vezes gostam de uma coisa e no outro dia gostam de outra (Alaíde).

O jovem tem muitas impressões. É muito aos extremos. Se eu estou triste eu quero me suicidar, se estou feliz: - Ah! Meu Deus! Se sente injustiça, tem que brigar. Tudo isso é aos extremos! Eu já passei um pouco disso, mas é o que mais parece um jovem pra mim. Porque a maioria dos jovens são assim. É essa fase do pensamento que amplia tudo. Então, pode ter alguém com 11 anos que seja assim ou com 30 que seja assim. Então, são espíritos jovens. Eu acho que este espírito jovem é ali quando a criança começa a se importar demais e quando o adulto começa a não se importar tanto. Aquele exagero! (Elias).

Pra mim ser jovem é estar sempre brincando, se divertindo. Ser jovem é ter espírito jovem. Sair brincando. Mesmo velho. Minha avó tem espírito jovem. Ela faz tudo, está sempre tentando ficar por dentro dos assuntos (Lúcia).

São definições como estas que misturam jovens e adultos e tornam a idéia de juventude um valor a ser alcançado e “consumido” por todos durante toda vida através da possibilidade de se ter um espírito jovem, de se viver o momento, mesmo que o corpo (elemento invejável nos jovens) não corresponda e não tenha a mesma disponibilidade ou beleza. As cirurgias plásticas ajudam a manter a aparência externa, bem como as roupas que podem ser usadas por qualquer pessoa não se diferenciam tanto de qualquer outro jovem. Os símbolos são mantidos (bonés, piercings, mini-saias, bermudões, cabelos coloridos, tatuagens, etc.), provenientes, muitas vezes, de gerações anteriores que, agora enquanto adultos, acompanham seus filhos na compra ou colocação destes elementos. A proibição encontrada pelos pais na sua própria juventude hoje é estimulada e liberada completamente por muitos deles.

Com esta liberdade, os jovens são representantes do momento presente e todos querem viver intensamente num mundo em que nada mais é assegurado.

Frente às crises econômicas, ao aumento da violência, às catástrofes naturais ocasionadas pelo descuido do planeta, o futuro já não é mais garantido:

É contra os princípios futuristas que se estabelecem as nossas sociedades, por isso pós-modernas, ávidas por identidade, por uma diferença, por conservação, por diversão, pela realização pessoal imediata; a confiança e a fé se dissolvem (LIPOVETSKY, 2005, p. XIX).

Ao viver o presente, é fácil pensar em jovens se divertindo. Torna-se interessante avaliar esta diversão sobre dois prismas distintos: a palavra divertimento pode ser o ato ou efeito de distrair-se (do latim *distractione*) ou o ato ou efeito de divergir, mudar de direção, desviar (do latim *diversio*) (PAIS, 2000, p. 217). Unindo estas duas origens, se poderia dizer que os jovens desfrutam de toda complexidade contida aí, pois suas distrações, muitas vezes, estão calcadas por desvios de conduta, por infração de regras e divergência com os adultos. Existe um prazer em burlar proibições. É como se o jovem, ao transgredir, tivesse um poder maior que aquele imposto pelo adulto moralista e detentor das normas. “Eles (jovens) são adultos de férias, sem lei” (CALLIGARIS, 2000, p. 69).

Algo bastante curioso é que, ao manter esta imagem de si, o jovem age conforme essa perspectiva, tornando-a normativa e não percebendo que sua “rebeldia” está prevista pelo adulto e ele está apenas reproduzindo o esperado:

Em todas as tentativas de desafiar e provocar, o adolescente encontra uma dificuldade: por mais que invente maneiras de se enfeiar, de se distanciar do cânone estético e comportamental dos adultos, a cada vez, rapidamente, a cultura parece encontrar jeitos de idealizar maneiras, de transformá-las em comportamentos aceitos, até desejáveis e invejáveis (CALLIGARIS, 1996, p. 53).

A normalização da rebeldia é dada também pela possibilidade muito grande que o jovem tem de errar. Isto ocorre devido a possibilidade de perdão do adulto já trazida aqui, pois, teoricamente, tem tempo para reverter os equívocos ou escolhas insatisfatórias que fez no período da juventude. Dos jovens espera-se não que eles acertem, mas que aprendam com seus erros. Assim, os jovens

assumem comportamentos mais descompromissados, relativos a falta de cobrança de seus erros:

O jovem, então, é uma pessoa que pode errar, que está num ambiente de conforto com o erro. Se você pode errar, você não é uma pessoa muito estressada, não é uma pessoa muito atenuada com as coisas. Você pode eventualmente fazer algumas besteiras como usar drogas. Você não é cobrado, pois você pode errar. Você está aberto a novas experiências. Então, jovem é este sujeito que pode liberar, que não está muito preocupado em acertar. O jovem é um sujeito que está fazendo escolhas, que, apesar de dizer o contrário, não tem tantas certezas (Misael).

Alguns jovens, como eu, encontraram na arte uma possibilidade de erro e acerto. Um local onde as idéias são bem-vindas e a liberdade como forma de expressão parece ter, aí, em contato com o teatro, o seu lugar. A partir dos depoimentos posso dizer que o teatro torna os jovens que com ele se relacionam (como alunos, atores ou espectadores) um pouco diferente dos outros jovens. Claro que não cabem generalizações e tampouco penso nos jovens enquanto iguais entre si (afinal, levo em consideração a diversidade da juventude contemporânea), mas os próprios jovens entrevistados ditam as diferenças:

Um jovem que faz teatro é diferente de outros jovens, porque eu acho que ele é mais inteligente, porque ele abre a cabeça pra outras coisas. Não pensa só no mundinho que ele vive. Começa a se interessar por outros assuntos. Eu acho que cresce, a pessoa, o jovem que faz teatro e ele começa a ter um outro ponto de vista das coisas (Sônia).

Acho que ele vai ser diferente dos outros jovens, assim como aqueles que fazem algo que amplie, que dê mais contatos e faça conhecer outros meios. Teatro é uma forma de evolução. Tu vai evoluindo, vai querendo ver mais, vai querendo se inserir mais naquilo (Elias).

Com certeza o jovem que faz teatro é diferente. Porque eu tenho amigos que nunca foram, aí eu falo: - Tu não quer ir numa peça comigo? E eles respondem: - Eu não, ir em peça de teatro, pra quê? E eu: - Nossa! Qual é a cabeça deles, né?! Teatro é cultura. Cultura são histórias, é aprendizado, é tu aprender tudo. Só que muita gente não pensa assim. Então, eu acho que tem diferença com certeza. Eu vejo por mim. Eu sou muito sensível, qualquer coisinha eu me emociono. E tem gente que é muito fria, essa gente que não vai ao teatro, essas coisas de sentimentos, de emoção não são muito válidas para elas. Pelo menos os meus amigos que não vão ao teatro são uns alienados. Então eles não querem nem tentar ver uma peça. Eles mesmos já bloqueiam: - Por que eu vou ir numa peça de teatro? Eles dizem. Mas eu não entendo. É a cabeça de cada um.

– Por que tu fala mal se tu nunca foi? Vai numa peça pelo menos! Eu quero levar eles pra assistir uma peça tri boa, eles não querem! Daí eu fico assim, decepcionada. Às vezes eu não tenho companhia pra ir ao teatro, as vezes eu vou sozinha, como lá no Theatro São Pedro<sup>31</sup> e são peças super boas. Acho que eles não dão valor. Muita gente não dá valor a isso. Os meus amigos não vão porque não querem, porque eu convido (Eduarda).

Aqui se vê claramente a idéia do teatro como impulsionador para novas formas de olhar e se relacionar com o mundo; como formador de um ser humano mais pleno, tanto sensivelmente, quanto no uso de suas capacidades intelectuais. O teatro dando abertura para outros níveis de percepção do cotidiano, do outro e de si mesmo. Ainda posso pensar naqueles que não estabelecem contato com o teatro, que, conforme a entrevistada, é um fato que provém muito mais da negação em viver esta experiência, do que de uma antipatia com justificativas a serem analisadas, ou seja, ele está devidamente inserido num nicho de relações estáveis, conformado com sua forma de vida e, portanto, não pretende pensar sobre ela. Tem um preconceito com relação ao teatro e pretende mantê-lo. Como professora, estou em constante contato com inúmeros jovens que, no início de cada ano letivo, não gostam de teatro, e, no decorrer das aulas, depois de realizar jogos, assistir peças e até mesmo participar de cenas, dizem que, na verdade, antes não sabiam o que era teatro e que haviam aprendido a gostar, e muito, pois “no espelho do teatro eles podem ver seus rostos, seus corpos e se encantar” (BOAL, 2003, p.14).

Mas, ao mesmo tempo, não partilho de uma visão unilateral segundo a qual apenas os jovens que fazem ou assistem teatro tem outra percepção de mundo. Do mesmo modo, não é prudente comparar jovens que vivem em ambientes e situações completamente distintas. Um dos nossos entrevistados já aponta para este ponto cego de análise:

Eu acho que o jovem que faz teatro vai ser diferente, pois um jovem que faz medicina também é diferente de um jovem que faz engenharia. Só que eles são menos diferentes do se compararmos um jovem que faz teatro com um jovem que faz medicina, porque daí tu vai ter uma experiência

---

<sup>31</sup> Casa de espetáculos fundada em 1858, na cidade de Porto Alegre.

diferente, o ambiente que um jovem ator vive é completamente diferente daquilo que um medico vive, os valores, etc. (Ismael).

Então, não se pode achar que o jovem em contato com o teatro é melhor do que os outros por estar neste ambiente, mas também não se pode simplesmente entrar numa filosofia igualitária de acreditar que todos os seres humanos são iguais e tem as mesmas condições. A sociedade, por definição, forma instituições e, para isso, ela precisa da diversidade, dessa grande capacidade humana que é ser diferente do outro, de ter diferentes gostos. Não se teria uma sociedade completa se todos quisessem ser atores, por exemplo. São necessárias pessoas de todos os tipos. Porém, todos poderiam ser espectadores, poderiam prestigiar o teatro, assim como a grande maioria de jovens prestigia o futebol, independente de suas escolhas profissionais. Mas, para que este sonho se torne realidade, eles têm, de uma maneira ou de outra, entrar em contato com o teatro. Pois, como diz o jovem:

Cada vez tu aprende mais, com cada peça, tu aprende mais, cada vez tu fica mais extrovertido, mais humano. Eu acho que o teatro ajuda na nossa vida pessoal e profissional. Quanto mais extrovertido, quanto mais tu falar, mais chance tu tem de mostrar quem tu é. Isso facilita para as pessoas verem quem tu é e não terem uma opinião errada sobre ti (Paulo).

O teatro pode, de forma singela, mostrar ao jovem quem ele realmente é ou pode ser, ultrapassando a juventude imaginada e ditada pela sociedade em que vivemos, afinal, “quantos de nós somos capazes de olhar no espelho e de nos ver realmente como somos, ou como queremos ser, e não como querem que sejamos”? Talvez, com o espelho do teatro, esta imagem permita diminuir a distância entre o real e imaginário (BOAL, 2003, p.14).

## 2 SEGUNDO ATO: SOCIEDADE

“Quando nascemos fomos programados  
 A receber o que vocês nos empurraram  
 Com os enlatados dos USA, de 9 às 6  
 Desde pequenos nós comemos lixo  
 Comercial e industrial  
 Mas agora chegou nossa vez -  
 Vamos cuspir de volta o lixo em cima de  
 vocês  
 Somos os filhos da revolução  
 Somos burgueses sem religião  
 Nós somos o futuro da nação  
 Geração Coca-cola  
 Depois de vinte anos na escola  
 Não é difícil aprender  
 Todas as manhas do seu jogo sujo  
 Não é assim que tem que ser?  
 Vamos fazer nosso dever de casa  
 E aí então vocês vão ver  
 Suas crianças derrubando reis  
 Fazer comédia no cinema com as suas leis  
 Somos os filhos da revolução  
 Somos burgueses sem religião  
 Nós somos o futuro da nação  
 Geração Coca-Cola”

Legião Urbana<sup>32</sup>

### 2.1 CENA I - PERSPECTIVA CRÍTICA DA INDÚSTRIA CULTURAL

#### 2.1.1 INTRODUÇÃO

De repente, não mais que de repente, me descobri jovem. Jovem atriz, jovem espectadora, jovem aluna, jovem pesquisadora e jovem professora. Nestes distintos papéis, encontrei outros jovens como eu em busca de transformações.

---

<sup>32</sup> Música: “Geração Coca-cola”. Letra: Renato Russo. Álbum: “Mais do Mesmo”.

Então, decidi me aproximar cada vez mais desta juventude atuante, muito embora, por vezes, carregada de um passado cheio de conquistas, cuja dinâmica, nos dias de hoje, se reduz muito mais a mudanças individuais, principalmente no âmbito da superação de desilusões quanto ao futuro de suas condições financeiras e, num plano indireto, quanto aos acontecimentos políticos e sociais. À diferença das épocas passadas, quando a juventude encontrava formas de arregimentação muito peculiares e cujo incentivo provinha do que eles tinham em comum, os jovens dos nossos dias formam uma resistência que é o espelho de nosso tempo. A fragmentação e a falta de organicidade, o que pode ser confirmado pela introdução da noção de “tribos” no tratamento desse grupo social, não é mais do que o reflexo de um tempo transcorrido num espaço no interior do qual os jovens exigem fronteiras bem delineadas. É curioso que, apesar da história humana ter levado séculos para a formação dos Estados Modernos e a respectiva determinação geográfica de seus territórios, fale-se, em pleno século XXI, de margens apagadas. Para o esclarecimento desta questão, creio que duas noções são importantes: a de globalização e a de bens culturais. A ciência econômica faz um uso técnico da palavra “bem”. Ela é utilizada para definir um mercado que, em oposição ao financeiro, é determinado pela produção das indústrias, empresas e demais profissionais: o mercado de bens e serviços. O equilíbrio entre os dois mercados é determinado pelo nível de demanda e oferta, ou seja, pelas relações de consumo. Diretamente vinculada à noção de consumo, um bem cultural é aquele feito dentro da lógica de consumo da sociedade. Modelo este que não respeita ou, pelo menos, não dá prioridade ao caráter propriamente estético da obra de arte enquanto experiência intersubjetiva pura de uma cultura que descobre-se a si mesma e, portanto, emancipa-se. Mas antes, coloca a obra a serviço das relações de consumo.

Além disso, quanto à globalização, a história recente mostra que, por meio do processo de privatização de empresas que antes eram estatais, foi possível uma baixa de preço em serviços como telecomunicações, transporte, bem como informação e entretenimento por meio audiovisual. Associando a tentativa de controle dos Estados sobre as taxas de juros e inflação, o constante avanço

tecnológico, a baixa de custos e facilidades de pagamento, o homem mostrou-se capaz de integrar-se econômica e culturalmente. Porém, com objetivo primeiro de expandir os seus mercados, sua integração cultural estará sempre a serviço de sua potencialidade e inclinação para tornar-se um produto a mais nas prateleiras de supermercados.

Ora, num constante processo globalizador de bens culturais, é natural e, me arriscaria a dizer, esperado que haja um colapso nas identidades culturais individuais. Além de antinatural, tornar o particular em universal deflagra-se como a mais obtusa arma contra os patrimônios propriamente artísticos que, assim como os jovens, vêem-se num ténue oscilar, não encontrando uma área segura para aterrissar. Com os territórios geográficos bem definidos, nos vemos, nós, em conflito com o território de si mesmo. Todos os dias conversava com outros jovens na procura de soluções para este mundo tão conturbado, tão cheio de apelos midiáticos, tão violento e competitivo, mas parecia não haver uma saída para a letargia diante das problemáticas sociais que enfrentamos. O abandono da criatividade e da capacidade de recriar este mundo tão real em que vivemos, era fato. Faço minhas as palavras de Boal: “Eu seria globalmente a favor da globalização se o seu objetivo fosse a saúde, a educação e a ciência. Mas o que se globaliza é a busca do lucro, é a Bolsa” (2008, p. 84).

Ademais, nesta pesquisa, tornou-se necessário verificar se o teatro aparece dentro das práticas culturais exercidas pelos jovens, sem perder de vista o fato de estar tratando com jovens alunos de teatro, atores ou espectadores, levando em consideração que eles inscrevem-se em diferentes grupos de pertencimento e produzem vivências particulares, não generalizáveis a todos os outros<sup>33</sup>. Afinal, “diferentes formas de lazer estão na base de diferentes culturas juvenis, e vice-versa” (PAIS, 2003, p.189), ou seja, “(...) os jovens não participam do mesmo tipo de práticas sociais e culturais, que as vivem de forma diferente (...); enfim, que a

---

<sup>33</sup> Segundo dados fornecidos pela Fundação Perseu Abramo (em 2000) 56% dos jovens brasileiros afirmam conhecer e acompanhar as atividades de outros jovens e/ou se auto-organizam em grupos ligados a atividades culturais e de lazer, no caso do teatro cerca de 12% conhecem algum grupo. Porém, 11% dos jovens se consideram membros de algum grupo dessa natureza, sendo que apenas 2% se denominam teatros, e não são membros, mas participam de atividades culturais (como espectadores ou acompanhantes) outros 6% (ABRAMO, 2000).

socialização dos jovens, no domínio do lazer, origina diferentes culturas juvenis”. (PAIS, 2003, p.226-227). É dentro desta diversidade que estou trabalhando e gostaria, neste ato, de constatar as diferentes noções de cultura e práticas culturais dos jovens contemporâneos, tendo como ponto de apoio a Escola de Frankfurt. Contudo, convém primeiro perceber mais contundentemente as representações, ou melhor, as marcas que ultrapassaram os anos e indicaram os efeitos da cultura juvenil em cada período:

- Anos 50: os jovens são lembrados pela sua rebeldia sem causa, transgressão e delinqüência;
- Anos 60 e 70: os jovens foram bastante engajados politicamente e vistos como ameaçadores da ordem social;
- Anos 80: a juventude aparece como doente, pois é oposta à idealizada nos anos 60, com atributos de individualista, consumista e indiferente aos problemas sociais;
- Anos 90: os jovens são tidos como alienados, usuários de drogas, vítimas e promotores de violência e criminalidade;
- Anos 2000: os jovens pertencem às mais variadas culturas juvenis, mas são explorados pelo mercado de consumo, tornando-se um modelo a ser vendido, um modelo cultural inatingível para os demais cidadãos. Por isso, vantajoso para o capitalismo tardio<sup>34</sup>.

Com toda diversidade encontrada hoje, os jovens acabam criando segmentos, agregações, tribos, isto é, grupos que tenham os mesmos gostos, idéias e ideais. No entanto, não percebem que:

(...) organizados em identidades que eles querem poder reconhecer sem hesitação, se tornam consumidores ideais por serem um público-alvo perfeitamente definido. A adolescência e suas variantes são assim um negócio excelente. O próprio marketing se encarrega de definir e cristalizar os grupos de adolescentes, o máximo possível (CALLIGARIS, 2000, p.58).

---

<sup>34</sup> Nas respostas sobre o que fazem no seu tempo livre dadas a Fundação Perseu Abramo (em 2000), ressalta-se a predominância de atividades de diversão, de passeio, de fruição de bens da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa, em contraste com baixíssimos graus de fruição de formas de cultura erudita ou não industrializada (como museus, teatro, exposição de fotografias, espetáculos de danças, etc.). Cerca de 57% dos jovens durante a semana tem a tv ou o rádio como principais atividades, já no final de semana sair com os amigos é a mais citada (29%) (ABRAMO, 2000).

Para um de nossos entrevistados, esta necessidade de agrupar-se de forma a todos os sujeitos tornarem-se iguais não passa de uma incapacidade de pensar por si só, de ser mais do que uma junção de gostos, estar aberto a outras e maiores possibilidades:

O jovem se torna banal, não pensa o que quer, pensa o que o grupo pensa, age com o grupo. Por exemplo, o meu irmão, ele até é uma pessoa bem interessante quando estou só eu e ele. Mas aí chega um amigo qualquer e ele começa a agir conforme aquele amigo dele, começa rir das piadas, vira outra coisa, perde sua individualidade e começa ser uma pessoa naquele grupo (Elias).

Estes grupos, muitas vezes, se auto-denominam ou são denominados, como é o caso dos *nerds* (ou estudiosos), os quais não aceitam este rótulo que os enquadra para além de um grupo. Com frequência, atribuem aos *nerds* particularidades associadas aos adultos, como responsabilidade, dedicação, comportamento ético, isto é, tudo que um jovem não gostaria de ser por completo, afinal, ele ainda não é um adulto. Assim, sentem-se desprezados pelos jovens mais “descolados”, questionam sua própria juventude e não se consideram um grupo articulado, pois fecham-se em duas ou três pessoas e defendem-se dos demais:

Eu e meu amigo Douglas entramos numa viagem de estudo muito forte. Era muito forte mesmo, a gente começou a estudar pra caralho. Assim, por nós, ler um monte de coisa. Ter contato com essas coisas foi uma coisa construída por nós, dentro de uma espécie de bolha mesmo. A gente não tinha um círculo de amigos que pudesse compartilhar aquilo com a gente, a gente não conhecia ninguém. Por outro lado, a gente não tinha amigos universitários, porque isso no ambiente universitário é uma coisa comum. Mas para duas pessoas que estão na oitava série ou no primeiro ano, como nós estávamos, não é uma coisa comum (Misael).

Nem mesmo os próprios jovens conseguem diferenciar essas “tribos”. Acreditam ser até uma invenção de grupos mais fechados (como os *punks* e os *skinheads*) que não permitem passagem pela turma se não tiverem uma abdicação total de si em prol daquelas normas ditadas pelo grupo. Em sua grande maioria, os grupos são abertos e aceitam a circulação de pessoas com aderência

ou desistência possibilitadas pelas afinidades pessoais, musicais, comportamentais, etc. Além dos que circulam facilmente por todos os grupos, existem aqueles que não se encaixam em nenhum e são apontados como “neutros”:

Estes dias eu estava prestando atenção com a minha colega. Cada grupo tem um estilo: tem o dos playboys, as patricinhas, tem os do hip-hop, os nerds, cada um tem o seu grupo. Eu falei pra ela que nós éramos as únicas excluídas dos grupos e isso é porque a gente não é parecido com eles, a gente não se encaixa em nenhum grupo. Se eu for para um grupo vai ter alguma coisa que eu não vou gostar, aí eu vou ter que sair, não tem uma coisa que se encaixe, que eu me encaixe ou ela (Sônia).

O que existe são grupo de amigos, não que sejam aquelas tribos. Eles tem características em comum, mas não que dê pra definir claramente. Meu irmão vai em shows de rock e todos do grupo gostam do mesmo. A divisão por música é forte. Naqueles que eu vejo, é isso que existe (Elias).

“São todos iguais e tão desiguais. Uns mais iguais que os outros”<sup>35</sup>. Para o início de nossa discussão, creio que estes aglomerados de jovens divididos em grupos poderiam ser entendidos em sua diversidade, mas a crítica cultural frankfurtiana nos alerta para uma indústria cultural imposta à todos independente da tribo a qual pertencem.

### 2.1.2 OS FRANKFURTIANOS E A GERAÇÃO COCA-COLA

Revista de Pesquisa Social. Nestes escritos, Horkheimer e Adorno fazem uso da expressão “Teoria Crítica” que é empregada para designar o conjunto de concepções da Escola de Frankfurt, assim:

---

<sup>35</sup> Música “Ninguém = Ninguém” – Letra de Humberto Gessinger – Engenheiros do Hawaii – Álbum: 1000 Destinos - Ao vivo.

Entende-se a teoria crítica como a crítica, fundamentada no conhecimento e na reflexão, da sociedade industrial e administrada, a qual, por sua vez regida pela racionalidade centrada na tecnologia e na técnica, visa a reproduzir a dominação sem freios da natureza pelos homens e a dominação irracional dos homens entre si (2009, p. 75).

Tal teoria tem como ponto de partida o marxismo para explicar a formação de classes e a psicanálise para a formação individual, opondo-se à “teoria tradicional”.

Para Horkheimer, uma das características da teoria marxista é, por um lado, não pretender qualquer visão de totalidade e, por outro, preocupar-se com o desenvolvimento concreto do pensamento. Desse modo, as categorias marxistas não são entendidas como conceitos definitivos, mas como indicações para investigações ulteriores, cujos resultados retroajam sobre elas próprias. Seguindo neste viés, o autor acredita que o conhecimento da realidade cultural será imprescindível para compreensão de uma época e mostra o quanto a divisão da História em períodos, isto é, entendida como conjunto de fatos tomados num eixo paradigmático de acontecimentos sucessivos, não dá conta de toda a complexidade existente. Afinal,

(...) as épocas não representam uma mera soma de acontecimentos cujo princípio e fim teriam sido determinados de forma arbitrária, mas distinguem-se umas das outras na medida que cada uma delas revela momentos estruturais particulares, evidenciando-se assim uma unidade relativa (HORKHEIMER, 1990, p. 39).

A investigação que leva em conta determinados ramos da vida social, a partir de critérios próprios, em busca de suas particularidades (como fez o direito, a religião e a arte) pode realizar construções significativas. Contudo, a questão de como a investigação no âmbito cultural dá conta do conhecimento de uma época permanece ainda em aberto. Porém, Horkheimer dá luz às formulações de Wilhelm Dilthey que vão ao encontro da complexidade dizendo que os momentos de uma época são extremamente multifacetados e mutáveis, mas é este todo que determina o significado do que sucede naquele período. Desse modo, se tivermos em mente uma análise unilateral, por exemplo, apenas econômica, não teremos a

representação do que constitui uma época. Para estes teóricos, as condições materiais de uma sociedade continuam sendo o fio condutor da análise, entretanto, não se restringem apenas aos aspectos da avaliação tradicional da base sócio-econômica. A tarefa da análise consiste em reconhecer, nas diversas manifestações da vida social, a unidade de critérios e orientações; uma unidade espiritual, desde a concepção da vida até as suas idéias mais elaboradas. Horkheimer, por esta razão, sempre, em seus escritos, deixa clara sua oposição às idéias positivistas, as quais apresentam uma visão de conhecimento restrita à ciência e ela própria é reduzida a uma tarefa de coleta de dados e classificação do que é – o mundo da simples constatação, acomodação:

(...)tanto as reações e instituições humanas orientadas para um fim como as chamadas manifestações da vida espiritual das classes e dos povos, apresentam, consoante pertencem a determinados conjuntos históricos (que designamos de épocas ou fases da evolução da humanidade), determinados traços particulares.(...)Todas as culturas até o presente contêm leis contraditórias (1990, p. 43).

A existência destas teorias unificadoras demonstra o interesse do Estado em manipular, em decidir guerra ou paz, em colocar em conflito classes sociais e, com estas intervenções, determinar a cultura com base em questões econômicas. Ora, é exatamente munido do dogmatismo de uma teoria unilateral que as liberdades individuais estão sujeitas a serem postas para trás sob o falso pretexto de conservação do bem público e universal. Horkheimer lembra que não podemos explicar a permanência ou disseminação das formas sociais existentes apenas com base no processo econômico, sem considerar as ações anteriores, isto é, aquelas que são do próprio processo histórico de formação social. Além disso, Adorno chama a atenção para a importância da vida psíquica dos sujeitos sociais e, frente a isto, temos a seguinte colocação: “As relações sociais não afetam somente as condições da produção econômica e material, mas também interagem no plano da ‘subjetividade’, onde originam relações de dominação” (ADORNO, 2003, p.19).

Assim, não podemos esquecer que as mudanças e adaptações sociais realizadas irão basear-se nas ações e coerções que os homens sofreram até tornarem-se “sociáveis” e estes atos ameaçam sua memória e coíbem, muitas vezes, suas próximas ações. *“Quanto sangue e crueldade estão na base de todas as coisas boas,”* já dizia Nietzsche. Entretanto, será apenas a junção de diversos fatores que poderá incitar a mudança:

Toda a cultura é assim incluída na dinâmica histórica: os seus campos, portanto, os hábitos, os costumes, a arte, a religião, a filosofia constituem no seu entrelaçamento fatores dinâmicos na manutenção ou destruição de uma determinada forma de sociedade. A cultura é ela própria em cada momento um conjunto de forças no processo de manutenção cultural (HORKHEIMER, 1990, p.45).

Horkheimer explicita ainda que o investigador histórico necessitará estudar todo este conjunto, tendo como base para o entendimento as relações materiais. Afinal, não é só o Estado, mas também as instituições culturais, que possuem interesse e poder sobre os indivíduos. Além disso, ao negligenciar as ações anteriores, não é levado em consideração o fato de serem elas que determinam a vida psíquica dos sujeitos coletivos, pois são eles que, por força da história, fazem surgir o imaginário e o conjunto de valores de uma sociedade. Em uma palavra: a cultura. Todavia,

Atualmente a cultura é submetida a uma intensa análise no sentido descritivo, a partir de um ponto de vista baseado na história das idéias e da morfologia cultural. Assim, é necessariamente encarada como uma unidade independente do indivíduo que a ela se encontra submetido (HORKHEIMER, 1990, p.51).

Então, a cultura deve ser analisada minuciosamente, pois não podemos reduzi-la à uma estrutura dinâmica em períodos no interior dos quais a decadência se abate e a vida cultural se dilui na miséria e na revolta. Além disso, podemos:

(...) estudar nas mais variadas épocas e povos a forma como as relações culturais se manifestam, formas essas que se desenvolveram numa relação de dependência com o processo de vida social, surgindo

posteriormente como uma série de instituições e de caracteres humanos específicos (HORKHEIMER, 1990, p.52).

Com base nas colocações de Horkheimer, a presente pesquisa busca valer-se de um modelo de análise que não é restrito ao entendimento segundo o qual a base sócio-econômica prevalece sobre os aspectos particulares da sociedade. Ao contrário, o modelo em questão considera o fator material, mas somente na medida em que possibilite o curso em torno de cada uma das áreas sociais que compreendem a cultura. Desse modo, os entrevistados não foram selecionados unicamente segundo critérios de classe social e poder aquisitivo. Como já visto no primeiro ato, se apenas o aspecto econômico for levado em consideração, se cairia, de modo semelhante, numa teoria unilateral, pois, se estaria falando da juventude à luz de uma perspectiva classicista. Por outro lado, a diversidade e as várias facetas da sociedade foram colocadas como fundamentais. As perguntas realizadas com os jovens seguiram critérios de classificação de acordo com as instancias culturais mais relevantes na sociedade: educação, lazer, costumes e origem, religião, valores éticos e, o que me interessa mais de perto, a arte (vide apêndice, p.120). Numa segunda fase, a entrevista debruçou-se sobre a vida psíquica dos sujeitos, levando em conta as particularidades, respeitando a experiência e o desenvolvimento de cada um, afinal,

(...) para compreender as razões pelas quais uma sociedade funciona de determinada maneira, pelas quais se mantém ou se desagrega, será necessário conhecer a estrutura psíquica das pessoas nela inseridas de acordo com os diferentes grupos, saber como se formou seu caráter em contato com as instâncias culturais (institutos de arte) e educacionais (escola, igreja, família) do seu tempo (HORKHEIMER, 1990, p. 45).

As perguntas seguintes (vide apêndice, p.122) buscaram entender como, a partir das experiências individuais, estes jovens definem o conceito de teatro e de juventude, quer inserindo-se, quer excluindo-se dessa prática ou desse grupo. Por fim, as últimas versam sobre possíveis relações dos jovens com o teatro, isto é, como eles inscrevem-se (alunos, atores, espectadores), como a juventude é representada pelo teatro e vice-versa e quais os sentimentos ligados ao teatro

enquanto capaz de promover ações sociais ou individuais. Nesse sentido, o que esteve presente em boa parte das respostas foi a utilização do teatro enquanto instrumento de transformação, por vezes, apresentado como o grande divisor de águas no que diz respeito à maneira como o jovem via o mundo ou com que grupo ele se identificava, e, por outras, como mediador de transformação social, que, num plano mais abstrato, possui o ambiente de liberdade adequado para promover a ação coletiva. Na seqüência trato de explicitar melhor estas falas, juntamente com a conceituação de liberdade, emancipação, formação e autonomia.

### **2.1.3 A LIBERDADE COMO PEDRA ANGULAR DAS TRANSFORMAÇÕES POSSIBILITADAS PELO TEATRO: LIBERDADE X TEATRO**

A filosofia que está na base da teoria crítica inscreve-se na tradição alemã que busca em Kant<sup>36</sup>, mas sobretudo em Hegel<sup>37</sup> e em Marx<sup>38</sup> as suas maiores fontes de inspiração, quer concordando, quer rejeitando-os. Tratarei de apontar alguns pontos fundamentais da teoria política em questão com o objetivo de levantar um debate acerca da noção de liberdade, a partir da suas origens em Hegel, e como ela corresponde a uma teoria do Estado e da Justiça. Afinal, como observei antes, ela é uma noção que apareceu com freqüência nas entrevistas, apontando o teatro como prática social que visa esse fim.

Antes de chegar à Eticidade, na filosofia prática em que a liberdade emerge, Hegel adota um procedimento teórico conhecido como dialético ou reflexão. Reflexão significa voltar-se sobre si mesmo. O nascimento da autoconsciência representa o movimento de projetar-se para fora visando

---

<sup>36</sup> KANT, Immanuel (1724-1804). O último filósofo alemão da era moderna.

<sup>37</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831). Filósofo alemão. Representante do ápice do Idealismo Alemão do séc. XIX que teve impacto profundo no materialismo histórico de Marx.

<sup>38</sup> MARX, Karl Heinrich (1818 – 1883). Filósofo, historiador, sociólogo e economista alemão.

conhecer (saber) a si mesmo como se fosse outro. Enquanto que, no momento do aparecimento da consciência de si, esse movimento é individual e entre sujeito/objeto e sujeito como objeto para si mesmo. Dito de outra forma, durante a fase da certeza sensível, a precedência na “construção” do conhecimento alterna-se entre o sujeito e o objeto até que o sujeito é objeto de si próprio. Esse movimento de estar em si, depois se dividir (ou desdobrar-se) e, então, voltar-se para si, é o que se chama dialética. É, portanto, a trajetória da consciência, do conhecimento imediato ao mediado pela reflexão, que estabelece razões das coisas serem desta maneira e não de outra. Esse mesmo movimento se repete a cada nova figura, na trajetória do Espírito que se desenvolve na direção de saber-se a si mesmo. Mas essa repetição não é exatamente igual de figura para figura; a cada figura um novo “caráter” (ou conteúdo) se acopla/revela.

No momento do Espírito, uma nova figura se instaura ou aparece. O “Espírito”, em Hegel, é a entrada da consciência de si na história, que se dá através da ação ética. Essa ação é que constitui o mundo concreto e objetivo que efetiva a história. Quando uma nova consciência nasce, já nasce imersa nesse “caldo de cultura”. Sua ação será até certo ponto formada por essas ações cristalizadas nos costumes. Digo até certo ponto porque é até o ponto em que essa consciência singular não estiver mais identificada com o modo de agir regado por esses costumes; ou até que os costumes “colapsem”, como ocorre na tragédia Antígona de Sófocles. É nesse sentido que ocorre a dialética na esfera do Espírito. Qualquer dessas duas conseqüências acima é o resultado do movimento dialético tal como aparece no Espírito. Cada ação individual modifica ou mantém os hábitos e costumes que já existem. O conjunto dessas ações singulares é o que Hegel chama de “substância ética”. Mas, para que cada uma dessas ações seja uma idéia ética, é preciso que seja não-mecânica, não-automática. É preciso que seja “refletida”, estando conforme o processo dialético. É assim que a “essência desce à efetividade”, isto é, quando a consciência de si reconhece os costumes existentes e age em meio a eles, produzindo o mundo como ele é. Além disso, essas ações dividem o espírito em substância e consciência. O entrelaçamento dessas ações efetivam a substância ética: formando a

comunidade. Essa comunidade de indivíduos conscientes é o povo. A substância é o povo, a consciência é o cidadão.

Fica assim visível o mesmo movimento reflexivo observado na formação da consciência de si, efetivando o Espírito através da Eticidade. Recapitulando: (i) os costumes são determinados pelas ações anteriores (história) – subjetivo; (ii) reflexão; (iii) a nova ação mantém ou altera o costume – objetivo.

Para Hegel, a política pressupõe uma relação entre os indivíduos posterior à formação da consciência de si. Ele procura resgatar a liberdade do cidadão em um domínio que não seja particular, mas público. Hegel incorpora as teorias anteriores e as desenvolve criando um conceito de política associado ao de liberdade, no sentido de que as pessoas devem reconhecer-se nas instituições e sociedade as quais pertencem. Resta agora analisar mais de perto o Estado.

As três esferas hegelianas da Eticidade são: (i) a vida familiar ou a comunidade familiar que se encarrega da educação, da religião e dos valores; (ii) a sociedade civil burguesa e outras formas comunitárias, e, por fim, (iii) o Estado, cujo membro é o cidadão. Para Hegel, o sujeito é sempre “membro de” alguma(s) comunidade(s). Todo sujeito, quando nasce, é, pelo menos, membro da comunidade familiar e da comunidade do Estado ao qual pertence. Além disso, dotado de liberdade de escolha, pode mudar de comunidade.

O Estado é, porém, “a realidade efetiva da Idéia ética”, sendo que, tal Idéia é um conceito determinado das condições da realização universal da Liberdade. A expressão “é”, nesta definição de Hegel, pode conotar igualdade, exprimindo uma noção de existência imediata. Assim, refere-se ao Estado que existe num determinado momento com ou sem efetividade (da liberdade). Em contrapartida, a noção de existência mediada nos remete à produção por meio do trabalho de mediação da efetividade da liberdade concreta. Portanto, o Estado “existe como” a realidade efetiva da liberdade concreta. Um Estado, contudo, pode existir imediatamente num determinado momento e, através do trabalho de mediação, garantir as liberdades individuais tendo, então, também uma existência mediada.

O Estado é a efetividade da Idéia ética – o espírito ético enquanto vontade substancial, *manifesta*, clara a si mesmo, que se pensa e se sabe e realiza plenamente o que ele sabe e na medida em que o sabe. No *costume* o Estado tem a sua existência imediata e na *autoconsciência* do singular, no saber e na atividade do mesmo, a sua existência mediada, assim como essa autoconsciência do singular, através da [sua] disposição de ânimo, tem no Estado, como sua essência, fim e produto de sua atividade, a sua *liberdade substancial* (HEGEL, 1998, p. 25).

Enquanto comunidade política última, o Estado deve contemplar tanto os interesses particulares quanto os interesses universais. Hegel entende que a determinação mútua do particular e do universal é condição para a efetividade. Assim, o Estado não pode contemplar os interesses particulares sem respeitar e garantir o bem-público, pois perde seu aparelho administrativo; não pode, tampouco, contemplar simplesmente os interesses universais negligenciando o aspecto individual, pois, dessa maneira, perde sua efetividade.

O Estado é a realidade efetiva da *liberdade concreta*; mas a *liberdade concreta* consiste em que a singularidade pessoal e os seus interesses particulares tanto tenham o seu *desenvolvimento* completo [apresentação da sua natureza plena] e o *reconhecimento do seu direito* para si (no sistema da família e da sociedade civil-burguesa), quanto, em parte *passem* por si mesmos ao interesse do universal, em parte reconheçam-no, como saber e vontade, como seu *espírito substancial*, e sejam *ativos* a favor do universal como seu *fim-último*, e isso de tal maneira que nem o universal valha e possa ser consumado sem o interesse, o saber e o querer particulares, nem os indivíduos vivam apenas para estes como pessoas privadas, sem querê-los, simultaneamente, no universal e para o universal e sem que tenham uma atividade eficaz consciente desse fim (HEGEL, 1998, p.35).

Uma maneira adequada de compreender o Estado é enquanto um sistema de carecimentos. O que move a rede de relações sociais são as carências mútuas que são mutuamente satisfeitas. Se isso é verdade, o sujeito só exerce sua liberdade dentro do Estado, isto é, dentro da comunidade política que viabiliza as suas satisfações.

A liberdade concreta, que consiste na satisfação dos desejos e singularidades pessoais, também é considerada um direito no âmbito do Estado, assim como é na família e na sociedade civil burguesa. Contudo, da mesma maneira que a coisa pública não vale se não contempla a singularidade, os

interesses devem também passar para o universal, isto é, contemplar o bem-público. De fato, dirá Hegel que “A universalidade é o fim-último da singularidade. A universalidade realiza a singularidade” (1998, p.29). Quando Hegel diz que essa operação de realização ocorre, ele tem em mente o Estado com efetividade: um Estado onde se passa do princípio de subjetividade para a unidade substancial e, da comunidade política para a liberdade individual. Há, não obstante, aqueles Estados imperfeitos que recebem este título em razão de que a idéia de Estado está encoberta, ainda não realizam o seu fim e estão presos à determinações, não realizando a sua universalidade.

O tratamento que foi dado à noção hegeliana de liberdade esteve vinculado ao que ele chama de “direito público interno”. Desse modo, não foi levado em consideração as relações e determinações entre Estados. Em todo caso, a liberdade no âmbito interno figura como o eixo de sustentação do Estado efetivo, pois, sem realizar a Idéia, ele vai contra si próprio. Hegel propõe um Estado no interior do qual o sujeito tenha condições de máxima realização da autonomia da liberdade subjetiva.

O princípio dos Estados modernos tem este vigor e esta profundidade prodigiosos de deixar o princípio da subjetividade plenificar-se até o *extremo autônomo* da particularidade pessoal e, ao mesmo tempo, de reconduzi-lo à *unidade substancial*, e, assim, de manter essa unidade substancial nesse princípio da subjetividade (HEGEL, 1998, p. 36).

Ora, nos dias de hoje, vê-se cada vez com maior freqüência Estados que, ao mesmo tempo em que têm um grande aparelho administrativo, não promovem e respeitam as liberdades particulares, tendo no seu interior problemas sociais sérios, não sendo, portanto, a instância última de seus cidadãos. Problemas em diversas áreas como a saúde, a educação e a cultura são cada vez maiores. Hegel que, conforme dito, trabalhava com uma noção de liberdade num âmbito público tendo a dependência do Estado como promotor da realização universal da liberdade, certamente ficaria perplexo com essas políticas que, a cada momento, parecem coibir que os sujeitos vivam a liberdade nessa esfera e que nela estejam representados. A tese hegeliana tem como conclusão o condicional segundo o

qual, se os sujeitos querem a liberdade, eles querem o Estado. Contudo, é natural que os sujeitos, na medida em que não a encontram nesse âmbito, a procurem em outros domínios da vida social. Desse modo, os jovens, na medida em que enxergam no teatro um ambiente que promove a liberdade particular, como uma metáfora dessa acepção de Estado, passam a ter uma inclinação em direção à essa prática.

Eu acho que as artes de um modo geral acolhem muito bem essas liberdades, é um ambiente institucionalizado onde toda liberdade é possível, nas outras instituições isso não é o caso, tua liberdade sempre tem uma certa restrição. Eu acho que o jovem neste sentido se sente bem pelo ímpeto libertário (Misael).

Quando você faz teatro você tem uma tremenda ilusão de liberdade, porque de fato ela existe em alguma coisa e você vai colocar ela em algum lugar e os mecanismos que o ser humano conseguiu inventar para colocar ela é a arte. No meu caso, o teatro foi uma busca de liberdade, a arte é isso. Então, eu acho que todo mundo acaba entrando neste barco um pouco para se libertar. A palavra liberdade aqui bem genericamente aplicada, uma liberdade íntima, individual, mas em alguns casos, que eu acho que não é o meu, uma liberdade mais ideológica, que diz respeito a expressão de valores, alguma coisa que seja digna de ser publicamente colocada, por que é sempre em benefício do público que esse tipo de liberdade libertária se coloca. Mas falando em liberdade mais íntima, eu acho que esse contato com a arte possibilita isso (Pedro).

Por outro lado, o casamento entre o Estado e a sociedade civil burguesa deu impulso a uma “indústria cultural” que oferece uma ilusão de liberdade aos sujeitos, pois ela aparece fantasiada de ordem que respeita a diversidade e, portanto, as particularidades. Porém, o que de fato ocorre é que ela massacra as práticas culturais genuínas que não se filiam à ela na medida em que resistem a transformarem-se em “bens culturais”. No âmbito da coletividade, a indústria cultural mostra-se como um grande instrumento de alienação fazendo, inclusive, com que os sujeitos não se oponham contra seu motor de funcionamento. A liberdade enquanto tal é abalada não só no domínio público, cuja importância para um Estado efetivo Hegel pretendeu demonstrar, mas também num domínio subjetivo, impedindo que os sujeitos tenham autonomia para, desse modelo, se emanciparem.

O que essa atividade capitalista efetivamente quer é uma produção em série de bens culturais para satisfazer de forma ilusória necessidades geradas pela estrutura de trabalho e também para manter a carência por novos produtos. O que se estabelece é um grande sistema em que as pessoas são constantemente enganadas em relação àquilo de que necessitam (FREITAS, 2008, p. 18).

Os jovens diante do imediatismo de suas relações passam a consumir tudo o que lhes é oferecido, procurando sempre uma satisfação para sua liberdade subjetiva. Com uma certa sorte chegam a ter contato com as artes e encontram nelas um espaço para expressão de seus sentimentos frente à sociedade e aos demais, buscando ao menos discutir os problemas enfrentados por todos dentro desta estrutura de Estado que os recalca.

Mas em que sentido os jovens partem em busca da liberdade e qual fator a faz necessária? E ainda, porque o teatro seria um ambiente propício para a efetivação dessa liberdade?

Imersos no capitalismo, os jovens jamais conseguem obter a plena liberdade prometida, pois, quando adquirem um produto, logo são criados outros para complementá-lo e a necessidade de obtê-los aumenta. Como nos coloca Maia em artigo:

Na avaliação de Adorno, o que impede a liberdade na vida imediata são as condições de alienação. Um detalhe importante é que a liberdade, neste caso, não pode [sob hipótese alguma] ser confundida com a possibilidade de escolher entre os diferentes produtos existentes no mercado (...) A liberdade não é uma questão individual! Tal como aponta Kant, ela é uma idéia que não se concebe isoladamente, mas como liberdade social, ou seja, como uma sociedade de indivíduos livres (2009, p. 46 e 47).

Assim, volta-se o olhar para o Estado que, não sendo efetivo, não promove espaços de lazer e encontro onde os jovens possam compartilhar experiências vividas nesta fase. Os jovens encontram-se como que isolados em instituições opressoras (escola e família) que muitas vezes reafirmam e reintroduzem eles ao sistema, dando razão para que nada mude, ajudando nessa estrutura psíquica que tem como ordem o ter e o possuir, pois,

(...) Todo o sistema de instituições que também faz parte da estrutura social encontra-se numa relação de reciprocidade com essa estrutura psíquica, na medida que por um lado a reforça permanentemente e a ajuda a reproduzir-se, sendo esse sistema por ela mantido e estimulado (HORKHEIMER, 1990, p.58).

Porém, os jovens buscam também ser. Só que até mesmo suas idéias e ideais transformam-se em mercadoria, fazendo com que qualquer tentativa de mudança seja em vão. Por isso, eles vêem no teatro uma saída possível para o exercício dessa necessidade primeira: ser. E para seu complemento: reflexão da sua condição social e crítica da mesma. Pois, neste ambiente, estão institucionalizadas estas buscas, é permitido e vale tudo para que o auto-conhecimento aconteça de fato, bem como a possibilidade de inserção e transformação da sociedade. Mas insisto na pergunta: por que o teatro seria, para os jovens, sinônimo de liberdade?

Porque existem artes, como a música, que organizam o som e o silêncio, no tempo, outras, como a pintura, que organizam a forma e a cor, no espaço; e existem artes como o teatro, que organizam ações humanas no espaço e no tempo. Ao organizarem ações humanas, mostram onde se esteve, onde se está e para onde se vai: quem somos, o que sentimos e desejamos. Por isso devemos fazer teatro, todos nós: para saber quem somos e descobrir quem poderemos vir a ser (BOAL, 2003, p. 90).

#### **2.1.4 EMANCIPAÇÃO / FORMAÇÃO / AUTONOMIA X TEATRO**

Na juventude, o conhecimento de si e a necessidade do convívio social aumentam consideravelmente em relação aos outros períodos da vida. Para tanto, com vistas na construção de um sujeito pleno de seus direitos, deveres e de suas capacidades, ou seja, um sujeito emancipado, faz-se necessário uma consciência das propostas e apelos cada vez mais coercitivos impostos pela indústria cultural. Porém, uma das primeiras armadilhas montadas ao jovem é a imagem disseminada como exemplo a ser seguido e como Narciso que se apaixona pela

própria imagem. Eles vendem-se a ela, pois precisam ver-se no espelho para que haja o reconhecimento e a retribuição do amor que sentem por si mesmos.

É por causa disso que Adorno diz que a cultura de massa como um todo é narcisista, pois ela vende a seus consumidores a satisfação manipulada de se sentirem representados nas telas do cinema e da televisão, nas músicas e nos vários espetáculos (FREITAS, 2008, p.19).

Assim, o jovem, quase sem esforço, tem contato com esta imagem diariamente e procura atingi-la como se fosse um modelo, um pré-requisito para sua felicidade. Tenho como exemplo alguns dos jovens entrevistados que confessaram seu fascínio pela televisão e uma primeira vontade de ser ator despertada pelo ímpeto de poder ser aquela pessoa que representa as demais.

Meu grande sonho era ser famosa. Acho que até hoje, ser assim da Globo, famosa. É por isso que eu corria atrás dos artistas. Como eu vivia assim no meio do teatro, eu adorava os atores daqui, mas também queria ver os atores Globais. Eu sempre tive uma relação muito de fã. Esse contato com os artistas me deixa feliz. Quando eu morava no centro perto do Theatro São Pedro eu ia ver as peças, na verdade antes eu ia no estacionamento esperar os artistas chegar. Eu ia sozinha, bem louca! Esperava terminar a peça que no final eles atendiam no camarim. Agora sim eu posso contar, eu tenho mais de duzentas fotos com artistas, mais milhões de autógrafos, muitas coisas. Assim, quando eu olho tv eu conheço a maioria dos artistas e digo: Esse eu conheço! Esse eu conheço! Cada artista eu tenho uma história diferente e emocionante para contar. Eu sempre tive essa minha relação: eu com os famosos. Mas na verdade eu queria era ser um deles (Eduarda).

Eu já sabia o que era teatro, mas primeiro eu queria entrar na Globo. Eu queria ser da novela, mas eu achava que pra isso tinha que fazer pecinha. Eu já gostava, ficava fazendo coisas, mas eu comecei a olhar tv e pensar: “Deve ser legal ser atriz, ganhar dinheiro, aparecer na tv”. Daí, eu fiquei fazendo na escola com as minhas amigas e era bem legal, mas eu fazia peça pensando em entrar na Globo. Eu tinha certeza que eu ia entrar. Fiz um book e participei de seleções, mas a empresa era falcatrua. Só que quando eu fiz, pensei: “Agora sim!” Toda novela que tinha um casal eu pensava: “Tomara que eles tenham um filho que vai ser eu a filha do casal. Olha o Marcos Pasquim, ele é moreno, eu podia ser a filha dele!” Mas nunca me chamaram (ri) (Sônia).

É notável a referência e influência da televisão sobre a maioria de nossos jovens. Adorno, em sua época, apesar de não ser contra este veículo, tinha suspeitas quanto ao seu uso para divulgação de ideologias e manipulação de

consciências. Hoje, este chavão de que a televisão exerce este poder é conhecido por todos, mas nem todos têm real discernimento para entender as estratégias (cada vez mais elaboradas) que visam sempre uma informação superficial e uma diversão que levará diretamente ao consumo. Uma pretensão de transformar seu conteúdo em valor maior, em ditar os valores éticos, morais e artísticos, difundindo uma cultura de massa avassaladora. Então pergunto: “Será que ainda é possível estabelecer, pelo menos em termos conceituais, uma diferença clara entre arte e cultura de massa?” (FREITAS, 2008, p.21) ou esta aproximação, feita pelos jovens, entre teatro (representada pela palavra arte) e televisão (entendida como cultura de massa) é inevitável? Quero agora, a partir das falas dos entrevistados, apontar duas perspectivas: uma que expõe pontos positivos nesta associação e outra que expõe os aspectos negativos.

Começando pelo lado positivo, se poderia dizer que este ímpeto de ser ator, incentivado pelas novelas e minisséries é interessante, dá status à profissão e conduz as pessoas a procurarem o teatro por entenderem que ele faz uso e estuda, entre outras, estas técnicas de representação, mas não se deve reduzir ao pensamento de que, fazendo teatro, se conquistaria este outro meio. Ou seja, o teatro não deve ser usado como trampolim para se chegar à televisão, não se deve reduzi-lo a uma certa insignificância ou a um serviço qualquer por não encontrar seu espaço nesta sociedade ditada pelo consumo. A arte em si não atribui mais valor, a cultura de massa é o parâmetro.

Depois de um tempo eu não queria mais saber, teve uma época que eu não queria mais saber de teatro, porque eu não ia mais entrar na Globo, o teatro tava sendo uma enganação (Sônia).

Eu acho que no teatro eu ia ter que trabalhar muito e as pessoas que se dão bem são da Globo, por isso eu queria ser uma pessoa da Globo. Mas tem que começar pelo teatro, começar por baixo. Só que eu não tinha paciência de ficar fazendo peça, peça, peça, peça... Eu ia desistir logo, pois eu ia me desmotivar e também não tava preparada, mas eu ainda vou conseguir (Eduarda).

Contudo, ao começar a fazer teatro, os jovens passam a diferenciar as linguagens e notar a seriedade, as dificuldades e responsabilidades necessárias

para exercer a profissão. Percebem que não é tão simples assim. Na televisão só terão chances se tiverem o exato perfil desejado para aquela personagem e no teatro terão que estudar muito e dedicar-se integralmente ao treinamento e a construção de suas personagens. Além disso, por encontrar-se fora do circuito comercial (com exceção de alguns grupos que se propõem a teatros facilmente vendáveis, entendidos aqui como divertimento), o teatro enquanto arte proporciona dificuldade para a pessoa manter sua vida no padrão exigido, ainda mais se ela ainda mantiver os sonhos criados pela indústria cultural. O artista que se dedica de corpo e alma a sua arte acaba sendo anti-social como ela.

Ao contrário da indústria cultural, a arte contemporânea não tem uma função de divertimento. (...) A arte contemporânea pode ser qualificada como, em princípio, anti-social, desprezando normas e preceitos de estruturação preconcebidos, rejeitando modelos estéticos, políticos, religiosos que possam determinar previamente sua forma (FREITAS, 2008, p. 24).

Considero uma profissão difícil. É que eu sou uma pessoa que quer se dar bem, ganhar muito dinheiro e viajar bastante. Mas ainda pretendo fazer alguma coisa mais adiante. Antes pensava: - Vou fazer Artes Cênicas, certo! Só que depois eu pensei e conversei muita coisa com a minha família que dizia: - Ah! Não é uma coisa certa! Então, primeiro faz a coisa certa e depois faz o que tu quer. E eu pensei muito, até decidir: - Estou jovem, vou fazer primeiro esse curso de dois anos e meio e depois eu faço o que eu quero. Até porque eu faço esse curso, mas estou em várias agências que seguido me chamam pra teste, só que eu não posso ir porque trabalho e é sempre em horário de trabalho. Só esse ano eu perdi uns dez testes, porque eu não podia faltar o trabalho, então tive que abrir mão disso. Mas com certeza vou voltar pra isso, só não sei quando. Antes eu quero ter uma profissão, que ainda tenho muita vontade de morar no Rio e fazer a escola da Globo. Só que antes eu quero ter minha profissão, meu dinheiro pra me sustentar lá. Mas vamos ver! Eu quero continuar fazendo. Eu acho que antes não estava muito preparada pra isso, agora eu estou, eu não era muito responsável. Porque pra ti fazer teatro tem que ter responsabilidade, porque tem que faltar em muitas coisas da tua vida e não pode faltar aos ensaios, tem que se comprometer com aquilo que tu vai fazer. Eu acho muita responsabilidade e antes eu não tava preparada agora estou (Eduarda).

Por viver na contra-mão desta sociedade, a profissão de ator por vezes não é tão reconhecida (fora da linguagem televisiva e cinematográfica) como digna e possível. Os verdadeiros artistas enfrentam o paradoxo da sobrevivência de si e de sua arte, mas viver de uma arte que se difere por completo da idéia de

divertimento é quase impossível. Pois, “se a arte precisasse, para poder existir, de vender-se ao espírito capitalista, paradoxalmente seria preferível que ela desaparecesse, por amor à própria arte” (FREITAS, 2008, p.22). Mas, assim como Adorno, não quero uma arte que preserve o conceito de arte absoluta, nem uma arte que esteja desconectada do mundo real. Além disso, fazer arte nos nossos tempos apresenta para o artista uma resistência à entrada num determinado esquema de comportamento social. Mesmo que o artista esteja envolvido de forma medíocre ou seja engajado e bom no que faz, ambos estão optando, de uma forma ou de outra, por resistir ao padrão imposto justamente por extravasar, por meio da arte, sua incompreensão, pois, muitas vezes, não é que discorde, mas simplesmente não se sente capaz de entrar no esquema proposto pelo capitalismo. Então, a arte acolhe esses sujeitos.

É evidente que o universo da arte é fascinante, talvez ele é tão fascinante por ser o ambiente ou o lugar onde todas as coisas mais nobres, todas as coisas mais divinas, magníficas, sublimes, espirituais, todas as coisas mais tipicamente genuinamente humana são depositadas, quando é bem feito. Quando não é bem feito você simplesmente tem a idéia do mercado da arte, uma idéia prática. Existe uma idéia de arte que é assim, uma idéia de absoluto, de divino, de sublime que quando a coisa é bem feita seja lá o nome que for, ela acaba caindo no baú das coisas que são arte, do contrário você vai ter como no caso da política o sujeito que é um político profissional, o sujeito que é deputado que não tem ideais de liberdade, ou que não pensa sobre a justiça, mas ele simplesmente exerce a profissão dele como qualquer outro. O que eu estou querendo dizer que dentro do ponto de vista do teatro profissional que não tem um critério estético, não tem esse pré-requisito, essa arte que não tem esse critério é a arte que tem que ser compatibilizada com a outra arte, com uma busca mais ideológica, mais conceitual, mais pura, mais genuína, mais transcendente, mais rica, mais nobre, menos racional, mais lógica. Uma coisa que a pessoa que tem um pouco de sorte tem condições de guardar no seu íntimo e formar um arcabouço de valores, estéticos, valores. Tudo isso serve para pessoa ser engajada em alguma coisa, tem que ter algum engajamento, as suas verdades, ir atrás, não adianta só fazer por fazer, isso não adianta. Na verdade essa maneira de pensar, de eu pensar a realidade, ela nada mais é do que a expressão de uma pessoa que teve a formação que eu tive que sempre buscou exatamente isso (Pedro).

A indústria cultural e a arte, de acordo com as concepções que demos de cada uma, mostram-se como profundamente diferentes, podemos dizer até oposta uma à outra (FREITAS, 2008, p.52).

A arte se difere principalmente no que diz respeito a sua finalidade, pois a indústria cultural tem os fins estabelecidos pelo mercado e a arte não se rendeu a ele. Por isso, frente ao atropelamento da indústria cultural, já dizia Adorno, “a única escolha é colaborar ou se marginalizar: os provincianos que, contra o cinema e o rádio, recorrem à eterna beleza ou ao teatro amador, já estão politicamente no posto para o qual a cultura de massa ainda empurra os seus” (2002, p.46). Com alguma sorte ao entrar em contato com o teatro, mesmo que encantado primeiramente por esta cultura de massa, o jovem poderá sofrer drásticas transformações que em vias de emancipação, por conta de uma formação diferenciada e voltada à arte verdadeira, começa a ver a sociedade de modo mais crítico, entendendo os mecanismos mercadológicos e a intenção de tornar os sujeitos cada vez mais passivos para que o lucro seja alcançado sem problemas e manifestações contrárias.

Eu vim pra Terreira<sup>39</sup>, toda aquela coisa, ali na José Inácio. Eu queria fazer teatro, eu inventei isso e depois mesmo que eu não quisesse mais fazer meu pai diria: - Tu inventou, agora vai fazer! No início eu queria desistir porque eu não entendia o que eles falavam, de socialismo, de capitalismo, eu não sabia o que era isso, eu não entendia nada. Daí eu pensava: - Que é que eu estou fazendo aqui, se eu não entendo nada. Eu fiz a oficina livre, durante um ano e meio. Quando eu cheguei lá, meu pai disse: - Vários artistas saíram daqui pra Globo. Imagina: - Saíram da Terreira pra Globo! (ri!) E eu então convencida: É a Terreira! Vou fazer a Terreira! Só que quando eu cheguei lá, vi que eles discriminavam muito a Globo (ri) Eles sempre estavam debochando através do teatro. Ai eu me interessei pela crítica e comecei a entender o porque daquilo tudo, eles falavam bastante da época da ditadura também, quando eu entendi, comecei a gostar do assunto e não quis mais saber da televisão. Percebi que a Globo é muito manipuladora, eles vendem absolutamente tudo. Foi aí que eu me apaixonei pelo teatro (Sônia).

Se todo contato com o teatro tivesse o poder de formar cidadãos mais comprometidos com a sociedade em que estão inseridos, o teatro cumpriria, de forma excelente, o seu papel. “O ato de transformar é transformador” (BOAL, 2003, p. 37). Os jovens estariam salvos da “pseudo-formação” ou “semi-formação” veiculada pelos meios de comunicação de massa que somente informam, não

---

<sup>39</sup> Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz é um grupo de teatro do Rio Grande do Sul, mais precisamente de Porto Alegre, bastante engajado politicamente e reconhecido em todo país. Funciona desde 1977 (ALENCAR, 1997).

dando espaço para reflexão e convertendo todos nós em objetos da indústria cultural que imprime informações por meio de adestramento, cópia ou decoreba.

Sendo assim, este empurrãozinho dado pela televisão ao teatro é uma gota perto do oceano de pontos negativos que ela dita, impossibilitando o jovem de fazer ou assistir teatro. Afinal, quanto mais televisivo ele for, mais acostumado com a “telecegueira” estará. Na trama da novela tudo é explicado e repetido inúmeras vezes. Há uma banalização e uma simplificação dos sentidos, não existe a necessidade do mínimo esforço. Condicionado a esta forma, quando assistir a um espetáculo de teatro, o sujeito não terá predisposição em envolver-se com as propostas. Pois será preciso pensar, imaginar, participar e, então, já não sabe, não quer. Sente-se desamparado, com muito espaço para decidir, correndo muitos riscos, saindo do seu cômodo lugar. “A arte, que é a representação do real e não sua mera reprodução”, não é capaz de mostrar com tanta verdade a violência apresentada pelos telejornais. Somos meros espectadores deste espetáculo de horrores, inertes, passivos e aceitamos, dentro de nossa rotina, o que a televisão nos impõe. Nos programas apresentados, qualquer conteúdo mais elaborado é vedado e todos nós somos submetidos a uma “semi-formação” que, depois, passa a ser argumentada pela própria tv como se a programação, limitada a um entretenimento banal, estivesse apenas atendendo aos nossos desejos de público, ou melhor, de consumidores. (BOAL, 2003, p. 37, 61 e108)

Lá na escola o professor disse: - Vamos fazer uma peça de teatro valendo nota. E a maioria respondeu: - Ai ,sor, teatro não! Teatro é chato! Eu sempre falo pra um guri: - Vamos fazer teatro? O guri responde: - Ai, não, teatro é coisa de gay. Eles acham isso porque tem que se entregar pro personagem, então chorar no palco vai ser coisa de bixona, essas coisas... Se fantasiar de mulher também é coisa de bixona, tem todo esse preconceito. Na verdade eles têm vergonha. Teatro não tem graça pra eles, melhor é olhar novela. Porque eles acham que na novela é mais real, porque tem o material pra usar e no teatro quase nunca tem. É o mundo que a gente vive a novela e eles queriam o mesmo no teatro (Sônia).

Os telespectadores estão acostumados a absorver o que lhes é mostrado sem se questionar a respeito. Eles aceitam tudo como verdade e não lhes é dado o direito de duvidar. A televisão não estabelece diálogo. No máximo, ela finge

perguntar e dar ao espectador a capacidade de escolher entre apenas duas opções de respostas fechadas, impositivas e pré-determinadas. Sem sombra de dúvidas, “a tv tem sido uma forma criminosa de hipnotismo” (BOAL, 2003, p. 86). Mas Adorno nos alerta para que não se veja isoladamente a televisão como sendo o único e grandioso problema, pois ela:

(...)constitui somente um momento no sistema conjunto da cultura de massa dirigista contemporânea orientada numa perspectiva industrial, a que as pessoas são permanentemente submetidas em qualquer revista, em qualquer banca de jornal, em incontáveis situações da vida, de modo que a modelagem conjunta da consciência e do inconsciente só pode ocorrer por intermédio da totalidade desses veículos de comunicação de massa (2003, p. 88).

Deseducados pela cultura de massa, que funciona em pequenas e homeopáticas doses imperceptíveis e refinadas em todos meios, os cidadãos não conseguem produzir um pensamento próprio sobre o que vêem e não dão à si mesmos uma autorização para tornarem-se ativos, caminhando de uma emancipação para uma autonomia. Assim, ao ter contato com o teatro, se desestabilizam, pois um dos pressupostos desta arte é o diálogo. “O diálogo é, por natureza, o domínio do teatro, o domínio de todas as formas interativas do teatro” (BOAL, 2003, p. 124). Então, cabe ao teatro resgatar estes jovens, dando a possibilidade de uma formação cultural diferenciada, fazendo com que eles não caiam no retrocesso proposto pela indústria cultural que pretende uniformizá-los para promover um consumo exacerbado e impor uma cultura estrangeira.

Eu me acho diferente por influência do teatro, porque o teatro revolucionou a minha vida. Antes de eu entrar na Terreira eu era que nem eles, eu era muito assim, falava só gírias, só queria saber de namorar, adorava funk, sabe, essas coisas da juventude, essas coisas pops. E quando eu entrei na Terreira, eu ainda adorava Armandinho e tinha um cara lá que dizia: - Tu tem que ouvir música boa. Ele sempre tava com um violão. E insistia: - Tu tem que gostar de música boa, daqui um tempo tu vai ver que tu vai começar a gostar de Caetano, Chico. E eu bem assim: -Eu não vou gostar. Só que aí ele começou a me mostrar, eu comecei a ouvir e gostar de Caetano, Chico, Vinicius, e foi mudando e hoje eu escuto. Eu nem sabia o que era bossa nova e já amava, porque dava na novela das oito “Laços de Família”, dava muita bossa nova e eu amava e ficava vidrada na frente da tv, mas como eles não diziam que música era aquela, eu não sabia que era Caetano e tal. Eu nem sabia quem era, eu amava as letras e a

musicalidade, mas eu não sabia quem era. Eu fui num ônibus pra alvorada com o pessoal da Terreira, eles começaram a cantar um monte de música e eles cantaram “O Tempo não pára” era a única música eu conhecia, só sabia aquela musica que eles sabiam, foi aí que eu pensei vou começar a escutar o que eles escutam e daí comecei. Foi eles que me influenciaram, até na história das épocas, do tempo, comecei a ver as letras das músicas e saber da ideologia dos jovens (Sônia).

Claro que no relato acima não foi o teatro em si que possibilitou a busca de uma formação cultural mais ampliada em relação à música brasileira de qualidade, mas sim a interação das diferentes pessoas que fazem teatro e a possibilidade que esta arte oferece de estarmos conectados com as demais artes: visuais, musicais, etc. de forma a conhecer, entender e respeitar sua história, visando a apreciação das mais diversas obras artísticas. Pretendo ressaltar aqui que, dentro da idéia globalizante e dos anseios da cultura de massa, a criação de uma identidade nacional vai contra a possibilidade de tornar todos universalmente iguais, impossibilitando assim a venda de produtos. Portanto, a televisão pode até colocar uma música brasileira, mas não informa sua referência, fazendo desaparecer a carga e o valor daquela obra. “Creio que o conceito de informação é mais apropriado à televisão do que o conceito de formação” (ADORNO, 2003, p. 79). Mesmo assim alguns jovens, depois de entrar em contato “quase que por descuido” com a música brasileira, acabam se reconhecendo mais nelas do que nos *video-clips* norte-americanos.

Quando ouvimos música brasileira, bossa nova ou tradicional, chorinho ou samba de carnaval, vemos a nossa cara, mesmo feia; vendo um filme, mesmo da Atlântida, dizemos: “Somos nós!” – mesmo com pena. Hoje é proibido ver-nos em nossa arte. Temos que ouvir rock e heavy metal, ver *Godzillas* e *Homens Aranha!* A globalização impõe a todos a mesma língua, na qual devemos dizer: yes, sir, why not? (BOAL, 2003, p. 87).

Com a imposição desta língua, de uma linguagem, de um vestuário, de um comportamento, uma formação cultural verdadeira só poderá ser adquirida se houver uma resistência, se for criada uma necessidade, se nos deixarmos levar pela curiosidade, pela experiência, se o sujeito despertar para a consciência de tudo que envolve estes comandos contínuos, estes elementos fáceis de serem

consumidos, se ele perceber os interesses que estão por trás de cada uma destas ações. Mas não será o teatro ou qualquer outra instituição que, por si só, possibilitará este despertar. Será necessário um querer, uma relação de cumplicidade entre as pessoas que ali estão inseridas, um aprendizado para além das técnicas, um aprendizado mais humano, um envolvimento maior com a vida, com os outros e consigo. Uma busca por desenvolver aptidões críticas que conduzam todos para o desmascaramento de ideologias dadas pelos veículos de comunicação de massa.

A formação cultural é justamente aquilo para o que não existe à disposição hábitos adequados; ela só pode ser adquirida mediante esforço espontâneo e interesse, não pode ser garantida simplesmente por meio da frequência de cursos, e de qualquer modo estes seriam do tipo “cultura geral” (ADORNO, 2003, 64).

Na Terreira eu tive que começar a prestar atenção em tudo, no jornal que eu odiava, por que a maioria das intervenções era contra o que estava acontecendo agora, a maioria era contra o governo. Aí você tem que ver o que está acontecendo na política. Começar a ver, para começar a entender e dar opinião sobre o assunto. Eu acho que assim a pessoa cresce, o jovem que faz teatro e ele tem um outro ponto de vista das coisas (Sônia).

O indivíduo só se emancipa quando se liberta do imediatismo de relações que de maneira alguma são naturais (ADORNO, 2003, p. 68).

Para finalizar, além de deixar claro esta possibilidade do teatro enquanto meio formador de um sujeito mais antenado e aberto ao mundo que o circunda, causando, neste ponto, um grande contato com o jovem que quer apreender tudo a sua volta, gostaria também de retornar a idéia de “tribo”, verificando se existe uma “tribo” específica do teatro e, se existe, o que caberia a ela. Será que este é um grupo facilmente identificável e, portanto, vendável dentro de uma sociedade de consumo? No material empírico surgiram respostas curiosas, afirmando a existência de uma “tribo” totalmente diversificada, com sujeitos e gostos completamente diferentes, um grupo onde todos são aceitos. Vejamos então as colocações feitas pelos próprios jovens:

Existe uma tribo, mas o pessoal do teatro é alternativo. Mas eu não diria que são loucos, eles apenas são cara de pau. São loucos de pintar o cabelo. Tá não estou dizendo que quem pinta o cabelo é louco, mas que eles não estão nem aí pro que os outros vão pensar. Por exemplo, meus amigos não pintariam de jeito nenhum porque iam pensar o que os outros iam pensar Mas eu conheço gente que faz teatro que é super Patricinha também. Acho que a pessoa que faz teatro não tá nem aí pras outras pessoas. Eu sou orgulhosa deles. Eles são eles, não são falsos, não querem só comprar aquela griffe, aquela roupa de marca, eles negam tudo isso. Eles vão em brechó e não tão nem aí, não tem vergonha de falar. Eu acho super bom isso, eles são quem eles são na real. Não deixam de fazer uma coisa pelo que os outros vão pensar. Eles fazem o que querem. Eu acho que são bastante felizes por isso (Eduarda).

Não existe uma “tribo” reconhecível. Tanto que o nosso grupo de teatro é mega diversificado. Tem os que gostam de pagode, os que gostam de funk, os que gostam de hardcore, os que se vestem assim, assado, é muito assim. Acho que essas diferenças facilitam no fazer teatral, acho que na hora que tu vai fazer um papel que o outro já sabe te ajuda. Eu acho bem melhor ser diversificado, a única coisa que une essas pessoas é o teatro. Brigas sempre tem na hora de decidir as coisas, sempre tem alguém que não vai concordar. É um grupo grande, quanto maior o grupo mais idéias sobre tudo (Lúcia).

Acho que tem uma tribo sim. Normalmente quem faz teatro, normalmente, não é sempre, usa umas roupas meio estranhas. Não tem vergonha de usar roupa de um tipo que ninguém usa. Porque não tem vergonha, já está extrovertido, já sabe lidar com isso. Ele usa roupas que qualquer um poderia usar, mas que muita gente não tem coragem, não usaria, porque tem vergonha (Paulo).

Em algum lugar deve existir. Mas, o grupo de teatro deve ser um grupo que sempre está com coisas diferentes, roupas diferentes, sempre está conversando sobre várias coisas. O meu grupo de teatro, tinha vários estilos, era um grupo de adolescentes que se juntaram para fazer teatro, mas não tem nada de parecido entre eles, tipo um adora um universo, outro adora um completamente diferente, cada um era de um tipo. Era um grupo de teatro que se juntou pra fazer teatro, mas não tinha tod o estilo de um grupo de teatro. Não sei como explicar. Tem um estilo de quem faz teatro, sempre uns barbudão, cabelo grande, óculos. Quando vemos uma pessoa assim, ou faz teatro ou é professor de história ou de filosofia, sabe, sempre assim...(ri) A mulher ela sempre quer chamar atenção, coisas coloridas, o cabelo nunca vai ser nada arrumado, não vai fazer chapinha, vai ser sempre o cabelo normal dela e pode até usar maquiagem, mas nada extravagante, pode ser um lápis de olho, um batom, um brinco pequeno, argolas. Sapatos aqueles antigos ou outros diferentes, mas nunca salto-alto, quase nunca e saia de todos tipos. Eu ainda não faço parte deste grupo, mas quase sempre estão lendo um livro, ou cantando, ou conversando sobre algum assunto importante. Eu identifico assim, mas as pessoas não me identificam no estilo do teatro, pois eu não estou ainda completamente(ri) (Sônia).

Pessoas diferentes só se unem pelo teatro. Quando a gente ia entrar no palco, todos tinham o mesmo objetivo Acho que pode existir uma tribo, mas o que eu vejo principalmente no grupo que eu faço parte são pessoas

diferentes que se reúnem pra formar aquele teatro ali. Então, teatro de qualquer forma é uma coisa mais universal, aceita as diferenças com um objetivo. Neste grupo todos gostam de teatro. As pessoas são diferentes, pois tem gostos diferentes, freqüentam lugares diferentes, são até de classes diferentes. Eu não gosto de generalizar grupos, não sei. Mas um estilo de teatro seria alguém mais estranho, roupas mais estranhas, porque gostam dessas outras coisas, conhecem outras coisas. Eu mesmo se pudesse andaria com uma armadura medieval, eu gosto. Daí eu conheço essa armadura, vou usar essa armadura, tenho liberdade pra isso. Esse grupo de teatro é bem amplo, acho que eu caibo neste grupo, ele é amplo por aceitar uma universidade, ser universal, o comum é gostar de teatro o resto são outras coisas (Elias).

Por causa de toda esta diversidade contida nos seres humanos envolvidos com teatro é que vislumbro aí, cada vez mais, uma saída para o jovem imerso nesta indústria cultural, pois somente num local (seja como aluno, ator ou espectador) onde o jovem sinte-se acolhido, percebendo que seu conhecimento, idéias, percepções e ideais são bem-vindos, ele poderá criar e transformar.

Nós somos aqueles que acreditamos que todo ser humano é artista; que cada ser humano é capaz de fazer tudo aquilo de que um ser humano é capaz. Talvez não façamos tão bem uns como os outros, mas somos capazes de fazer, não melhor do que os outros, mas cada um melhor para si mesmo. Cada vez mais e melhor. Eu sou melhor do que eu mesmo, sou melhor do que penso, e posso vir a ser melhor do que tenho sido (BOAL, 2003, p.116).

Se o jovem buscar a liberdade e caminhar emancipado em busca de formação, atingindo autonomia, serão melhores consigo. Mas nenhum de nós sozinho é melhor ou maior que todos nós juntos!

### 3 TERCEIRO ATO: TEATRO

“Quando eu tinha 19 anos não havia qualquer incerteza; toda minha atenção voltava-se a esse fenômeno aterrorizante chamado mundo, estava certo de que morreria antes dos 40 anos, e tornei-me o que o jornal descreveu como ‘um jovem com pressa’”.

Peter Brook

#### 3.1 CENA I – JOVENS ALUNOS

As presentes argumentações surgem da angústia frente ao iminente desaparecimento do teatro ou, pelo menos, de um tipo de teatro, diante da expansão dos meios de comunicação e da cultura de massa, bem como da vontade de sua recuperação ou reestruturação, analisando sua interação com os jovens e projetando neles, a partir do contato com o teatro, mediante a escola, a possibilidade de, ao menos, tornarem-se futuros frequentadores de espetáculos teatrais, podendo, assim, manter viva esta arte.

Como se sabe, no âmbito da educação, o teatro há pouco tempo vem tomando espaço enquanto disciplina de Arte. Na realidade, a educação escolar no ensino das Artes tem um percurso relativamente recente e coincide com as transformações educacionais do século XX em várias partes do mundo.

Na primeira metade, em se tratando de Brasil, as disciplinas de desenho, canto e música faziam parte dos programas das escolas, concentrando o conhecimento na transmissão de padrões e modelos, valorizando os “dons artísticos” de seus alunos. O ensino da Arte era voltado para o domínio técnico, centrado na figura do professor, que transmitia os códigos, conceitos e categorias artísticas.

Já na década de 20, a arte foi reconhecida como manifestação espontânea e auto-expressiva, devendo ser valorizada pela produção criadora do aluno. Porém, um entendimento reducionista da idéia original resultou na banalização do fazer artístico, deixando o aluno fazer arte sem intervenção alguma (“o importante não é o produto, mas o processo”, “deixar fazer”, “aprender a fazer, fazendo”) e esta livre aprendizagem descaracterizou a área, que perdeu o sentido e trouxe, de certa forma, um legado até os dias atuais, segundo o qual arte não se aprende, não possui conhecimento científico, nem tampouco objetivos.

Em 1960, a partir dos americanos, inaugura-se a reflexão de uma nova tendência, cujo anseio era transformar as artes em conteúdo curricular, questionando a idéia de expressão artística espontânea por parte dos alunos, uma vez que esta não ocorre automaticamente ao longo do crescimento. Portanto, seria tarefa do professor propiciar a aprendizagem por meio da instrução. Porém, existia poucos cursos de formação de professores, o que acarretava na substituição por professores de outras áreas, não preparados para este fim, tornando o ensino prejudicado (infelizmente em algumas instituições isto ainda acontece).

Nos anos 70, a arte é incluída no currículo escolar com título de Educação Artística, mas ainda é considerada “atividade educativa” e não uma disciplina. Além disso, o professor deveria ser polivalente, conseguindo dar conta de todas as artes.

Desde 1960, busca-se definir a contribuição específica da arte para a educação do ser humano. Hoje esta questão ainda é relevante e mobilizadora de lutas em busca de espaços educacionais nesta área, mas as tentativas de respostas apresentaram importantes conquistas, como a obrigatoriedade da disciplina nas escolas (no final dos anos 80), entendendo que era necessário promover o desenvolvimento cultural dos alunos. Outro importante fato foi, a partir de 1990, sua especificidade dentro da habilitação do professor e mudança da denominação da disciplina para identificar a área como Arte.

Só que foi apenas em meados dos anos 2000 que estas exigências respaldadas por lei começaram a ser colocadas em prática, mas, perto da primeira

década do novo milênio, as escolas brasileiras ainda deixam a desejar, pois sabe-se que no cotidiano os problemas continuam. Muitas instituições ainda têm apenas um profissional da área que atua em sua especificidade, atendendo à diversas séries ou anos ciclo (dependendo da estrutura). Portanto, determinados alunos não têm escolha para o estudo desta ou daquela arte, bem como, muitas vezes, não mantêm durante toda sua trajetória escolar contato com outra arte, senão a daquele professor disponível a trabalhar naquela escola.

Como podemos perceber no relato da nossa entrevistada:

Teatro só tinha nas *Dores*, na 5ª. Série. No *RJ* onde eu passei todo ensino fundamental não tinha. No *Julinho* era só no 1º. ano, mas eu entrei no 2º. Não adiantava mais fazer. Aí, eu fui lá na escola pra falar com alguém responsável pra tentar fazer e não deixaram. Eu queria ter entrado e participado lá, só que não deixaram participar do grupo, lá tinha artes em todas as séries, mas teatro era só no 1º. ano, que absurdo! A gente só tinha aula de artes plásticas e eram sempre as mesmas técnicas (Sônia<sup>40</sup>).

Após este apanhado histórico, buscando mostrar, talvez, a importância de mais estudos nesta área tão nova e a fragilidade das artes no meio escolar, posso perguntar: e o teatro, de que forma se faz presente nesta trajetória? Pelo que me consta, as atividades de teatro, no princípio, somente eram reconhecidas quando faziam parte das festividades escolares, na celebração de datas comemorativas, ou nas festas de final de ano. O teatro era tratado com uma única finalidade: a da apresentação. Os alunos decoravam os textos e os movimentos cênicos eram marcados. Hoje, mesmo com o teatro sendo reconhecido como disciplina de arte, ainda nos deparamos com este fim, muitas vezes imposto pela direção da escola e, até mesmo, pelos próprios alunos, que desconhecem outra função deste meio. Porém, os “teatrinhos” tão abominados pela maioria dos educadores de teatro (que começam a conquistar espaço nas instituições) foram, muitas vezes, a única forma de contato dos jovens que hoje são apaixonados por esta arte e não trazem tão más lembranças destas práticas:

---

<sup>40</sup> Em itálico estão os nomes de Escolas da cidade de Porto Alegre, RS.

Na primeira vez que eu ouvi falar em teatro eu não lembro, mas eu sei que desde cedo eu conhecia porque eu fazia no pré-escolar. Comecei com peças, eu não sei se a primeira vez que eu subi num palco foi teatro, pois tinha também aquelas apresentações da semana farroupilha, então tinha este tipo de coisas, foi quando eu comecei a mostrar algum trabalho cênico. Eu era muito metido, adorava! (ri) Eu lembro que teatro era mais no fim de ano, tinha pouca coisa, mas a professora distribuía os papéis e lembro que eu sempre queria fazer o protagonista, a gente ensaiava, eu decorava as falas dos coleguinhas, pois eles esqueciam (ri). A primeira peça que eu fiz foi uma versão de “Romeu e Julieta” para o mundo de fadas, onde o Romeu e a Julieta eram duas borboletas e eu era o vento, o Ventinho! Eu apresentei na casa de cultura e na escola, acho que esta não foi no pré. No pré eu fiz uma mais didática, uma de coelho. Eu fazia o coelho que não sabia ler, tinha uma cadeira que estava escrito: Não sente a tinta está fresca! E eu sentava na cadeira. Era desse tipo! As professoras perguntavam quem queria fazer, geralmente todos queriam fazer todos, se tu levantasse a mão primeiro era o que era escolhido. Tudo era muito precário, o coelho é branco então traz uma camiseta e uma calça branca e fazia as orelhas de papel. Não me lembro de muitos ensaios, ela dizia o que acontecia e nós fazíamos, quase uma improvisação. Decorávamos falas, movimentos, no pré eu não lembro direito como era, eu não sabia ler, mas eu não lembro se nós líamos (Elias).

Meu contato com o teatro começou na primeira escola, que já na primeira série a gente fez uma apresentação que tinha uma estrutura bem boa, essa era a diferença da escola particular para estadual. Então, na primeira e na segunda série a gente fazia teatro no final do ano. Aí depois só na oitava série eu tive teatro, por pouco tempo, pois não era no horário da aula, tinha que ir outro horário pra fazer. Porque na verdade era o meu professor de história que dava aula de teatro também, mas ele dava aula noutra escola, aí eu ia pra outra escola fazer, tipo um curso (Paulo).

Então, chegamos à problemática do ensino de teatro especificadamente. Em nossa realidade, como já foi dito, apenas algumas instituições escolares possuem profissionais habilitados para o ensino desta disciplina em especial, apesar de nos últimos anos este número ter aumentado. Além disso, muitos espaços escolares não proporcionam a prática desta matéria, pois não disponibilizam salas amplas e arejadas para o fazer teatral ou acreditam que, com a indisciplina encontrada nas escolas, o teatro poderia ser um fator desviante e mobilizador, dispersando os alunos do estudo de outras matérias. Falo isto com base em experiências de entrevista de emprego para escolas particulares, pois, quando falava sobre o meu trabalho nesta área, sempre vinham questionamentos neste sentido: mas esses jogos não são muito agitados? Com as aulas de teatro, os alunos não se distraem nas outras disciplinas? Como você faz para controlá-los

em determinada proposta? Essas e outras perguntas vinham acompanhadas de frases famosas como: você sabe que os nossos jovens são muito problemáticos, sexuais e desinteressados, né?! Com o teatro, eles não vão ficar mais agitados e descontrolados? O teatro não vai despertá-los mais ainda?

É duro pensar que algumas instituições de ensino renomadas, ou melhor, alguns de seus orientadores ou diretores, em pleno século XXI, possam querer manter seus alunos em completo regime de isolamento, pois os muros são cada vez maiores e a possibilidade de tornar aquele ambiente prazeroso é cada vez menor. Por outro lado, é interessante pensar que com estas falas eles estão dando ao teatro o exercício de um poder incrível sobre os jovens, sendo um importante componente para o desvio de conduta. Estaria em jogo aí a capacidade do teatro em emancipar e dar autonomia para o sujeito pensar além do que lhe permitem?

Contudo, nesta pesquisa, tivemos contato com diferentes jovens e, mesmo aqueles que não tiveram teatro na escola como disciplina, atribuem ao ambiente escolar a responsabilidade de ter propiciado o contato com esta arte a partir de apreciação e participação em espetáculos ou apresentações dos outros colegas:

Eu não lembro direito qual foi a primeira vez que ouvi falar em teatro, mas deve ter sido no Jardim A. Porque tinha as apresentações de teatro no final do ano. Que eu fiz no colégio eu me lembro de um. Mas aí eu lembro do espetáculo das outras turmas. Eu lembro que era tipo de um apartamento e tinha um peixe, aí o peixe era de papelão assim, ridículo! Eu lembro também de um que tinha o menino Jesus e José. Eu era José, era engraçado, mas vergonhoso, porque a gente estava na biblioteca vestido. Eram as professoras das turmas que faziam, não tinha professor de teatro mesmo. Eu lembro que tinha uma peça sobre escravidão no Brasil. Ah! Teve outra que era do Dom Pedro, eu ficava numa moldura, como se fosse um retrato, era sobre a abolição da escravatura, mas eu não lembro da história. A gente apresentava para os pais num palco (Paulo).

Coloca-se aqui de forma indiscutível o papel da escola como possibilitador em potencial do contato do jovem com o teatro. Bem como a diferença que encontramos entre aqueles que, de uma forma ou de outra, tiveram a possibilidade de experiênciá-lo como disciplina e aqueles que não tiveram esta

oportunidade. Somente a oferta de teatro como disciplina pode mudar o pré-conceito que os jovens possam ter em relação a esta arte, como foi o caso do nosso entrevistado:

Eu fui fazer teatro só porque a gente tem teatro como opção de aula de artes e eu sempre tive muitas idéias e pouca coordenação motora, aí eu acabei fazendo teatro por eliminação e gostei. Foi a última opção, quer dizer, a última opção era música. Meu irmão toca guitarra e eu sou por aqui disso! E artes eu não queria mais fazer. Aí eu fiz teatro e gostei. Eu gostei porque eu consegui me expressar, a gente se dá bem, não tem ninguém que tenha briga com ninguém (Paulo).

É curioso ver que só o fato da escola oferecer três tipos de arte já dá a esta disciplina um outro caráter e respaldo. Outro aspecto visível é como, muitas vezes, a palavra artes denomina diretamente artes plásticas, pois é ela que domina a maioria dos estabelecimentos de ensino ainda hoje. É com ela que os alunos estão mais acostumados, é ela que mais se moldou às exigências disciplinares das escolas, mantendo com suas atividades manuais uma certa organização, apesar da sujeira. Foi através da história das artes plásticas que muitos professores que não eram da área encontraram um porto seguro e mantiveram-se dando aula de artes. Eu mesma passei os anos escolares tendo apenas artes plásticas e contando sempre com a boa fé de um ou dois professores sem habilitação, mas apaixonados por teatro, para propor a utilização dele como ferramenta educativa. Quando eu fazia magistério, comecei a escrever peças e dirigi-las para serem apresentadas às crianças. Entretanto, a possibilidade de se ter aula de teatro jamais foi cogitada. Teatro, infelizmente, ainda é considerado um artigo de luxo nos estabelecimentos de ensino.



Figura 3 - Teatro para as crianças – Turma do Magistério, Tramandaí, 1998. (A pesquisadora é a terceira pessoa em pé, da esquerda para a direita)

Mesmo as poucas escolas que disponibilizam teatro no currículo ainda não entendem a necessidade de turmas menores, mais espaço e tempo. Na sua maioria são turmas de até trinta e cinco alunos e, com sorte, têm-se dois períodos de aula, ou seja, uma hora e meia. Porém, o ideal seriam grupos de até quinze com o mesmo tempo ou mais. Um de nossos entrevistados ao passar por uma experiência diferenciada no exterior nos relata:

Eu diria que eu comecei a fazer teatro por incrível que pareça na escola que eu estudei em Quito. Pois existia dentro da grade curricular um horário que era religiosamente dedicado a isso, as aulas ocorriam senão me engano quatro ou todos os dias da semana. As aulas eram feitas no teatro da escola, com uma estrutura boa neste sentido. A professora que dava aula era muito preparada. Foi através do interesse gerado na escola que eu fui procurar um curso fora da escola de teatro. Eu estudei nesta escola Academia Cotopaxi, era uma enorme, uma escola que tinha uma puta de uma estrutura, as salas de aula, tinha um puta teatro, tinha aulas de música e com o instrumento que você quisesse e o cara que dava aula lá também era um cara muito bom, fudidão, mesmo. Foi uma experiência muito boa no Equador, depois era no currículo do colégio, uma coisa séria que era todos os dias da semana, uma aula de uma hora e aula de música também, durante as tardes. Tudo prático, só que tinha aula de teoria, mas entrava no currículo de história, então, por exemplo, quando a gente

estudava história antiga estudava também teatro antigo. Assim sucessivamente (Pedro).

Esta integração, estrutura e preparo é o que se almeja. Algumas escolas aqui oferecem este padrão e, por incrível que pareça, são escolas públicas:

Eu só tive teatro aqui (Aplicação), eu nunca tive teatro fora daqui. Desde a quinta série (quando entrei aqui!) tenho teatro, tava na oitava acabei saindo. Agora to indo pro segundo do segundo. Faz seis anos, já tive vários professores a Carmem, a Lisiane, o Gustavo, vários... Fora os estagiários. A experiência com os estagiários é muito boa também (Lúcia).

Eu acho que eu faço teatro desde a escola, pois tinha disciplina de teatro e se dá pra contar isso como fazer, eu fazia. Faz seis anos. Obrigatório não era, quem não quisesse ficava de canto, mas eu sempre gostei, era minha matéria preferida, venceu a educação física. Era muito, muito legal. As aulas eram mais exercícios, dinâmicas, brincadeiras, pra se soltar. Teatro mesmo se ensaiava. A parte inicial da aula todos faziam, agora para montar uma peça só alguns, ou faziam papéis bem pequenos, figuração. Mas não era uma disciplina odiada, todo mundo fazia (Elias).

Nestes espaços, por vezes, além do teatro estar integrado ao currículo, também existem projetos interdisciplinares ou grupos que se formam extraclasse, chamados de oficinas ou laboratórios, com os alunos mais interessados. Uma de nossas entrevistadas narra com detalhes um destes projetos que, segundo ela, lhe proporcionou amadurecimento e experiência teatral:

Agora eu comecei a fazer teatro mesmo desde a quinta série aqui no Colégio e era obrigatório. Eu nunca fui envergonhada. Então, pra mim foi fácil, não foi tão difícil. Pra mim não tinha diferença da aula de teatro para as outras matérias. Eu nunca tive muita vergonha de entrar num palco e fazer com meus amigos, mas agora quando a gente foi apresentar na reitoria, aquela reitoria cheia, daí me deu vergonha, porque era muita gente. Quando a gente fez o projeto Drama Club, que era o teatro em inglês a gente apresentou lá na Reitoria. Eu tava muito nervosa, eu estava apavorada (risos!) Era um projeto que teve da professora de inglês com a professora de teatro. Ela pegou uma peça que os alunos daqui do colégio escreveram e transformou aquilo em uma peça de teatro. Só que fazer teatro em português já é complicado, tem que ter entonação, te colocar no personagem. Aí, tu tem que fazer em inglês, eu nunca fui muito boa, eu fiz teatro, eu sei as coisas, mas me botar num personagem que fala inglês? Foi muito complicado! Eu fiz três: “A Branca de Neve”, “Os três Mosqueteiros” e “O Fantasma da Ópera”. Isso foi um em cada ano. Para os “Três Mosqueteiros” eu fiquei os dois períodos de Oficina de Laboratório. Eu que escolhi! Foi bem divertido de fazer! Eu estava mais tranqüila que eu já tinha feito “A branca de Neve” e eu tinha feito a bruxa,

que era um dos papéis principais e aí eu meio que me apavorei! Eu estava na oitava série e tinha o pessoal do terceiro ano fazendo, os mais velhos. Então, eu tinha vergonha de mostrar o meu inglês, de mostrar o meu teatro. Daí veio os “Três Mosqueteiros” e era só o pessoal do primeiro ano, que era o ano que eu estava, aí eram os meus colegas, ficou bem mais fácil de trabalhar. Aí nos ensaios era brincadeira, era divertido de fazer. Ainda mais que não tinha homem suficiente pra fazer os mosqueteiros, eu fiz uma mosqueteira, foi bem legal! (Lúcia).

O teatro começa tomar proporções maiores, sai da própria sala de aula e se expande por outros locais, amplia a capacidade de expressão dos alunos, impõem desafios e vai muito além do que um instrumento de educação. É um instrumento de auto-conhecimento, “o teatro é um meio privilegiado para descobriremos quem somos, ao criarmos imagens do nosso desejo : somos nosso desejo, ou nada somos” (BOAL, 2003, p. 90).

Eu acredito que o teatro pode deixar alguém mais feliz, porque teatro é uma forma da gente se expressar, se conhecer. É uma forma de viver outra vida. Se a nossa vida não está lá tão boa o teatro é como se fosse uma fuga. É uma matéria, mas a gente vê como lazer também, porque não é chata como as outras (Paulo).

As aulas de teatro muitas vezes são momentos onde o aluno pode respirar, pode relaxar, pode voltar-se para si e para o seu corpo. Além disso, no caso dos jovens, é o momento também de encontrar o outro, permitir conhecer mais e verdadeiramente o outro. É o momento de todos estarem na roda, de se olharem, de se relacionarem despidos de qualquer preconceito:

Eu tinha um pré-julgamento, um pré-conceito com pessoas que eu não conhecia. E eu tive um contato melhor no teatro e vi que não elas eram o que eu pensava. E eu pude confirmar que as pessoas que eu gostava eram realmente o que eu achava. Eu achava o Eduardo muito cheio e eu não gostava dele, eu não ia com a cara dele. Aí quando a gente começou a fazer teatro eu vi que ele era um palhaço e eu vi que ele não era nada do que eu pensava. Vi com os exercícios, com a peça, com os comentários. Na aula quando eu via que ele fazia uma gracinha, antes quando eu não conhecia dizia: Ah! Que idiota! Mas daí eu acabei conhecendo e vi que ele era assim mesmo. Eu acho que o teatro aproxima as pessoas, porque uma pessoa que sente de um lado da sala e outra do outro no teatro são obrigadas a se falar, interagindo. Porque nas aulas de teatro tu acaba perdendo confiança, cumplicidade com a outra pessoa (Paulo).

Eu gosto mesmo da aula de teatro, eu me distraio. Começa a aula e tu esquece de tudo. Às vezes tem os relaxamentos. Eu gostava muito daquele exercício que a gente ficava em roda e um fica no meio e cai pro lado ou aquele também que fica todo mundo deitado e um vai rolando por cima do outro. No teatro é preciso confiar nas pessoas, o teatro une muito as pessoas. O teatro ensina muitas coisas, mas ensina principalmente a confiar nas pessoas (Misael).

Eu me sinto bem. É um momento que eu tenho pra conversar e tudo. Chego a relaxar. Porque a gente entra no teatro, daí tem aquele momento que tu relaxa que tu esquece um pouco dos problemas que tu tem fora. É muito bom! (Lúcia).

Acredito, frente às respostas dadas pelos entrevistados, que as aulas de teatro na escola são de grande valia para a construção de um ser humano mais sensível, que escuta o outro, que coloca suas opiniões, aceita transformações e evolui em conjunto. As escolas que proporcionam este ambiente redescobrem seu papel, buscam conhecer de fato a sociedade que estão inseridas e passam a dialogar com ela a fim de transformá-la, dando espaço para o jovem discutir, questionar e agir. Como dizia Adorno (1995, p.116) : “não se deve esquecer que a chave da transformação decisiva reside na sociedade e na sua relação com a escola”.

A escola pode ser responsável pela relação do jovem e o teatro quando entende as aulas ou apresentações não como momentos de lazer, mas sim como produção de conhecimento, ou seja, reconhece a arte como uma categoria do pensamento e incentiva a sua produção. Porém, eu não atribuo unicamente à escola a minha inclinação pelo teatro, até porque eu não tive a oportunidade de tê-lo enquanto disciplina. Vejo este lugar como sendo o espaço onde o jovem habita, passa a maior parte do seu tempo e, por isso, é lá que eles (como eu), influenciados muitas vezes pela família desde as brincadeiras infantis, podem fazer o “seu” teatro. No caso de outros, a escola mostra-se como local de impedimento apesar do apoio de algumas pessoas:

Passei por três escolas, todas públicas e nenhuma tinha aula de teatro. Aqui nesta escola então menos, se eu falo em teatro os outros dizem:- Quê? Tu nem inventa falar isso pra professora, tá! Que eu não vou fazer essas bobagens. Mas eles falam isso porque nunca fizeram nada. No ano passado tinha uma professora de português, a melhor que eu já

tive, daí eu até falei para ela: - Quem sabe a gente faz um teatro? Aí ela: Ai, eu apoio vocês! Eu tinha uma colega, mas ela também não era muito interessada, era só eu na escola. Então a professora disse: Eu vi um teatro agora nas olimpíadas que era a filha da merendeira que fez, só que era um teatro meio religioso, era uma coisa de Deus da formiguinha, coisa infantil. Ela disse para eu falar com a filha da merendeira, só que eu já vi que não ia sair muita coisa dali daquele teatro, pois até fui falar com a diretora e ela: Ai, teatro?! Não tem outra coisa melhor pra propor. Daí eu bem assim: Não. Virei as costas e sai. Eu que não vou ficar discutindo com este tipo de gente que não consegue perceber a importância do teatro (Sônia).

Todavia, com base na pesquisa realizada, fica claro que a escola não abre espaço para o teatro feito pelos alunos. Sem dúvida ela irá, pelo menos, ser a grande (senão única, quando a família não intervém) incentivadora, principalmente na formação de platéia, pois, mesmo sendo visto (na grande maioria das vezes) como uma atividade de lazer, as instituições buscam manter o hábito de assistir a uma peça uma vez por ano. No meu entendimento, esta apreciação de peças teatrais é uma experiência determinante para o reconhecimento da linguagem e encantamento pelo teatro por fazer com que, aqueles que nunca foram impulsionados pela família ou outro meio, possam ter contato com o teatro.

Só que é da infância que surgem a maioria das lembranças narradas pelos jovens e muitas delas contribuem quase que negativamente por terem uma qualidade artística questionável, pois são carregadas de estereótipos e alguns jovens acabam associando teatro à algo ruim e bobo:

As primeiras peças que eu vi foi aquelas de escola, aquelas didáticas peças infantis onde os atores estão vestidos de frutas dizendo em outras palavras: - Comam-me! Eu lembro que nós pegamos ônibus e fomos para algum lugar, nesta peça sempre as crianças interrompiam muito e um repolho falou para as crianças calarem a boca, pois não tava dando pra apresentar. Era um salão, tipo uma cancha esportiva. Era legumes e frutas. Eu não lembro direito! Não sei como eu não fiquei traumatizado, porque eu achava horríveis essas peças, horríveis, na época eu não gostava, eu achava estúpido uma pessoa vestida de fruta, eu não achava graça e eles faziam piadas muito infantis, mas aí os meus colegas gostavam de avacalhar e foi assim até na adolescência. Eu gostava dos espetáculos feitos pelos alunos da escola, tinha muita apresentação na escola, mas profissional eu vi Ziraldo na casa de cultura, eu não achei o máximo, mas já foi legal, já era um trabalho mais adulto. Eu lembro que era de bonecos, tinha muitas cores, panos e coisas imaginárias, carros, balcões que viravam moto (Elias).

Eu assisti bastante peças infantis no Colégio, mas agora na adolescência a gente não viu mais nada, só fui com a minha mãe e tal (Misael).

Por que, durante a juventude, estes momentos são cada vez mais escassos e, por vezes, nem promovidos pelas escolas? As justificativas ou desculpas são muitas: “Eles não gostam de nada que promovemos. Sempre dá alguma confusão, briga ou tratam os atores com falta de educação. Não temos muito recurso e eles não querem ou não podem pagar.” Estas falas se repetem em diferentes instituições.

Muitas escolas preferem, no final do ano, fazer um passeio para um parque aquático ou de diversão a levar os alunos ao teatro. As escolas ainda utilizam da falta de incentivo e verbas (quando são públicas) para justificar a não proposição de momentos nos quais os alunos possam ter contato com o teatro. Mas não quero ficar na queixa, como acontece no âmbito escolar, sem propor alternativas para uma mudança desta realidade. É preciso criar o hábito de estar em contato com a arte. É preciso falar sobre as obras teatrais, ler e interpretar textos dramáticos, mas, para que isso aconteça, é preciso mobilizar e encantar os professores.

Ao que se sabe, na França, onde alguns grupos são subsidiados pelo governo, os mais variados segmentos (tanto escolares como industriais) recebem convite para espetáculos. Assim, primeiro sendo convidada, a pessoa pega gosto e, depois, por si mesma, procura ver a programação, passando a prestigiar teatro. Na medida em que esta troca simbólica acontece, o teatro torna-se parte da vida das pessoas, sendo comentado entre os amigos e motivando-os para também freqüentem.

Não sei se a mesma prática daria certo em nosso país, uma vez que, de graça, todos iriam, mas pagando, não. Alguns, por não terem condições e privilegiarem suas necessidades básicas, mas outros por ainda terem a idéia de que a cultura é dever unicamente do Estado, ou seja, ficam esperando convites. Então, é necessário que o público entenda que pagar para ir ao teatro faz parte da

promoção de mais espetáculos, do sustento do artista e, além disso, é um investimento individual, pois contribui para a sua formação.

Encerro esta cena com uma colocação da importância do teatro na escola resumida na fala de um jovem e também uma alternativa dada por uma das nossas entrevistadas para que este encontro seja promovido:

O que une o grupo nas aulas de teatro é cada um, pois cada um tem uma coisa que o une a outras duas pessoas. Assim, acaba criando um elo, um vai conhecendo o outro. A gente tem várias coisas em comum, mas também tem várias diferenças. A gente aprende lidar com as diferenças um do outro, por estar convivendo diariamente e mais próximo nas aulas de teatro. Porque na aula normal tem aquele negócio de ser meio afastado, ninguém interage. Mas eu ainda não me considero parte de um grupo de teatros. Eu acho muito pouco este contato na escola, acho que precisa de muito tempo pra isso, nem se compara com o que a gente faz. Pra fazer parte tem que fazer parte da tua rotina cotidianamente, o que não faz, porque ano que vem já não tem teatro no colégio. Então, como não tem continuidade não dá pra dizer que eu faço parte. Se não tiver oportunidade dificulta, eu tenho contato hoje com o teatro pela oportunidade que o colégio oferece, mas não tendo essa oportunidade vai ficar muito difícil! Eu acho importante que toda escola tenha, isto ajuda muito as pessoas (Paulo).

O governo podia fazer escola de teatro de graça em cada município. Não adianta, pois ainda tem o problema da fome e da saúde, que são em primeiro lugar. Mas um cara com saúde e ignorante também não dá. Primeiro a educação e depois a cultura, porque se tu tem educação depois a cultura vem junto. A cultura é aquilo que o país tem de importante, que vem de raiz, uma cultura do Brasil é o futebol. Eu acho que podia ser o teatro, mas o Brasil não vai pra frente porque não incentiva. Não tem uma educação para os jovens poderem pensar o que vão fazer, ser o inteligente suficiente, eles pensam só o básico e por isso se contentam com esta forma básica de governo. Eles dizem: - Vou estudar até o segundo grau e deus. Construir uma casa, carro, para depois meus filhos morarem e depois me aposentar e deus. Esse é o pensamento da maioria, e tu vai debater um assunto e ninguém tem opinião de nada, não se importam. Vivemos do básico. E o teatro, infelizmente, é mais que o básico, precisamos viver além da realidade, precisamos sonhar, querer mais para vivermos o teatro (Sônia).

### 3.2 CENA II – JOVENS ATORES

**“O artista e o louco buscam dar sentido à vida e a Natureza que, como sabemos, não têm sentido. Nossa louca missão é precisamente esta: dar sentido à vida.”**

**Augusto Boal**

Na tentativa de entender por que alguns jovens, apesar das adversidades, resolvem fazer teatro e torná-lo sua profissão, quero saber o que tem nesta arte de tão interessante e como eles se sentem atraídos por ela. O que os leva a fazer teatro? Pois, mesmo diante de tantos apelos midiáticos para que não saiam da frente da tv e de seus computadores, o teatro tem inclusive aumentado relativamente o número de pessoas em busca de capacitação profissional.

Nesta cena, sigo à procura de pistas para responder: o que teria de semelhante entre os jovens e o teatro? Por que a escolha de ser um artista de teatro? Um ator!

Cada vez mais os grupos de teatro são repletos de jovens sagazes e desejosos por fazer espetáculos, conhecer pessoas, estudar, dedicar-se ao trabalho corporal, viajar, enfim, usufruir todas as possibilidades desta profissão. Se pensarmos na união de juventude e teatro, lembraremos que esta dobradinha não é de hoje. Em épocas remotas (em todo país) os jovens faziam do teatro sua arma mais potente, principalmente em grupos com peças mais ligadas à uma crítica social, levando até as últimas conseqüências suas reivindicações (chegando por vezes ao confronto com policiais e censura). É contagiante a garra, a vontade, a determinação, os olhares e sorrisos desses jovens atores que encontram no teatro o seu lugar. Ao lembrar da minha juventude tenho uma sensação que me é mais forte: a noção de pertencimento. Ao começar a fazer teatro, me sentia parte daquele grupo, me sentia parte das propostas, me sentia parte daquele chão,

daquele palco. Parecia que algo me ligava àquele universo, como se tudo aquilo me já me fosse familiar. Bem como relata uma de nossas entrevistadas:

Daí a primeira vez que eu me apresentei, nem acreditava estar lá em cima do palco, me achei muito, me achei a atriz. Certo que eu não fui “a” atriz. Mas eu adorei e queria continuar! (Alaíde).

Quando eu apresentei a primeira peça deu vontade de ficar em cima do palco e de não sair mais. Aí já acabou! - eu disse. Eu queria fazer mais peça, mais peça, mais peça... Foi só uma apresentação. Eu não fiquei nervosa, só na hora, a primeira fala vi que eu gaguejei um pouco, mas depois eu só queria fazer mais e mais. Eu não queria sair do palco, até uma hora eu fiquei a mais. Num momento eu fazia uma campanha que era um grito e eu acabei fazendo umas quinhentas vezes e era pra fazer só uma, eu adorava aquilo! Acho que essa experiência foi muito marcante, nunca vou esquecer dessa primeira apresentação que foi ali que eu vi, eu quero isso, eu quero mais, mais, mais... (Virginia).

Esta primeira experiência como ator (atriz) me parece determinante para escolha da profissão, bem como a sensação que a acompanha. Parece que você vai ao encontro de algo que ainda não lhe pertence e torna isto seu, conhecido e necessário. É um apaixonamento imediato. “O artista, quando o é de verdade, é um apaixonado” (BOAL, 2003, p. 45). Quanto melhor acolhido por aquela comunidade que te apresenta o teatro, mais inserido e pertencente iremos nos sentir. Lá as colocações são consideradas, as angústias repartidas, etc. Os desafios também serão bem-vindos: o nervosismo, a angústia e o medo, estes e outros sentimentos podem impulsionar para uma fascinante relação com o teatro.

Qualquer contato que eu tenho com o teatro é uma sensação de felicidade muito grande. Essa felicidade é muito grande porque é uma coisa pela qual eu sou absolutamente apaixonado, óbvio (Misaél).

Com os atos e cenas anteriores podemos verificar que os jovens chegam ao teatro impulsionados pelos mais variados motivos: a televisão, a escola, os pais, influência dos amigos, as experiências vividas, a busca de liberdade, espaço de expressão e o próprio contato como espectadores. Porém, as pessoas que desejam ser atores, têm verdadeiro fascínio pelo que esta arte proporciona com respeito à sua essência, ou seja, “o legal é tu poder ser outra pessoa, poder ser

quem tu quiser” (Ismael). Muitos, ao serem questionados do porquê fazem teatro e querem seguir na profissão, ficam confusos, não sabem o real motivo, mas sempre, de uma forma ou de outra, aparece a satisfação de atuar, representar, ser outro, permitir-se, características essas próprias deste ofício.

Eu achava interessante. Sempre ficava pensando: Ah! Eu quero mostrar isso! Eu quero interpretar este personagem! Eu levo coisas para as improvisações. Eu fico fascinado pelo que a gente vai montar, quero expressar, quero comunicar aquilo. Tudo que é novo me chama atenção (Elias).

Claro que essa pergunta é complicada de ser respondida, porque seria necessário fazer uma espécie de análise para respondê-la, qual seria a razão mais íntima do meu gosto pelo teatro, por atuar. Mas eu diria num primeiro momento que o que eu mais gostei fazendo teatro era uma sensação muito particular, que até então eu não conhecia e não conheço outra coisa que motive essa mesma sensação, que é a sensação de um ator em cena. Essa coisa que eu acho inefável. É um misto de egocentrismo absoluto, com medo, com não sei o quê. Realmente é uma sensação que eu não sei dizer qual que ela é, o nome dela. Mas esse estado de cena é uma coisa completamente diferente. Acho que existe uma coisa de você estar numa cena, numa certa experiência humana que é a experiência de ter uma personagem, que é diferente de uma músico que sob no palco para fazer uma performance, mas volto a dizer que essa resposta não me deixa satisfeito (Pedro).

Complementando estas colocações, lembro de uma pergunta de Evreinov<sup>41</sup>: “A essência do teatro não consistia de partida em uma capacidade de transgredir as normas estabelecidas pela natureza, pelo Estado e pela sociedade?” (Evreinov *apud* Féral, 1988, p.14) Eu creio que sim. E essa talvez seja uma das semelhanças mais fortes entre esta arte e o jovem. A transgressão de regras, limites, a procura por uma liberdade em todos os sentidos, a curiosidade, a busca pelo novo, pelo diferente e o anseio de dizer algo são características fundamentais tanto do artista quanto do jovem. É essa sede de conhecimento e essa permissão para errar, tentar novamente e brincar de ser outro que são fundamentais no teatro e, por vezes, espontâneas na juventude. Este jogo com a ilusão constrói e sustenta o próprio teatro, dando ao homem a liberdade de reproduzir, imitar, transformar e, até mesmo, deformar essa realidade

---

<sup>41</sup> EVREINOV, Nicolai. (1879-1953) Teatrólogo e diretor russo.

imposta socialmente. “Com o teatro tu mesmo pode extravasar, mudar tuas emoções para melhor” (Paulo).

Eu gosto de fazer teatro porque é uma forma da gente se expressar melhor, eu me sinto bem, eu gosto de fazer. Eu me sinto feliz de estar fazendo, eu saio da realidade, eu viajo, vou pra outros lugares. Eu não sei como eu falo, essa coisa de ser outra pessoa, eu sinto que posso fazer aquilo que eu tenho vergonha de fazer. Eu posso fazer aquilo que está dentro de mim, mas eu não posso fazer comigo, então, eu faço com o outro, o personagem (Sônia).

Ser outro, falar, pensar, agir, transformar-se em outro, transformar seu corpo e voz, colocar-se a serviço de uma personagem, doar-se, dar-se, independente de ser interpretativo ou não, antropológico, brechtiano, etc. “Para o ator, dar-se é tudo!” (Copeau *apud* Ferracini, 2003, p. 35) Essa doação de si para o outro, para um espectador, é a condição primeira deste ofício e consiste, sem dúvida, em um preparo, uma aprendizagem, um cultivo, um “querer”, uma dedicação, que pressupõem treinamento, disciplina, responsabilidade e, acima de tudo, respeito na busca de um “ser ator” mais íntegro para doar o seu melhor ao outro. Ao meu ver, independente do tipo de teatro que se faça, se tem pretensão ou não de conscientizar massas sobre a condição desumana em que vivemos, ou se busca-se simplesmente uma comunicação poética, o mais revolucionário será aquilo que o espectador levará consigo. Se uma bandeira ou um ramalhete de flores, não importa, mas ele deve sair diferente, ele deve receber “presentes”. Para isso, o ator precisa doar-se e a cada apresentação ter certeza de que despertou e transformou algo em cada espectador.

Um dos momentos mais marcantes da minha atuação no teatro foi quando a gente apresentou com a Terreira uma intervenção sobre tudo que já tinha acontecido na história, desde a época da ditadura até hoje com governo Lula. Era uma coisa bem legal! A gente veio do Gasômetro gritando e era bem na época da reeleição do Lula. A gente veio lá debaixo e chegou na esquina democrática. Só que era muita gente que queria assistir nossa apresentação e era uma alegria, todo mundo cantando e aquela gente indo assistir a peça. Aí a gente fez a peça e tinha uma energia ali, sabe? Uma coisa inexplicável. Era uma coisa bem legal da platéia com a gente. Até quando acabou a gente tava esgotado, mas com uma sensação maravilhosa, não consigo descrever. O que mais marcou foi essa energia do público com a gente. No início eu tinha vergonha

porque na Terreira é muito de contracenar com o olho e falar com o público diretamente e eu não queria olhar nos olhos das pessoas, mas nesse dia eu olhei e tudo se transformou, foi bem legal! (Sônia).

Apesar de muitas vezes não termos certeza da plenitude alcançada, se levarmos a profissão a sério, sabemos que, ao dar o melhor de nós, receberemos também o melhor. Esta consciência sobre o trabalho do ator parece, nos últimos tempos, ter aumentado, devido novos cursos de Artes Cênicas e as escolas formadoras também terem sido abertas ou ampliadas. Assim, os jovens com oportunidade procuram se especializar, se capacitar, para, depois, doar-se ao público.

Eu queria fazer teatro desde pequena, eu queria ser atriz. Daí meu pai me explicou depois que não era assim, sair fazendo, que eu tinha que estudar, fazer curso. E eu: -Mas existe faculdade de teatro? E ele: - Claro! Então eu disse: Eu quero entrar! Pois eu não quero fazer por fazer, eu quero ser atriz (Virgínia).

Optei pelo teatro como profissão. Porque é intenso, é profissional, mais do alguns pensam, requer trabalho árduo e uma sensibilidade à flor da pele. Expressa, comunica, reflete e faz refletir a quem assiste e a quem faz. É um diálogo constante entre eu e o outro e entre eu comigo mesma. É transformador! (Alaíde).

O entendimento sobre o ofício do ator modificou-se concomitantemente à evolução dos estudos relacionados a este fazer. Nas últimas décadas as diversas pesquisas sobre o trabalho do ator possibilitaram um novo olhar. O ator passou de executor ou mero reproduzidor das palavras e indicações do texto, a um reconhecido produtor criativo e intenso na cena. Ele é, na maioria das vezes, o fio condutor de todo o espetáculo. Através do seu trabalho é possível percebermos as escolhas do diretor, a concepção, a linguagem, etc. Todos os outros elementos se tornam supérfluos. O ator, a partir da sua atuação, dá luz aos demais recursos utilizados. Conseqüentemente, os jovens que iniciaram seu contato com o teatro neste tempo se preocupam com seu desempenho, compreendendo que não existe um bom ator por excelência sem árduos ensaios e mergulhos nos seus instrumentos de trabalho (corpo e voz). Sabem também que somente a técnica não será garantia de serem bons atores, porém

correrão menos riscos, pois, preparados, saberão o que poderá ser doado aos espectadores.

Isso não acontece só no teatro, mas é uma das coisas que eu acho mais extraordinário. Que é: tem um pianista, um grande pianista, senão me engano alemão que é o Rubenstein que foi um dos maiores intérpretes do Chopin, e perguntaram para ele uma vez: - O que acontece com você que tem toda esta técnica de piano e tal, mas a gente consegue diferenciar completamente você tocando de outro sujeito que tem também uma técnica? Às vezes este outro tem condições sofisticadas no instrumento, mas a música não ganha a alma, não ganha cor, aquela verdadeira hecatombe de sentimentos do motivo musical em questão? Eu acho que o verdadeiro teatro só será aplicada do ponto de vista do ator, o teatro que eu gosto é desse ator que tem uma técnica tão perfeita que ele pode ter conseguido esta técnica por “enes” motivos e das mais variadas formas, ele não precisa necessariamente ter um estudo acadêmico, mas uma técnica e uma maneira dele ativar. O teatro que eu gosto é então o teatro do ator que tem essa técnica tão perfeita que transcende a mecânica do movimento e vai para um estado que é este estado sagrado, um estado extracotidiano, é a tua presença, é o teu corpo dilatado, é a comunicação do teu gesto, da tua voz, o domínio que você tem da sua voz, o domínio que você tem do seu corpo, o domínio entre um movimento e outro. Tudo isso que você tem que é a técnica, transcende e ganha um sentido dentro do espetáculo. Na verdade não é que ganha um sentido dentro do espetáculo, quando o ator consegue fazer isso ele pega tudo isso e joga para platéia e o espectador é completamente absorvido, arrebatado pela aquela energia, pela aquela coisa e fica extasiado com tudo isso, isso é então o que eu gosto em teatro. O meu modo de ver o teatro esta pautado numa noção de ator que é muito carregada de responsabilidade, estudo, muito carregada de todas essas coisa, experiência, sensibilidade, muito carregada de um sujeito, uma pessoa boa (Misael).

Quando se pensa em preparação, remete-se à autonomia e volta-se à formação com base crítica, já falada anteriormente. O espaço vazio criado entre aquele que realiza a ação e o outro que assiste, exige responsabilidade para que possamos experimentar sentimentos, delírios e desejos, dando asas ao nosso imaginário e fazendo com que surja deste encontro os presentes, as transformações, enfim, o teatro com todas as suas possibilidades poéticas, sociais e transcendentais.

Como agente, sendo ator, estar em cena é estar livre. Quando alguém faz teatro, o faz com o seu próprio corpo, a sua própria voz. É uma forma de se auto-conhecer na prática, descobrir em si mesmo como funcionam alguns dispositivos de seu próprio ser e como ele se relaciona com o mundo exterior. Mas é preciso se nutrir de muitas fontes para o exercício

da profissão. Como nós, jovens, estamos passando por essas descobertas, nos entregamos a elas e o teatro pode funcionar como um facilitador para nos tornarmos seres humanos melhores (Elias).

Uma de nossas entrevistadas deixa claro que foi a partir do contato com o teatro, da sua busca como atriz, que começou a olhar o mundo de um jeito diferente, tentando entender o que cada ser humano tem de especial:

Eu observo bastante as pessoas, o jeito que elas andam, falam, pra poder imitar depois, por numa peça ou fazer alguma coisa sobre. Até meu namorado tinha ciúmes disso, porque eu ficava olhando, mas eu não ficava olhando por interesse, eu ficava olhando pra saber o jeito assim, o que eles tinham de novo, a essência de cada um (Alaíde).

A escolha de ser ator de teatro nos dias de hoje, vem acompanhada de uma série de implicações. O jovem que ingressa neste meio, está optando por uma vida. Pois sabemos que esta profissão vem precedida de um desprendimento material uma vez que ainda, na maioria das vezes, não se consegue a remuneração esperada por este trabalho, ou se convive com a instabilidade financeira o tempo todo. Como disse o inesquecível Paulo Autran<sup>42</sup> : “Teatro é essencialmente amor, sem amor não vale a pena fazer teatro. Muita pouca gente pode ficar um dia rico porque faz teatro, mas pode-se viver bastante razoavelmente de teatro”(AUTRAN *apud* GARCIA, 2002, p. 217). Porém, as dificuldades não podem ser usadas como desculpas para a realização de uma arte sem qualidade, feita de qualquer jeito, sem se preocupar com as questões artísticas e sociais. Não devemos nos render à opressão capitalista que sofremos. Deve-se tentar disseminar o teatro em outros ambientes, mas sempre privilegiando a qualidade, para que essa arte possa ser reconhecida e se valorize o seu fazer, mudando, assim, a condição de todos os que trabalham neste meio. Alguns jovens têm plena consciência disto e acreditam que esta mudança só será garantida com a total exigência de qualidade no teatro que se produz. Afinal, é mais difícil negarem apoio, incentivo, visibilidade a algo realmente notável.

---

<sup>42</sup> AUTRAN, Paulo (1922- 2007). Foi ator brasileiro de teatro, cinema e televisão.

Eu quero sim trabalhar com teatro, quero ter uma companhia, esses sonhos que todos nós temos. Nós temos esses sonhos porque se não tivéssemos, ao contrário, já teríamos nos matado, mas eu me considero num período de formação. Então, também eu não estou apitando antes do fim do jogo, estou num período de formação, de pesquisa, num período de construção e vez que outra eu sou questionado pelas pessoas se este período de formação não é consequência de uma grande exigência que eu tenho com respeito a esse profissional de teatro que eu quero ser e a resposta que eu tenho é sim, é exatamente isso. É fruto de uma exigência razoável, eu realmente gostaria de fazer uma coisa boa. Eu lembro de um grande amigo meu que ele é ator, ele estava me dizendo o seguinte, uma coisa que eu acho muito engraçada e interessante. Ele gostava muito de matemática quando era pequeno e na ocasião do vestibular ele balançou entre fazer artes cênicas ou matemática. E eu dizia: - Mas Marcelo como é que você vacila entre teatro e matemática, uma coisa tão estranha, parece que não tem muito haver? Ele respondeu: - Você sabe porque eu não fiz matemática, não foi porque eu gostava mais de teatro, mas porque a única graça de ser matemático é você ser um gênio. E na matemática eu não poderia ser. E ele está coberto de razão. A única graça de você fazer arte é você ser o melhor, senão não tem graça, se você for ser um artista que não for o melhor, mas é claro que isso é uma metáfora, é uma hipérbole, pois não existe um melhor que todos, até porque senão estaria todo mundo fudido, mas eu quero dizer assim, em dar tudo de si, em ser um cara fudido mesmo, entendeu? Se não for para ser isso, de fazer da sua vida uma verdadeira catástrofe, porque você tem um objetivo, porque você tem uma paixão, você é um louco, não tem porque você fazer arte, vai fazer outra coisa. Sei lá... (Misael).

Seguros destas dificuldades, os jovens que se mantêm fiéis na tentativa de atuar no teatro e viver de teatro, seguem tentando encontrar as razões que determinam esta escolha. Esses motivos passam de realizações narcisistas, para satisfação de impulsos inconscientes, necessidades de ser amado, de pertencer, de compartilhar experiências em grupo, permeados pela insatisfação com a realidade, a necessidade de comunicar, de libertar-se, de mexer o corpo, de doar-se, etc.

Acho que no início tinha uma questão de ego envolvida. Gostava de que os outros me vissem fazendo bem alguma coisa (fui o tipo de adolescente que sempre se deixava por último e não tinha muita habilidade para esportes, e essas atividades mais valorizadas. Mas tinha ótimas notas). Depois começou a ser a vontade de dizer alguma coisa para as pessoas que estavam ali assistindo o trabalho, talvez, lá no fundo, aquela vontade de mudar o mundo. Depois, quando comecei a achar que as pessoas não estavam interessadas em assistir teatro, nem em refletir sobre coisas do mundo, parei de me fazer essa pergunta: - Porque quero ser ator? Atualmente, talvez por gostar tanto de teatro, é que continuo fazendo. Talvez muito mais pessoal do que pelos outros que possam assistir. Mas um dia ainda vou formular uma resposta melhor (Ismael).

Eu fui fazer teatro porque era a área que eu mais convivi desde a minha infância. Eu sempre queria saber como era estar em cima de um palco, sempre tive certa curiosidade, sei lá, decorar texto também, adorava decorar! Como eu sou virginiana eu decorava tudo bem direitinho. Então, fui fazer um curso de teatro e a primeira peça que eu fiz assim com bastante público, foi bem legal! Minha dinda foi me assistir, levou flores para mim no final, foi super emocionante! Depois quando eu vi eu estava de novo no palco. Nossa! Eu fiquei super feliz! Eu esquecia todas as coisas da minha vida, os problemas, as coisas que eu não gostava, nossa! Estar num palco é tudo! Ah, eu sou muito exibida! Eu adoro estar num palco, se apresentar pra todo mundo, para as pessoas que eu gosto. Ai é muito legal! (Alaíde).

Claro que o cara não vai esquecer os problemas pra sempre porque fez teatro, mas no momento em que se está no palco, se está fazendo, se pode ser feliz. Tu esquece dos problemas, entra no personagem. Então, tu fica com as características do seu personagem, daí ele fica feliz e tu também. Mas também na hora que o teatro acabar, que o espetáculo acabar, ele volta a ser a mesma pessoa. Uma felicidade momentânea (Lúcia).

Eu me sinto melhor agora que eu to fazendo teatro. Eu acho que ele tira essa coisa da monotonia, de tu sempre estar numa época, no caso do Shakespeare, por exemplo, tu pode ir lá para o século XVIII. Eu gosto dessa coisa de época, essa coisa antiga. Se eu pudesse escolher um ano pra nascer eu teria nascido anos 70, mas eu não gosto dessa época que a gente vive (Sônia).

Bem, diante de tantas possibilidades de respostas, gostaria de fechar esta cena com as palavras de Eugênio Barba em uma carta escrita à um dos seus atores em 1967, em que ele anunciava desígnios para aqueles que pretendiam ser os novos atores, ou como seria o “novo ator”:

Sejam quais forem as motivações pessoais que o trouxeram ao teatro, agora que você exerce esta profissão, você deve encontrar um sentido que vá além de sua pessoa, que o confronte socialmente com os outros. Somente nas catacumbas pode-se preparar uma vida nova. Esse é o lugar de quem, em nossa época, procura um compromisso espiritual se arriscando com eternas perguntas sem respostas. Isso pressupõem coragem: a maioria das pessoas não tem necessita de nós. Seu trabalho é uma forma de meditação social sobre si mesmo, sobre sua condição humana numa sociedade e sobre os acontecimentos de nosso tempo que tocam o mais profundo de si mesmo. Cada representação neste teatro precário, que se choca contra o pragmatismo cotidiano, pode ser a última. E você deve considerá-lo como tal, como sua possibilidade de reencontrar-se, dirigindo aos outros a prestação de contas de seus atos, seu testamento. Se o fato de ser ator significa tudo isso pra você, então surgirá um outro teatro; uma outra tradição, uma outra técnica. Uma nova relação

entre você e os espectadores que à noite vem vê-lo, porque necessitam de você.<sup>43</sup>

### 3.3 CENA III - JOVENS ESPECTADORES

**“A televisão me deixou burro, muito burro demais. Agora todas coisas que eu penso me parecem iguais. (...) É que a televisão me deixou burro, muito burro demais. E agora eu vivo dentro desta jaula junto dos animais”.**

**Titãs<sup>44</sup>**

Invertendo o olhar do palco para a platéia e acendendo as luzes, lanço o olhar para este outro em nós, o espectador, levando em consideração conceitos colocados por Anne Ubersfeld, argumentos de Roberto Gill Camargo, complementados por Desgranges e elucidados por falas significativas de alguns dos jovens que se consideram espectadores de teatro.

Primeiramente faz-se necessário definir o espectador, porém, “não há um espectador, mas uma multiplicidade de espectadores reagindo uns sobre os outros” (Ubersfeld, 2005, p.20). A partir deste pressuposto, entendo que, em um processo de comunicação, os espectadores jamais serão passivos, ou seja, não irão apenas receber e codificar uma mensagem sem interferências. No teatro, os espectadores são convidados a fazerem suas próprias seleções do que está sendo apresentado. A peça teatral servirá mais como uma expressão-estímulo, isto é, condução dos espectadores a uma ação possível, do que para mera

---

<sup>43</sup> Carta ao Ator D. É publicada freqüentemente em livros e revistas, para ilustrar a visão teatral de seu autor. Foi publicada pela primeira vez no livro Synspunkter om Kunst – Ponto de vista sobre a arte, Copenhague:1968.

<sup>44</sup> Música: “Televisão”. Letra: Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Tony Belloto. Álbum: “Televisão”.

admiração. Para tanto, os espectadores deverão envolver-se e serem co-autores do espetáculo, senão ele não acontecerá.

“Quem vai ao teatro é bem diferente de quem não vai”, diz Eduarda, uma das nossas jovens entrevistadas, e completa: “Quem vai, observa mais, viaja mais, acho que as pessoas que vão ao teatro são mais criativas também, são sensíveis e tem cabeça mais aberta”. Se assim for, os espectadores que vão freqüentemente ao teatro estariam mais aptos do que os demais a envolver-se e captar, por completo, todas as “sugestões” de uma peça teatral.

Mas “raramente vamos sós ao teatro e, além do mais, no teatro *não estamos sós*. Assim, toda mensagem recebida é refratada (sobre os vizinhos), repercutida, retomada e devolvida em um intercâmbio muito complexo” (Ubersfeld, 2005, p.20). Toda essa complexidade pode ser prejudicada exatamente por esses reflexos, pois, como espectadores, também prestamos atenção nos nossos iguais e “tem peças que não dá para agüentar: as pessoas ficam bocejando, estão dormindo, é contagiante. Mas tem peças que eu não vejo o tempo passar de tão boa, tão engraçada, passa voando, tudo chama atenção” (Eduarda).

Como se vê, apesar de construirmos nossas impressões individualmente, não saímos ilesos das influências causadas pelo estado ou impacto da peça nos outros espectadores:

(...) sabe-se como é difícil para um espectador isolado de estar na contracorrente e aceitar ou recusar um espetáculo contra seus vizinhos. O espectador também é um ator: também ele tem necessidade de outro como testemunha, não é bom se estar sozinho no teatro (UBERSFELD, 1981, p.3).

Mas, para não estarmos sós no teatro e podermos seguir nossa “viagem” acompanhados, é necessário saber que tipo de espectadores somos e Camargo (2003, p.28) nos propõe algumas denominações a partir de nossas ações e interesses. Por exemplo: são chamados freqüentadores aqueles que querem se manter atualizados e ampliar seus conhecimentos, independente de gostarem ou não daquele espetáculo, assistem regularmente as peças.

Pode até ter diferença de um teatro adulto para um infantil, mas pra mim não tem, acho que depende da pessoa, porque é tudo muito relativo. Qualquer peça é direcionada para o jovem, mesmo aquela que ele não entende, qualquer peça é legal! (Eduarda).

Já os eventuais são os espectadores que vem conferir o que ouviram dizer a respeito do espetáculo e o que está sendo anunciado pela mídia. Paulo, outro entrevistado, seria um desses espectadores:

Eu não costumo ir ao teatro, não é um hábito, mas eu já fui. Eu assisti com a minha mãe o “Manual Prático da Mulher Moderna” que era uma comédia engraçada. Eu queria ver a “Terça Insana” mas era muito caro <sup>45</sup>.

Os denominados críticos conhecem a história e estética teatral, procuram os erros e os acertos, a adequação, a originalidade, o grau de importância e as qualidades plásticas. Guardadas as proporções, poderíamos dizer que Lúcia, nossa entrevistada, que faz teatro há alguns anos na escola, já tem certo conhecimento e seria este tipo de espectadora, ao dizer:

Eu procuro ver a expressão de cada artista, eu procuro ver se eles estão dentro dos personagens. Eu vejo eles como um exemplo, eu gosto de prestar muita atenção em cada partizinha do corpo deles, o que eles estão fazendo com o dedo, com o olho, cada expressão, eu gosto de olhar.

Convém aqui transpor uma questão levantada também por Camargo (2003,p.28): o que o espectador espera encontrar no teatro? Poderíamos buscar responder a partir do mesmo autor, que deixa claro que as expectativas poderão ser diversas, mas três aspectos são preponderantes: gênero, tema e estilo.

Quanto ao gênero, os nossos entrevistados logo expuseram suas preferências, e, de acordo com suas respostas, podemos notar afirmativamente que o gênero traz em si implicações consideráveis para os espectadores gostarem de antemão do espetáculo ou não.

---

<sup>45</sup> Os espetáculos citados têm bastante espaço na mídia e apelo comercial. Foram apresentados em Porto Alegre no ano de 2007 / 2008. “Terça Insana” tem direção de Grace Gianoukas (SP) e “Manual Prático da Mulher Moderna” foi escrito e dirigido por Patsy Cecato (RS).

Eu insisto na comédia, eu acho que a comédia é para qualquer idade. Eu me sinto feliz porque me faz rir. Eu gosto mais de comédia, porque comédia tem um propósito, tu vai pra rir e o drama não, tu vai ver uma pessoa sofrer e já basta os nossos problemas, tu ir lá ver o problema das outras pessoas, não é muito legal (Paulo).

Eu gosto das coisas engraçadas, das comédias, de interação com o público, eu acho muito engraçado, acho que é uma das coisas que eu mais gosto (Lúcia).

Em relação aos temas, eles também mencionaram espontaneamente suas opiniões, que até divergem:

Gosto de teatro que fale de jovem, como o “Adolescer”<sup>46</sup>. Porque eles vão falando de cada assunto, eles pegam o que acontece na vida dos adolescentes. Por exemplo: os “Emos”, eles transformam num teatro, pegam o que está acontecendo no mundo dos jovens agora. É muito legal, pois fala dos jovens na visão deles. Os temas são os que estão acontecendo no mundo dos jovens. Para mim o que importa é o assunto que está sendo tratado (Lúcia).

Eu não gosto de peça falando sobre o universo jovem. Eu acho muito ridículo. Porque muitas vezes não é o que a gente sente. Tu está esperando ir lá ver os teus problemas, o que tu sente. Às vezes é uma coisa que tu te dá tri bem, não tem nada a ver com o teu universo. Então eu acho assim, muito particular, acho muito abrangente a abordagem (Paulo).

Todavia, quanto ao estilo não são tão diretos em suas colocações, mas assistem diferentes formas de interpretação e levam em consideração o recurso utilizado no espetáculo para justificar o que sentiram ao assistir. Porém, a maioria dos entrevistados se referiu mais aos espetáculos que mantiveram-se dentro de um estilo de interpretação realista.

Na peça “O Sapato do meu Tio” eu ficava me mexendo e rindo, aquilo trouxe felicidade, mas ficava muito ansiosa. Eu tenho medo de palhaço, é uma figura que pra criança até pode ser legal, mas eu acho eles brancos e pretos. O único espetáculo que eu não tive opinião de nada, mas que eu fiquei relaxada, não pensei em nada, foi aquele de máscara. Aquele que eles mudam as máscaras. “As larvárias” é uma coisa mais pra ti relaxar. Eu ficava entregue, mas ficava pensando o que será que vai acontecer agora

---

<sup>46</sup> Peça Teatral Gaúcha em cartaz há sete anos. “Adolescer” é da Cia. Déjà-Vu e tem a direção de Vanja Ca Michel. Seu autor a denomina como uma produção teatral direcionada ao público adolescente.

será que ele vai aparecer com outra máscara, mas eu ficava relaxada<sup>47</sup> (Sônia).

Portanto, frente às falas apresentadas, podemos ressaltar a afirmação de Camargo de que “a escolha correta do espetáculo é fundamental para que o espectador não se frustre nem perca o interesse”(2003, p.40). Pois cada tipo de teatro é direcionado, tem seu público e permite diversas leituras.

Aqui gostaria de entrar numa discussão bastante relevante já explicitada em falas dos entrevistados. Com base na prática sabe-se que existem espetáculos endereçados para um público jovem, como uma literatura infanto-juvenil e, claro, que tem em mente um determinado critério para definir juventude, geralmente o da faixa etária. Não entrarei no mérito de julgar se este é o melhor ou pior critério, mas o que quero marcar é que existe um teatro feito para jovens que por vezes exploram uma determinada idéia de juventude bastante estereotipada, medíocre ou até reducionista, ao pensar que jovem é só “sexo, drogas e rock n’roll”. Muitos destes espetáculos estão a serviço da indústria cultural, ou seja, isolam determinada faixa etária (no caso os jovens) e querem vender um produto (uma peça) para eles. Para atraí-los pensam em tudo que um jovem poderia gostar de ver e tentam contemplar as suas expectativas ou desejos de consumo. Um alvo fácil com um tiro certo é a tentativa de seduzir o jovem pela temática (fator colocado anteriormente como determinante para que o espectador entre em contato com a peça).

Mas não será o tema o único responsável pela atração do jovem que está submerso nesta sociedade na qual o que vale são as relações de consumo? Pois vamos pensar juntos. Se tivermos, hipoteticamente, uma peça baseada no filme “American Pie”<sup>48</sup> e outra baseada no livro “Partículas Elementares” de Michel Houellebecq<sup>49</sup>, ambas iriam falar de sexualidade, tema bastante recorrente no

---

<sup>47</sup> O Espetáculo “O Sapato do meu Tio” é de clowns e tem no elenco Lucio Tranchesi e Alexandre Luís Casal (Salvador – Bahia). Já “As Larvárias” é um espetáculo da Cia. Do Giro – RS, com roteiro e direção de Daniela Carmona, inspirado na estética das máscaras do carnaval de Basel (Suíça), introduzidas no teatro por Jacques Lecoq.

<sup>48</sup> “American Pie” é o filme americano de comédia lançado em 1999, com direção de Paul Weitz.

<sup>49</sup> Houellebecq, Michel. Partículas Elementares. 5ª. Ed. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2000.

mundo jovem. Se colocássemos as duas no mesmo teatro, no mesmo dia, com o mesmo preço, só que em salas diferentes, eu não acredito que o público das “Partículas Elementares” seria tão numérico quanto o de “American Pie”. Mas o que determina o sucesso de uma em relação à outra não é o tema, mas toda mídia, bombardeio e marketing que tornaria o “American Pie” mais valioso, afinal todos saberiam sobre a peça, poderiam adquirir camisetas, ler críticas, etc. Esta peça se constituiria como moeda de troca entre os jovens. Então, se estivermos neste ambiente juvenil, é óbvio que o que vai levar os jovens ao teatro é a possibilidade dele ser ou não uma moeda de troca. O teatro por si só tem que ser uma moeda de troca tão forte que consiga competir com “os trezentos milhões” de dólares que se investiriam para fazer uma adaptação de um filme em uma peça, como seria o caso de “American Pie”. Estaria em jogo novamente um embate entre a indústria cultural e a arte (representadas livremente por “American Pie” e “Partículas Elementares”). Não discutirei se uma possui valor estético superior ou inferior, vistos que, em termos de produção, estariam em desvantagem. Mas, de acordo com as concepções que se atribui a cada uma, mostram-se profundamente diferentes, pode-se dizer até opostas em seus intuitos. Convém lembrar:

A primeira coisa que podemos falar com segurança, a partir de Adorno, é que a arte não se empresta à comunicação de conteúdos preestabelecidos. Ela não comunica nada como arte. É claro que sempre podemos perceber idéias, conhecimentos, informações através das obras, mas isso não quer dizer em absoluto que a arte é definida enquanto tal pela veiculação desses dados. (...) Essa negação de se comunicar diretamente com o mundo estabelece a separação da arte em relação a este (o que é indispensável para se pensar o fenômeno estético, segundo Adorno), mas isso não quer dizer que a arte simplesmente se isola do mundo, e sim que ela o ultrapassa, transcende. A arte é simplesmente diferente do mundo: é mais do que ele. Segundo Adorno, a arte somente é o que é por produzir esse Mais, que é o âmbito da transcendência gerada pelo caráter único, não inserido em âmbito abstrato de conceitos (FREITAS, 2008, p. 46 e 47).

Com respeito as peças comerciais arriscaria dizer, com respaldo do próprio Adorno, que:

O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve toda e qualquer reação: não pelo seu contexto objetivo – que desaparece tão logo se dirige à faculdade pensante – mas por meio de sinais. Toda conexão lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada (2002, p. 31 ics).

Assim, deixo o seguinte problema: como fazer com que este teatro que pretende ser arte, um teatro feito numa condição quilometricamente inferior a uma produção da cultura de massa, entre neste universo da juventude? Uma possível resposta seria: quando o teatro em si passa ser importante para aquele sujeito. No caso dos nossos entrevistados, por exemplo, muitos começaram a diferenciar o que era teatro e o que era produto quando começaram a fazer teatro. Este fator é bastante claro na observação de que os espectadores jovens na sua grande maioria são também atores ou alunos de teatro.

Costumo ir muito ao teatro, há um tempo atrás era uma vez por semana, até um tempo atrás. Ultimamente é uma vez por mês pode-se dizer assim. Mas é mais por não aparecer coisas que me interessassem muito. Tem peças que não dá, peças comerciais eu não gosto, essas coisas feitas pra atrair a maioria, feitas pra maioria. É uma peça muito popular, com piadas manjadas, eu vejo pelo título, mas o título engana as vezes, vejo pela sinopse ou pela propaganda, quando sai propaganda na televisão, deu, não vou olhar! As outras peças não saem divulgação na tv normalmente, pois são peças pobres. Mas como eu sou teatreiro, eu vou atrás (Ismael).

Conforme se vê, não é somente pelo grau de frequência ou interesse que os espectadores podem ser classificados, mas também de acordo com as leituras que exercem sobre o espetáculo que assistem.

Para Ubersfeld, os espectadores poderão ter uma certa tendência de leitura, mas, independente desta inclinação, eles entrarão em conflito entre o que está sendo apresentado e o que eles sabem ou a forma como desvendam o que não sabem. Ou seja:

Uma dialética se estabelece (a palavra se impõem aqui) entre o que é pensado, e o sabido do espectador, e o novo, o que será necessário que ele faça um esforço para compreender. Esta dialética delimitada, pode-se ver, é o lugar enorme do espectador dentro do projeto teatral (UBERSFELD, 1981, p. 2).

Assim, me deparo com “três formas de leitura, que absolutamente não se excluem, mas que ocorrem simultaneamente durante o espetáculo, com o predomínio de uma sobre a outra, constituem as possibilidades de acesso a obra” (CAMARGO, 2003, p.38). Uma das leituras mais comuns seria a racional. Este tipo de leitura parte do princípio de que tudo o que existe em cena tem uma explicação lógica. O espectador está condicionado a tentar entender tudo pela via intelectual. Existem considerações implícitas (entendidas pela observação dos figurinos se condiz com tal época, com os personagens, os cenários, etc.) e pressupostas (através da fala dos personagens, os diálogos e conflitos têm razão de ser). O processo de entendimento passa pelas palavras, pelos índices visuais e pelos elementos sonoros.

Para nossa jovem, Eduarda, devemos insistir no entendimento racional dos espetáculos: “Cada vez que assisto à peça eu capto uma coisa que eu não tinha captado antes. Eu já fui em várias peças que eu não entendi, mas eu vou de novo e cada vez eu consigo capturar mais coisas que antes não conseguia”.

Não posso deixar de discutir aqui os espetáculos que buscam manter o interesse do espectador pelo texto e pelo estilo de interpretação que se aproxima ao máximo do real, afinal estes espetáculos prezam a leitura racional. Sobre os espetáculos naturalistas/realistas, Camargo adverte que é uma série de fatores que visam atingir a ilusão:

O que prende a atenção do espectador é predominantemente o fluxo contínuo da ação, a complexidade crescente no conflito, a evolução psicológica, as pausas, os olhares, as cumplicidades, os gestos denunciadores, enfim, incluir uma quantidade de sinais que devem parecer motivados, espontâneos e naturais, para que causem no espectador a impressão de estar diante de algo tão verdadeira quanto a própria realidade (CAMARGO, 2003, p. 54).

Com todos estes apelos, os espectadores, muitas vezes, são envolvidos por este tipo de peça, como nos confirma novamente Eduarda: “Eu me encarno na história que está, eu me emociono muito. Eu acredito sim e para quem acredita o teatro traz felicidade”.

Entretanto, para Ubersfeld não existe ilusão teatral, existe sim um confronto com um real concreto, ou seja, objetos e pessoas que existem concretamente, mas os espectadores sabem que o que está sendo apresentado é irreal, não existe para ele, pois tem capacidade de denegação. A denegação permite que “o receptor considere a mensagem como não real ou mais exatamente como não verdadeira” (UBERSFELD, 2005, p.21).

Sendo assim, Eduarda pode até emocionar-se ou envolver-se com a história, mas ela sabe que aquilo está separado da esfera cotidiana, que ela não pode impedir o desfecho das ações, acredita sabendo que não é real. O teatro é um sonho e essa construção imaginária é permitida pelo próprio espectador.

Porém, quando Eduarda era pequena, esta denegação ainda não estava completamente clara, já que as crianças, por vezes, têm dificuldade em distinguir o real do imaginário, exatamente por ter um contato maior com este mundo de fantasia:

Eu lembro que a partir dos seis anos que eu fui ver uma peça: “O fantasma da Ópera”<sup>50</sup>. Lembro que eu adorava uma atriz que fazia, eu me encarnava nela, era a Renata de Lélis, eu nem conhecia ela como Renata, pra mim era a Carlinha, eu era fã da Carlinha. Daí, eu escrevia cartas para minha dinda entregar para Carlinha, a personagem mesmo, sabe? Foi muito legal! Eu vi a peça vinte e nove vezes, eu contei. Eu escrevia tudo relacionado ao teatro e a história dela.

Para deixarmos clara a idéia de denegação, vale mais uma colocação de Anne:

(...)O teatro da ilusão é uma realização perversa da denegação: trata-se de enxergar a semelhança com a “realidade” do universo socioeconômico do espectador, de tal modo que seu universo em sua totalidade se incline para a denegação. A ilusão transborda sobre a própria realidade que tenta imitar com perfeição este mundo, com maior verossimilhança, se vê compelido à passividade. O espetáculo lhe diz: “este mundo aqui produzido com tantos pormenores assemelha-se, a ponto de confundir-se com ele, ao mundo que você vive (em que vivem outras pessoas, mas afortunadas), assim como você não pode intervir no mundo cênico fechado em seu círculo mágico, tampouco pode intervir no universo real em que vive (2005, p.23).

---

<sup>50</sup> Espetáculo Infantil dirigido por Camilo de Lélis em 1997.

Caio então em outra discussão: este teatro da ilusão distancia ou aproxima o espectador de sua própria realidade? Dá à ele impulso para mudança ou respostas para a impotência diante do mundo em que vivemos, tornando-o imóvel? Camargo acredita que:

O naturalismo impõem aproximações e distâncias. Por um lado, é o estilo que mais aproxima da realidade que quer representar, através da exatidão, da reprodução fiel, da busca da perfeição imaginativa; aproxima, envolve, captura os sentidos e as emoções do espectador, por outro lado, distancia-o da sua própria realidade. O espetáculo naturalista seria como uma vitrine de observação, de envolvimento, priorizando a fidelidade, a crença. Os limites entre o palco e platéia mantêm-se intactos: ali estão eles (o mundo fictício) e aqui estamos nós, os espectadores, como se enxergássemos através de uma janela, apenas na condição de voyers (2003, p.55).

Talvez aqui os tipos de leitura possam se misturar. Se privilegiarmos somente a leitura racional estaremos simplesmente assistindo e poderemos escolher se nos relacionamos ou não com o que está sendo apresentado, pois temos consciência de sua irreabilidade ou não queremos nos confrontar com a realidade mostrada (nos distanciamos). Todavia, se a leitura for mais emotiva, os estímulos visuais e sonoros são capazes de produzir impressões psicológicas e alterar os estados emocionais do público, fazendo com que ele participe. Mas este envolvimento também pode levar os espectadores a distanciarem-se da peça, da história e aproximarem-se mais de seus próprios conflitos. Como vemos nas falas a seguir:

Das próprias histórias que a peça está apresentando eu lembro de muitas coisas relacionadas a minha vida. Geralmente quando eu estou assistindo, às vezes eu até me perco na história. Sei lá, eu estou assistindo uma coisa, aí quando vê, a peça me lembra outra coisa, que eu fico pensando, só depois de um tempo eu entro de novo na peça e me dou conta : Ai meu Deus, me perdi! (Alaíde).

Quando eu vou ao teatro vou para curtir ou para refletir, dependendo do dia. Tem dias que eu estou triste, vou pra refletir, vou para chorar. Eu chorei numa dessas peças do Teatro São Pedro que eu nem lembro o nome, foi uma dessas, eu chorei bastante. Nem sei porque, por tudo! Mas eu gosto de chorar em peça, eu gosto assim quando eu entro na história, quando eu me arrepio. Eu me arrepio bastante. Eu acho que é assim para sair da rotina, esquecer um pouco da vida (Eduarda).

Camargo insiste que o teatro não ilusionista, produzido para fins de reflexão e distanciamento, sem apelos emocionais, acaba aproximando mais o espectador da cena, ao contrário do que sempre se diz:

(..) na medida que requer dele não uma recepção passiva de algo pronto, acabado, mas a recepção de algo que ele tem a decifrar, compreender, com sua capacidade de leitura. (...) A participação do espectador como intérprete ativo dos elementos postos em cena faz com que ele busque, continuamente respostas a tudo aquilo que ele vê e ouve. Essa tarefa absorve-o, faz com que ele se concentre e ponha em funcionamento sua capacidade de percepção e sua inteligência. A busca dos porquês a respeito de tudo que ocorre em cena diminui a distância entre sua condição de espectador e o mundo que está à sua frente e , ao mesmo tempo, reduz a distância entre o jogo ficcional e o seu mundo próprio (2003, p.56).

O autor dá também à leitura racional a capacidade de aproximação, negada por muitos:

O interesse do espectador tende a ser maior quando ele se dá conta de que os assuntos tratados no palco refletem direta ou indiretamente a sua própria realidade. Esta é, aliás, a função social do teatro: fazer com que a situação representada transcenda o limite da ficção e se projete no mundo do espectador, como um reflexo da sua própria realidade.(CAMARGO, 2003,p.51)

O último tipo de leitura seria o sensorial que, através do estímulo aos cinco sentidos, se manifesta (é causado pelos efeitos de luz, som, uso dos quatro elementos, etc.). A sensação de arrepio, já descrita nas falas de nossos entrevistados, seria um indício deste tipo de leitura mais irracional e mais perceptiva e física.

Por entender que o teatro não é apenas uma experiência física (percepção e sentidos), mas é também uma experiência intelectual e afetiva, acredito que é a junção de todas as experiências e leituras que levarão os espectadores a se relacionarem com a peça. Portanto, insisto junto com Desgranges em uma pedagogia do espectador, pois faz-se necessário despertar o interesse dos espectadores, sejam eles de um tipo ou de outro, ou ainda, independentemente de terem expectativas diferenciadas, como nos colocou Camargo.

Precisamos criar, na verdade, um “duplo acesso: físico e lingüístico. Ou seja, tanto a possibilidade de o indivíduo freqüentar espetáculos quanto sua aptidão para a leitura de obras teatrais” (DEGRANGES, 2003, p. 23). Somente conhecendo o teatro e tendo acesso a ele, poderá o jovem constituir-se como um espectador em potencial. Mas não é facilitando o entendimento, aproximando o teatro com estratégias de marketing, nem fazendo produções específicas para jovens que iremos tornar seu olhar mais aguçado. Acredito que teatro de qualidade é feito para todas as idades e, por vezes, o jovem é dele afastado exatamente por se tentar eles vejam o que os adultos vêem. Peter Brook, mesmo antes de estreiar seus espetáculos, os submete a uma platéia de crianças, por exemplo. Isso indica que o verdadeiro teatro é para todos. O que temos que fazer sim é um teatro que esteja conectado com a contemporaneidade e os jovens com certeza serão contemplados com isso, pois ninguém melhor que eles vive intensamente o tempo presente. Ao finalizar este tema, fico com as palavras de Desgranges:

Como um livro que só existe quando alguém o abre, o teatro não existe sem a presença desse outro com o qual ele dialoga sobre o mundo e sobre si. Sem espectadores interessados nesse debate, o teatro perde a conexão com a realidade que se propõe a refletir e, sem a referência desse outro, seu discurso se torna ensimesmado, descontraído, estéril. Não há evolução ou transformação do teatro que se dê sem a efetiva participação dos espectadores (2003, p. 27).

Para acender as luzes sobre os jovens espectadores, devemos proporcionar o contato efetivo deles com o teatro. Afinal, ninguém ama aquilo que não conhece.

## EPÍLOGO



Figura 4 - Professora, Atriz e Pesquisadora – Porto Alegre, 2003.

Durante toda a dissertação busquei conhecimento pelos corredores da Biblioteca de Babel e espero não ter me perdido em algum deles. Empurrei pedras do meio do caminho, tentando desenvolver minha própria compreensão sobre o tema que resolvi abordar, na esperança de contribuir para a experiência de outras pessoas. Acredito que a flexibilidade dada ao conceito de juventude, as possibilidades de liberdade, emancipação, formação e autonomia por meio do teatro e os problemas levantados frente a nossa sociedade, bem como a colocação das condições dos jovens alunos, atores e espectadores, possam ter impulsionando outros para o trabalho com jovens e teatro, ou tenham servido para que o próprio jovem encontre um entendimento de si. Ou ainda, tenham possibilitado inúmeras leituras neste mesmo texto, leituras sempre individuais e intransferíveis.

Espero que cada cena tenha conseguido sua unidade própria e esteja ligada às demais pelo todo que traz em si. Para conclusão, resolvo deixar um momento da minha história de vida seguida de algumas provocações, pois, como disse Brook (2000, p.130): “Cheguei à inesperada descoberta que o momento crucial, que pode nunca mais voltar a acontecer, está acontecendo a todo tempo.” Então, aproveito para deixar, ao invés de respostas, mais questionamentos, na crença de que esta discussão não se encerra por aqui. Talvez ela tenha apenas iniciado; seja ela minha obsessão. Vamos a história:

Um dramaturgo brasileiro que me acompanha durante toda juventude é Nelson Rodrigues. Li suas peças antes mesmo de decidir fazer a graduação em Artes Cênicas. Foi uma dica dada pelo meu irmão (dez anos mais velho que eu) e seguida a risca por mim. Então, já com 18 anos, era hora de encarar o vestibular. Tinha uma certeza: queria fazer teatro! Queria viver aqueles personagens! Mas um medo: não passar na prova específica e não poder exercer a tão sonhada profissão. A leitura e a escolha de fazer uma personagem de Nelson no teste me impulsionou a vencer o medo. Depois, já aprovada na prova específica, não passei no vestibular propriamente dito.

Em 1999, frustrada, fui parar em Florianópolis, cursando Letras com habilitação em Espanhol na UFSC<sup>51</sup>. Lá cresci, conheci outros tantos autores, amadureci. Mas a minha obsessão por Nelson continuou longe de casa, longe... Li quase todos os seus textos e a idéia fixa de fazer Artes Cênicas também permaneceu.

Prestei vestibular na UDESC<sup>52</sup> para o tão sonhado curso. E passei! Cursei um semestre de Licenciatura e, pela primeira vez, pude, em uma disciplina de Interpretação, trabalhar com a personagem Sônia da “Valsa nº 6”. Porém, queria voltar para perto de minha família e tentar a UFRGS, que sempre fora meu objetivo maior. Assim, prestei novamente vestibular e, na prova específica, o texto de minha escolha foi uma fala desesperada de Virgínia da peça “Anjo Negro”. Depois, encarei as provas objetivas e, finalmente, passei!

---

<sup>51</sup> Universidade Federal de Santa Catarina.

<sup>52</sup> Universidade do Estado de Santa Catarina.

Ano 2000, certa de meu caminho, ingresso no Departamento de Arte Dramática e começo a minha busca pela qualificação de professora em meio às inúmeras atividades que fui desenvolvendo dentro deste mágico e imenso universo que é o teatro. Cursei a faculdade e usufrui tudo que ela tem a oferecer: participei de bolsas de pesquisa, fiz espetáculos de graduação, fui ao teatro pagando meia-entrada, assisti inúmeras peças de textos rodrigueanos e participei de oficinas que tinham seus personagens como foco. Vivi minha juventude no meio do teatro, realizei inúmeras peças e conquistei prêmios.

Como atriz, tive a oportunidade de participar de um projeto chamado “Nelson Despedaçado” promovido pelo Depósito de Teatro<sup>53</sup> que visava aproximar as comunidades ao espaço mantido pelo grupo, oferecendo, gratuitamente, episódios curtos (com duração máxima de trinta minutos) no horário do almoço e saída dos expedientes de trabalho (12:30 e 18:30), tendo como base os contos de Nelson Rodrigues. Nesta ocasião pude observar que era a parte jovem da platéia que recebia as histórias com maior aceitação e encantamento, pois elas soam revolucionárias, libertárias e não escondem falsa moral, não é a toa que, em épocas remotas, Nelson Rodrigues sofreu com a censura.

O teatro tornou-se a minha vida. Concluí a graduação em 2003 e fui ser professora em Esteio, minha cidade natal. Lá, juntamente com os jovens alunos, comecei as primeiras tentativas de aproximá-los das minhas paixões: o teatro e a dramaturgia rodrigueana. Comecei a utilizar seus contos reunidos na “Vida como ela é” e este encontro foi decisivo para a escolha que hoje faço de pesquisar os jovens e as relações estabelecidas por eles com o teatro.

Afinal, esses jovens nunca tinham assistido, realizado, ou percebido que podiam fazer teatro, e, aos poucos, mostraram-se transformados por este contato. O fascínio imediato e a identificação dos ambientes propostos pela dramaturgia essencialmente brasileira de Nelson fez com que os jovens alunos questionassem a realidade que estavam vivendo e ficassem perplexos diante dos temas, expostos nos textos de forma tão direta. Por vezes, estes temas (traição, morte,

---

<sup>53</sup> Grupo de Teatro formado em 1996 na cidade de Porto Alegre.

assassinato, preconceito, sexualidade, etc.) começaram a ser trazidos para as aulas de teatro por meio de improvisações e conversas sem constrangimentos, suscitadas, sem dúvida, pela leitura de Nelson Rodrigues.

Todas estas lembranças e aproximações me fazem trazer esta “Flor de Obsessão”<sup>54</sup> para a pesquisa, pois fiquei bastante surpresa com as declarações dele sobre a juventude em uma entrevista dada ao seu amigo Otto Lara Resende, no ano de 1977, na emissora de maior abrangência nacional. Sem antecipar por completo o conteúdo da conversa, gostaria de compartilhar duas breves citações feitas pelos jovens entrevistados para esta pesquisa à respeito de Nelson Rodrigues:

Quando a gente começou a improvisar o Nelson eu não via a hora de ir pra aula de teatro, ficar conversando sobre o assunto e essas coisas (Sônia)

Sou jovem. (levanta sobrancelhas). Estou sobre influências rodrigueanas ainda. Então vou dar uma resposta meio chata. (ri) Ser jovem é a mesma coisa que ser adulto, eu acredito, mas tem a imaturidade. Isso é do Nelson mesmo (Elias).

Sendo assim, considero bastante coerente o fechamento desta pesquisa, que discutiu o jovem contemporâneo e sua relação com o teatro, por meio da transcrição de uma parte da entrevista concedida por Nelson acerca da juventude, pois ele nos confirma que o tema abordado aqui não data apenas dos dias atuais, bem como não é possível terminá-lo. Na ocasião, foi Otto que deu o assunto por encerrado. Aqui, faço minhas as suas palavras ao final, com a surpresa de que, pela primeira vez, abomino docemente Nelson Rodrigues<sup>55</sup> por ele abominar os jovens<sup>56</sup>:

OTTO LARA – Hoje, inclusive, há uma extraordinária valorização do jovem. Você aprova ou não aprova?

<sup>54</sup> Título dado à Nelson de procedência desconhecida até por ele mesmo.

<sup>55</sup> Na ocasião Nelson Rodrigues estava com 65 anos e acabava de sair de uma doença que o deixou hospitalizado (passando até pelo coma) por trinta dias.

<sup>56</sup> Esta transcrição é de minha responsabilidade. A entrevista transcrita foi retirada do DVD incluído no Arquivinho No. 4 Nelson Rodrigues (SOUZA, R.P., 2008).

NELSON RODRIGUES – Eu não aprovo. O jovem só pode ser levado a sério quando fica velho.

OTTO LARA – Então, a juventude é um mal que passa?

NELSON RODRIGUES – Eu perguntaria: Otto, me aponte um líder de 18,19 ,20 anos? O único líder juvenil que eu conheço foi Mao Tse-Tung.

OTTO LARA – Isto é relativo.

NELSON RODRIGUES – Ah! Você vai dizer que ele morreu.

OTTO LARA – Não. Primeiro o negócio é o seguinte: todas as fases da vida podem ser fecundas, podem ser criativas. Mas eu acho que no que o homem é criador e fecundo ele é jovem, independente da idade que tenha. Tem Rambo.

NELSON RODRIGUES – Rambo é o único exemplo que você até hoje soube dar.

OTTO LARA – Pascal com seis anos, Mozart com seis anos.

NELSON RODRIGUES – Só Pascal, só Mozart.

OTTO LARA – Todos os grandes gênios. E você me permite ofender sua modéstia, você começou a trabalhar com treze anos. Você era um idiota?

NELSON RODRIGUES – Isso era antes, eu era moleque e o jovem só tem graça quando é moleque, quando não quer dirigir nada.

OTTO LARA – Com quantos anos você fez “Vestido de Noiva” e “A mulher sem pecado”?

NELSON RODRIGUES – Vinte e sete e vinte e cinco anos.

OTTO LARA – Naquela época você sabia mais do que sabe hoje?

NELSON RODRIGUES – Claro que não. Aos dezoito anos um sujeito não sabe como se diz a uma mulher boa noite! Eu era de uma ignorância enciclopédica em matéria de amor e de tudo mais. Eu conheço só um sujeito que elogiasse a velhice, que sou eu.

OTTO LARA – Nós não temos tempo aqui para eu fazer uma vasta bibliografia, mas vou apenas me remeter a uma. Cícero tem um tratado sobre a velhice.

NELSON RODRIGUES – Falando mal da velhice?

OTTO LARA – A favor da velhice. Inclusive você sabe que na Grécia o velho é um sábio, tem o conselho dos anciãos.

NELSON RODRIGUES – E agora o nosso querido Dr. Alceu diz o seguinte: “A idade é uma solução formidável.” Isso ele disse a razão da idade. Ora, segundo nós dois sabemos, a razão é um bem laborioso, dilacerado e de conquista espiritual que o sujeito leva meio século para ter. Não se improvisa a razão.

OTTO LARA – Agora me ocorre inúmeras pessoas que não chegaram a velhice e uma delas, no mínimo, você vai fazer verdadeiro silêncio: Jesus Cristo! Morreu com trinta e três anos.

NELSON RODRIGUES – Ah, você chama de jovem alguém com trinta e três anos?

OTTO LARA – Mas então o que é jovem para você? Antes você me disse que a sua velhice começou aos quarenta anos.

NELSON RODRIGUES – Mas com trinta e três anos, você não respeita Jesus, não respeita o Cristo dizendo que a idade dele é abominável?

OTTO LARA – Você se lembra da cena de Jesus entre os doutores? Com doze anos, fugiu de casa e tinha mais sabedoria que os sábios velhíssimos. Como você explica isto?

NELSON RODRIGUES – Como eu explico isso, ora? Que o Cristo era Cristo. Mas me apresenta outro Cristo. Me dá sem pensar muito. Eu te dou vários anos de meditação para descobrir um Cristo de quinze anos, não existe.

OTTO LARA – Nós estamos numa conversa, não numa competição. E longe de mim pretender te dar uma chave de rim ou ganhar uma discussão. Porque da discussão não nasce à luz, nasce os perdigotos. (ri)

NELSON RODRIGUES – O que eu ainda teria para dizer aos jovens de ambos os sexos é o seguinte: envelheçam depressa! Envelheçam!

VOZ EM OFF (apêndice da autora) – Será?

**(CAI O PANO)**

## REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena; VENTURI, Gustavo. **Sociedade: Juventude, política e cultura.** In: Revista Teoria e debate. Fundação Perseu Abramo. No. 45, 2000.

ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia** - Reflexões a partir da vida danificada. São Paulo: Editora Ática, 2001.

\_\_\_\_\_. **Educação e Emancipação.** São Paulo: Paz e Terra S/A, 1995 e 2003 (data original 1971).

\_\_\_\_\_. **Indústria Cultural e Sociedade.** Seleção de Textos: Jorge M. B. de Almeida. 4º. Ed. São Paulo: Paz e terra, 2002.

ÁRIES, P. **História social da criança e da família.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1978.

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão.** Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, FUMPROARTE, 1997.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de papel** – tratado de Antropologia Teatral. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Ed. Hucitec, 1994.

\_\_\_\_\_. **Carta ao ator D.** Disponível em: <http://caleidoscópio.art.br>  
Acesso em 2009.

BAUMANN, Zigmunt. **Modernidade Líquida.** Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

BOAL, Augusto. **O teatro como arte marcial.** Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

\_\_\_\_\_. **Hamlet e o filho do padeiro.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** 2º. Ed. Coleção Teatro Hoje. No. 27. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

\_\_\_\_\_. **200 exercícios e jogos para o ator e o não – ator com vontade de dizer algo através do teatro.** 12º. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

\_\_\_\_\_. **Jogos para atores e não-atores.** 3º. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BORGES, Jorge Luís. **La Biblioteca de Babel.** Disponível em: [http://bibliotecainfinita.blogspot.com/2007\\_08\\_01\\_archive.html](http://bibliotecainfinita.blogspot.com/2007_08_01_archive.html) Acesso em 2007.

BROOK, Peter. **A porta aberta:** reflexões sobre a interpretação e o teatro. Trad. Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. **Fios do tempo:** memórias. Trad. Carolina Araújo – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CALLIGARIS, C. **Adolescência.** São Paulo: Publifolha, 2001.

CAMARGO, Roberto Gill. **Palco & Platéia** : um estudo sobre a proxêmica teatral. Sorocaba:TCM – Comunicação, 2003, pp.27 - 58.

DELUZ, A. ET AL. **A crise da adolescência** : debate entre psicanalistas, antropólogos, escritores, historiadores, lógicos, psiquiatras, pedagogos. Rio de Janeiro : Companhia de Freud, 1999.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador.** São Paulo: Ed. Hucitec, 2003.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do teatro:** provocação e dialogismo. São Paulo: Ed. Hucitec, 2006.

DICIONÁRIO LARROUSSE CULTURAL. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

FÉRAL, Josette. **A teatralidade.** Trad. Francine Roche. In: Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires. Ed. Seuil, número 75,setembro,1988.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

FREITAG, Bárbara. **A teoria crítica: ontem e hoje**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1986.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a arte contemporânea**. 2º. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

GARBIN, Elisabete Maria. **www.identidadesmusicais.com.br: um estudo de chats sobre música da Internet**. Tese de doutorado – UFRGS – 2001 – PPGEDU.

GARCIA, Silvana (org). **A odisséia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Ed. SENAC/SP, 2002.

GIROUX, Henry. **Pedagogia Radical** - Subsídios. São Paulo: Cortez Editora:Autores Associados, 1983.

HABERMAS, Jürgen. **Conhecimento e interesse**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara S.A, 1987.

\_\_\_\_\_. **Dialética do esclarecimento**. Rio: Zahar, 1985.

HEGEL, G.W.F. **Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito ou Direito Natural e Ciência do Estado em Compêndio**. Terceira parte: A Eticidade. Terceira Seção: O Estado. Trad. Marcos Lutz Müller. Textos Didáticos, n. 32. São Paulo: UNICAMP, 1998.

HORKHEIMER, Max. **Autoridade e família**. In: Teoria Crítica: uma documentação, São Paulo: Perspectiva, 1990.

\_\_\_\_\_. **Teoria Crítica**. Buenos Aires: Amorrortu, 1990.

- LEVI, G; SCHIMITT, J.C. (Org.) **História dos jovens**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. V.1: Da antiguidade à era moderna. V. 2: A época contemporânea.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Trad. Therezinha Monteiro Deustsch. Barueri, SP: Manole, 2005.
- MAIA, Ari Fernando; SASS, Odair. In: **Revista Educação – Especial Adorno Pensa Educação**. Biblioteca do professor No. 10. Ano II. Ed. Segmento, 2009.
- MORIN, Edgar. **O método 5** : a humanidade da humanidade. Trad. Juremir Machado da Silva. 3ª. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.
- MOLL, Jaqueline (org.) **Ciclos na escola – tempos na vida**. A adolescência na escola- Tânia Ramos Fortuna. Porto Alegre: Artemed: 2004.
- PAIS, José Machado. **Culturas juvenis**. 2ª. Ed. Ed. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- SANTOS, Mário Ferreira dos. **Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais**. 3º. Vol. Ed. Matese: São Paulo, 1964.
- SOUZA, R. P. **Nossos adolescentes**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1987.
- SOUZA, Cláudio Mello (org. e pesq.) **Arquivinho de Nelson Rodrigues/ Nelson Rodrigues No.4**. 1º. Ed. – Rio de Janeiro : Bem-te-vi, 2008.
- TRIVIÑOS, Augusto N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.
- UBERSFELD, Anne. **L`école du spectateur**: lire le théâtre 2. Trad. para fins didáticos de Clóvis Massa (pp. 303 – 308) Paris:Éditions Sociales, 1981.

\_\_\_\_\_. **Para ler o teatro.** Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Les termes-clé de l'analyse du théâtre.** Paris:Seuil, 1996.

## APÊNDICE

### ENTREVISTA JOVENS E TEATRO (FASE 1)

Apresentar-se. Explicar que se trata de uma pesquisa com fins restritos à academia, para realização de dissertação de mestrado de Aline Cristiane Grisa, com garantia de sigilo de identidade. Falar que a pesquisa versa sobre as possibilidades de relações dos jovens com o teatro. Avisar que a entrevista está sendo gravada em fita K7, para posterior transcrição.

#### FASE 1

Pedir para o entrevistado falar sobre sua vida de forma genérica, desde o nascimento (ou antes até), chegando aos dias atuais. Ressaltar que deve contar tudo aquilo que achar relevante, importante, grandes fatos, mas que também pode entrar no detalhe e relembrar coisas mínimas, que ficaram na “memória afetiva”. Estabelecer uma conversa informal, como um bate-papo, mas buscando não interferir muito, não emitir opiniões. Os seguintes temas devem obrigatoriamente fazer parte da conversa:

- origens (onde nasceu, quando, como era sua família - classe social -, como foi sua infância e juventude/atual);
- família hoje (quantos membros, relações irmãos e pais);
- estudo (formação, escola pública/particular);
- local de contato com o teatro;
- religião (qual, pratica);
- trabalho (qual, gosta/não gosta, pq);
- rotina (fazer uma síntese do dia-a-dia);

- lazer (cinema, teatro, tv, internet, passeios, viagens, o que mais gosta de fazer nas horas vagas?).

Fechar a FASE 1 com 2 questões: 1) Qual foi o momento (ou momentos) mais feliz da tua vida? Pq? Como isto aconteceu? (se for plausível, ver se tinha alguma relação com o teatro. Por exemplo, se ele citar alguma apresentação na escola, etc...) 2) Hoje, quais são as coisas que te deixam mais feliz?

## ENTREVISTA JOVENS E TEATRO (FASE 2)

**FASE 2** - Centrar o bate-papo sobre a questão do teatro e do jovem.

- 1) Tu lembras da primeira vez que ouviste falar em teatro? Quando foi isto? Conta a situação.
- 2) Tu lembras da primeira peça de teatro que assistiu? Quais as lembranças deste espetáculo? (descrever em detalhes)
- 3) Tu fazes teatro? Desde quando? Onde? Por quê?
- 4) Como te sentes fazendo teatro?
- 5) Tu acreditas que o teatro possa deixar uma pessoa mais feliz? Por quê? Que tipo de felicidade é essa que o teatro proporciona?
- 6) O que neste teu contato com o teatro é mais marcante? Por quê?
- 7) O que é teatro?
- 8) Tu costumavas ir ao teatro? O que já assistiu? Quando? Onde? Por quê?
- 9) O que mais te chama atenção ao assistir uma peça? Por quê?
- 10) Como tu te sentes ao assistir alguma peça?
- 11) O que é ser jovem? Tu te consideras jovem, por quê?
- 12) Que características tu atribui aos jovens?
- 13) Como seria um teatro feito para jovens? Como seria um teatro feito com jovens? Quais os temas? Quais as músicas? Existe diferença entre teatro para jovem e teatro para adulto? Por quê?
- 14) Tu achas que um jovem que faz teatro se difere dos outros jovens? Por quê? Existe uma tribo, um grupo de teatro? Como eles se vestem ou se comportam? Tu fazes parte deste grupo?
- 15) Conte alguma experiência feliz que tu tiveste e que estava ligada de uma maneira ou de outra ao teatro.
- 16) Se tu tivesses que definir jovem em uma palavra diria...
- 17) Se tu tivesses que definir teatro em uma palavra diria...
- 18) Tu fazes ou assistes teatro por quê? (defina em poucas palavras)  
Como tu definirias a tua relação com o teatro?