



QUERÔ CAMARÁ:

UMA REFLEXÃO PRÁXICO-ESTÉTICO-MILITANTE JUNTO AOS SUJEITOS CRIMINALIZADOS DA FUNDAÇÃO CASA

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP
INSTITUTO DE ARTES

**QUERÔ CAMARÁ: UMA REFLEXÃO PRÁXICO-ESTÉTICO-MILITANTE JUNTO AOS
SUJEITOS CRIMINALIZADOS DA FUNDAÇÃO CASA**

São Paulo
Outubro de 2013

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP
INSTITUTO DE ARTES

**QUERÔ CAMARÁ: UMA REFLEXÃO PRÁXICO-ESTÉTICO-MILITANTE JUNTO AOS
SUJEITOS CRIMINALIZADOS DA FUNDAÇÃO CASA**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado por
Lissa Augusta Duarte Santi, sob a orientação do
docente Alexandre Mate

São Paulo
Outubro de 2013

ÍNDICE

Introdução	01
Capítulo 1: Os processos de identificação do sujeito marginalizado	05
Capítulo 2: A coerção nas instituições (breve histórico da Fundação Casa e relatos de experiência)	17
• Breve histórico da Instituição Fundação Casa	18
• Os elementos de coerção	21
• Experiências	26
Capítulo 3: O conteúdo, a forma e o processo de criação do espetáculo <i>Querô Camará</i>	
37	
• Sobre a origem do trabalho e a compilação de conteúdo	37
• Sobre como o conteúdo mudou a forma	40
• O espetáculo <i>Querô Camará</i>	46
1 – O Prólogo	46
2 – Primeiro Ato	49
3 – Segundo Ato	51
4 – Terceiro Ato	54
5 – O Epílogo	56
Conclusão	58
Bibliografia	60
Outras referências	61

Agradecimentos

Ao “Prada”, cuja presença em minha vida contribuiu para que meus olhos poéticos se abrissem.

À Paula, pessoa que acendeu as primeiras fagulhas.

Ao Cris, Zé Edu e Carol, guias dos primeiros passos rumo à escolha definitiva e compartilhadores de conselhos preciosos.

À minha família, que suportou as ausências.

À Luna e ao Pedro por terem me tornado alguém em quem se espelhar, por todo amor e compreensão e por terem sido “alvos” de observação de uma educadora em processo de formação sem nem desconfiarem disso.

Às amigas e amigos da turma 09 de LAT e às pessoas incríveis com quem convivi nessa Universidade, pelos cinco anos de acolhimento que me concederam, tornando o Instituto de Artes da Unesp um lugar que representasse um porto seguro enquanto eu crescia e me formava humanamente e que de política em política, trabalho em trabalho, foram, acima de tudo, grandes doadoras e doadores de amor e energia.

Ao Eraldo e ao coletivo Desinventos por terem me feito acreditar, ao acreditarem.

À Reversa Cia. e tudo o que ela representa.

Ao grupo DoLinóleo pelas experiências.

Ao Alexandre, por também ter acreditado e por ter sido sempre de uma generosidade incrível em cada palavra, cada ideia, cada reunião, cada etapa vivida em todo momento de pesquisa e graduação, se tornando, assim, uma de minhas principais referências.

À Carminda, cujo olhar crítico captou e direcionou o meu, me levando a perceber aquilo que me cerca e o papel social da arte e dos seres humanos.

Ao André Murrer pela presença em minha vida desde minha infância, que resultou no fato de que pude aprender enquanto observava e pela generosidade de me conceder seus olhos, tempo, neurônios e pensamentos nesta última etapa.

À grande, maravilhosa e incrível equipe composta por Jay, Jota, Raíssa, João, Leandro, Priscila e Vítor, sem a qual tudo isso não teria passado de ilusão. Agradeço a energia, as lágrimas, às concordâncias, as brigas... O fato de estarem comigo, acima de tudo!

Aos queridos e queridas Anna, Jackeline, Danilo, Leandro, Jota, Vinícius e Ariane por passarem comigo pela experiência que originou este trabalho, segurando minhas mãos e me permitindo segurar as deles/delas.

Ao Diego e à Laura, colaboradores constantes, inspirações diárias que construíram outra dimensão comigo.

Ao Dudu, pela vistoria sobre marxismo e os diálogos e discussões que contribuíram imensamente para todas as reflexões trazidas aqui, além dos sorrisos, energia e carinho dos últimos tempos.

Ao Caio, pelo amor incondicional, apoio, ajuda, colaboração, presença, companheirismo, crescimento, conversas, sorrisos, lágrimas, palavras... Entre outras coisas, por estar sempre por aqui.

Agradeço imensamente aos jovens internos do complexo Vila Maria da Fundação Casa, que lá estiveram enquanto eu lá estive.

Ao Fábio Fontes, cuja presença é memória e cuja ausência é símbolo...

INTRODUÇÃO

- Senhora, o que eu mais quero é voltar pro mundão!
(Interno, Fundação Casa, em dinâmica)

A motivação para escritura deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), do ponto de vista social e estético, concerne à experiência educacional significativa, levada a cabo entre os anos de 2009 e 2011. Durante o período mencionado, foi desenvolvido no Instituto de Artes da Unesp, um projeto de extensão universitária chamado Artinclusiva – Fundação Casa (Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente, antiga Febem).

Inicialmente, o projeto era orientado pela professora Carminda Mendes André, que foi substituída por Suely Master, uma vez que as atividades continuaram a ser desenvolvidas, mesmo após o encerramento do núcleo que atuava na Fundação Casa.

Incorporei-me ao núcleo mencionado, em agosto de 2010 e lá permaneci até o final. Éramos ao todo quatro estudantes no início do projeto, sempre variando entre esse número e um ou dois estudantes a mais. Quando de minha adesão, a equipe era composta por Danilo Minharro, Jackeline Stefanski e Leandro Senna, todos estudantes do curso de Licenciatura em Arte- Teatro da Unesp. Atuávamos na Unidade Abaeté (posteriormente, Unidade Vila Guilherme), do Complexo Vila Maria, Zona Norte de São Paulo.

Difícil quantificar o número de adolescentes com os quais trabalhamos. A população variava muito, os internos frequentadores das oficinas desenvolvidas variavam mais ainda, uma vez que sua permanência na oficina era condicionada à sua vontade. A população, formada exclusivamente por meninos, era constituída por adolescentes com faixa etária entre 15 e 17 anos, aproximadamente.

A função, a ser desenvolvida inicialmente, era a de arte-educadores e arte-educadoras, ministrando oficinas de teatro com o intuito centrado no entretenimento de natureza lúdica. Naquele ambiente havia sempre uma preocupação, por parte da instituição, em deixar os meninos “ocupados e com a cabeça o mais vazia possível”. Não havia, institucionalmente, um pedido ou um incentivo para estimular o pensamento naqueles meninos, apesar de todo o projeto envolvendo a mudança do nome da instituição de Febem (que, ironicamente, era a sigla para Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor), para Fundação Casa. Descobrimos, depois de certo tempo de trabalho, que nossos interesses não se restringiam aos da Fundação, no que concerne ao objetivo

de nossas aulas.

Entramos no referido projeto para trabalhar de maneira ingênua, quase sem embasamento, quase sem percepção, apesar da orientação da professora Carminda Mendes André, uma vez que nenhum de nós, nem mesmo ela, tínhamos conhecimentos bibliográficos ou de experiências anteriores. Possuíamos, claro, a percepção teórica e romantizada dos conteúdos a serem desenvolvidos e o conhecimento acerca da importância do teatro no processo de formação ou socialização quanto aos internos da instituição. Tínhamos nossa visão libertária do mundo, tantas vezes discutida, dentro e fora da sala de aula; tínhamos muita vontade de fazer certa diferença em nosso mundo, que também abarcava aquele espaço de socialização do menor.

Assim que chegamos, percebemos os nossos tantos erros. Amadurecemos na prática, na dialética, sempre contraditória do fazer. Percebemos como seria inútil o teatro, ou as atividades teatrais enquanto não houvesse processos de discussão mais amplos. Percebemos, como a arte seria inalcançável enquanto não houvesse preparação para ela, enquanto não criássemos – conciliando teatro e procedimentos psicológicos -, um campo relaxado para o desenvolvimento das tensões e sua experimentação artística. Percebemos, enfim, o modelo de sociedade intrinsecamente escondido naquele mecanismo institucionalizado, não de socialização, mas, sobretudo, de punição. Percebemos o todo muito rapidamente, percebemos as contradições e o imenso fosso entre os discursos e as práticas (corretivo-coercitivas). Percebemos as infundas e vertiginosas contradições. Infelizmente, o projeto não durou muito: teve seu início em 2010 e final em 2011.

Não fiquei satisfeita com a experiência vivida. Tentei crescer enquanto aprendia. Tentei “testar” algumas certezas que pensava possuir...

Enfim, por considerar aquele trabalho inacabado, optei por uma investigação profunda acerca daquela experiência para encerrar minha graduação. A reflexão, porém, para se fazer completa, pressuporia trazer, não somente as questões sociais envolvidas de maneira política, como também a discussão das questões acadêmicas e estéticas concernentes àquela experiência. Muitas lacunas e “não-sabidos” necessitam serem remexidos. Era fundamental trazer para a academia a influência daqueles meninos que tanto me impulsionaram e inspiraram. Era, e permanece sendo, fundamental repensar a arte como ferramenta política, incisiva, denunciadora e, ao mesmo tempo, bela e poética, no processo de formação de qualquer sujeito, seja ele enclausurado ou não.

Escrevo, portanto, em homenagem ao extinto projeto, aos meninos internos com os

quais alguma forma de relação se promoveu, aos que não passaram pela referida Instituição e, também, aos que lá estão nesse momento. Escrevo acreditando na potência da arte, daquela que além de potencializar o humano e o sensível, na condição de experimento, ajuda a entender as relações e a denunciar o que não deve ser. Homenageio, do mesmo modo, os arautos ou bastiões nesse processo, que independentemente do lado em que possam estar, ajudam-se, aprendem e trocam saberes, esperanças, ações, utopias...

Eu _____.

Procedimento: completar a lacuna quando tiver a ideia exata de si, repetindo o espaço atribuído.

CAPÍTULO 1 – OS PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO DO SUJEITO MARGINALIZADO

Marginal [...] Da margem ou a ela relativo, ou feito, traçado escrito, desenhado nela.[...] Diz-se da pessoa que vive à margem da sociedade ou da lei como vagabundo, mendigo delinquente ou fora-da-lei[...].

Marginalidade [...] 1. Qualidade ou caráter de marginal. 2. Condição de indivíduo marginal.

Aurélio B. de Holanda Ferreira. *Novo Aurélio*: dicionário da língua portuguesa.

Derivado do substantivo margem (latim – *marginē*) e fazendo referência a bordo; fronteira e limite, o conceito de marginalidade, como se pode perceber, pelas acepções apresentadas na epígrafe, possui definições múltiplas, aparentemente relacionadas, inclusive, em seu uso vernacular. Entretanto, talvez pela conotação pejorativa que a palavra “marginal” adquiriu ao longo de seu uso, a definição, encontrada em qualquer dicionário, acabou tendo seu sentido etimológico que é o de referir-se a pessoas, grupos ou qualquer outro de excluídos, ampliado; o próprio texto do dicionário já traz, entre suas definições do conceito, uma relacionada ao seu sentido etimológico e uma outra, ligada ao sentido preconceituoso adquirido ao longo do tempo, por seu uso.

Em sociedade, estamos acostumados a entender que ser “marginal” é, acima de tudo, uma escolha. A própria conotação pejorativa atribuída a esta qualidade nos dias de hoje, vem do costume de utilizá-la para se referir a criminosos e demais indivíduos desconsiderados pela sociedade como figurantes de um bom cenário. Ora, por definição, ao atribuirmos tal conotação ruim ao conceito, ou qualidade, estamos, não somente transformando uma palavra e os olhares sobre ela, como também, contribuindo novamente para a diferenciação e, portanto, marginalização, dos indivíduos a que nos referimos. A ideia de que os indivíduos são marginais por escolha, do ponto de vista do crime, apesar de muito comum, desconsidera os fatores sociais que os levaram a essa situação.

Para analisarmos melhor tal situação, é preciso conduzir nosso olhar para a sociedade de agora e para as sociedades passadas. Partindo da análise desenvolvida por Norbert Elias (1994) sobre a sociedade europeia a partir do século XVI, por exemplo, podemos constatar a gênese desse processo de marginalização, analisando o processo civilizatório pelo qual passamos. Segundo Elias, nesses séculos, ocorreu a consolidação de uma organização social, desenvolvida a partir de uma nova hierarquia econômica. Essa nova organização social, passou a exercer uma pressão maior sobre seus indivíduos, no sentido da exigência de um chamado “bom comportamento”.

Tentando acompanhar os novos tempos, Erasmo de Roterdã e outros pensadores

da referida época, escreveram espécies do que hoje podem ser considerados manuais de boas maneiras, que, em termos mais simplificados, se tratavam de listas de normas de como se portar à mesa e outras questões de convivência. A partir do momento no qual passam a existir tais manuais, o controle social sobre quem os segue, ou não, se torna mais imperativo. “Esses poemas e tratados são em si mesmos instrumentos diretos de ‘condicionamento’ ou ‘modelação’, de adaptação do indivíduo a esses modos de comportamento que a estrutura e situação da sociedade onde vive tornam necessários [...]” (Elias, 1994: 95).

A adoção de tais manuais como maneiras de condicionamento social, dentre outras, trouxe como consequência certa e determinada “naturalização”¹ dessas normas, depois de adotadas, em longo prazo, transformando, aos olhos sociais, tudo o que acontecia antes e fora delas como sendo “bárbaro” e inadequado. Pode-se estabelecer um paralelo com a sociedade de agora, à medida que entendemos que as normas de comportamento passaram a ser difundidas de outras maneiras, que não aquelas concernentes aos antigos manuais, do modo como foram escritos àquela época. A mídia e seu papel propagandístico de incentivo irrestrito ao consumo são, nesse aspecto, essenciais na difusão dessas ideias, “selecionando” publicamente o que pode ser considerado bom e mal ou belo e feio, em relação a todos os setores que compõe uma sociedade: linguagem falada, linguagem escrita, vestuário, aspecto físico, socialização, sexualidade, poder de consumo etc.

No século XVIII, com o surgimento da burguesia na condição de classe hegemônica, pode-se observar maiores e mais diversificadas mudanças no comportamento da sociedade como um todo. De modo semelhante ao da aristocracia, a burguesia adotou os costumes da corte, na tentativa de a ela se igualar.

O fato de uma dada classe em uma fase ou outra do desenvolvimento social formar o centro de um processo e, desta forma, fornecer modelos para outras classes, e de que estes modelos sejam difundidos e aceitos por elas já pressupõe uma situação social e uma estrutura especial de sociedade como um todo, em virtude da qual a um círculo é cometida a função de criar modelos e a outro as de difundir-los e assimilá-los (Elias, 1994: 124).

Quando nos referimos aos costumes que foram padronizados, devemos entendê-los como um conjunto de procedimentos que compõe o cotidiano de uma sociedade. Dentre outros aspectos, inserem-se nesses procedimentos o ato de dormir, o ato de

¹ Naturalização, aqui colocada, leva em consideração seu significado para Bertolt Brecht, ou seja, tudo aquilo que já foi transformado ou construído pelos homens. Segundo esse ponto de vista, contrário ao dos gregos da Antiguidade clássica, para os quais “natural” (*physis*) referia-se a tudo aquilo sem intervenção humana, nada existiria fora desse âmbito cujas mãos de homens e mulheres não tivesse interveniência.

banhar-se, o comportamento à mesa, o uso de algumas palavras e expressões, o código de honra, a moral e tudo o mais de que seres humanos podem se valer para a sua vida e a padronização de seus atos. “[...] E se os tipos de comportamento passam de uma classe a outra, o que decerto ocorre, o que mais os altera, radicalmente mesmo, é o isolamento maior ou menor entre elas” (Idem: 125).

Apesar de o marginal estar em uma condição social distante da classe dominante, de certa forma, ele também pode ser esquadrihado e “treinado” o suficiente para que seus padrões possam ser observados. Segundo Michel Foucault (2009), pode-se observar nesse aspecto uma tendência social repetida contemporaneamente, que consiste em manter a classe que deve copiar os padrões colada à hegemônica, para que, ao observá-la, ser instada e desejar ser como ela; porém, longe o suficiente para que não se aproxime e se iguale social e economicamente à classe observada. Novamente, nesse aspecto, a mídia e a propaganda cumprem papel essencial.

Atribuindo essa observação principalmente aos já referidos aspectos influenciadores do comportamento da sociedade como um todo, podemos nos atentar para a sociedade capitalista, que, dentre outras coisas, valoriza grandemente o crescimento da renda e o lucro por meio da exploração o que traz como uma de suas inúmeras consequências o fato de os empresários se esforçarem para conquistar a visibilidade de seus produtos, buscando aumento nas vendas. Para tanto, contam com os meios midiáticos mais populares, como a televisão, as revistas, os jornais e as estações de rádio (na cidade de São Paulo, os *outdoors* e demais meios de propaganda de rua estão proibidos atualmente). A propaganda, no entanto, só se mostra eficaz se for vistosa aos olhos do público e, só consegue sê-lo vendendo uma imagem aceita como um padrão de bem-estar social vinculado a seus produtos. Isso se encaixa em um ciclo complicado, no qual fica difícil identificar quem é o gerador da imagem-padrão, se a propaganda em si ou a sociedade que acredita nela. “O padrão social a que o indivíduo fora inicialmente obrigado a se conformar por restrição externa é finalmente reproduzido, mais suavemente ou menos, no seu íntimo através de um autocontrole que opera mesmo contra seus desejos conscientes” (Elias, 1994: 135).

Essa dinâmica ou, antes, o diagnóstico da existência dela, torna compreensível o poder do estabelecimento de padrões sociais, relacionados ao mercado e, mais abrangentemente, ao capitalismo, do qual o mercado é uma de suas partes estruturais. Tendencialmente, a dinâmica social passa a ser muito mais facilmente controlada, uma vez que os sujeitos a ela relacionados possuem papéis mais ou menos fixos, vinculados a

sua classe e tudo torna-se parte de um sistema que sustenta o capital. “Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, ao contrário, é seu ser social que determina sua consciência” (Marx e Engels, 2010: 11).

Portanto, a marginalidade ultrapassa o sentido geográfico de sua definição, e não suplanta seu sentido de mera escolha, passa a ser vinculada com a dinâmica social a que estamos todos sujeitos. Também, cabe lembrar que figurar entre as estatísticas de criminosos é, somente, uma maneira de se encaixar na parcela marginal da população, ainda obedecendo ao sentido da definição etimológica da palavra.

Ainda estudando a criminalidade e procurando compreendê-la, nos deparamos com a necessidade de analisá-la segundo o ponto de vista do sujeito que a compõe. O estudo do tema nos aponta, cada vez mais, a necessidade de considerar o que é o sujeito e o que o constrói, sem vincular essa questão ao conceito senso comum de identidade, segundo o qual é algo que vai se construindo ao longo da vida, até erigir uma ideia unificada e sólida, que uma vez que é construída, em tese, não corre o risco de ser mudada. Mas, sabemos nós, não é disso que se trata.

Pode-se tomar como referência, sobre essa questão, as reflexões do sociólogo inglês Stuart Hall, que em seu texto *A identidade cultural na pós-modernidade* (2003), enumera as três concepções de identidade que o humano teve ao longo da História:

- 1- Sujeito do Iluminismo
- 2- Sujeito Sociológico
- 3- Sujeito pós-moderno

Segundo Stuart Hall, o homem do iluminismo seria aquele que obedeceria a uma concepção individualista e absoluta da ideia de identidade, em outras palavras, o homem, ou sujeito, do período histórico concernente ao iluminismo seria justamente aquele que considera que a identidade é algo que vai se construindo e solidificando ao longo da vida, partindo da observação de si e segundo o seu próprio ponto de vista acerca do que o afetaria. A grande questão desta concepção é que ela isola o indivíduo, analisando-o individualmente e ignorando que ele faz parte de um meio, no qual traça relações e convive em diferentes estruturas e ambientes.

A concepção de identidade do sujeito sociológico, porém, não ignora essas questões, levando em consideração o homem em sua interação com o meio e as relações traçadas com outras pessoas importantes para o sujeito. Esse pensamento evoca um outro tipo de concepção em relação à construção do homem, muito embora ainda esteja incompleta, por ainda afirmar que, mesmo levando em consideração os novos elementos,

o sujeito ainda passa por um processo de construção de identidade unificada, que também vai se fixando e solidificando. “A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, 'sutura') o sujeito à estrutura. Estabiliza, tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (Hall, 2003: 12).

O sujeito do chamado pós-moderno, alvo principal da análise da obra em questão, no entanto, é a concepção que se mostra mais completa e coerente com o objeto analisado. Segundo Hall, o sujeito, que antes era considerado portador de uma identidade fixa em construção que fica estável em determinado momento da vida, passa a se considerar portador de, não apenas uma, mas várias identidades, algumas vezes, até mesmo, contraditórias entre si, o que refletiu, inclusive, em nossos processos de identificação, que passaram a ser mais maleáveis e provisórios. Nessa concepção, o sujeito passa a admitir que sua personalidade não é algo imutável, mas uma “celebração móvel”, formada e transformada continuamente por nossas relações, gostos, e aquilo que consideramos que pode nos representar. Ou seja, a identidade é algo construído muito mais de maneira histórico-social do que de maneira biológica.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (veja Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (idem: 13).

A discussão do sujeito e do tipo de identificação a que estamos, enquanto indivíduos de nossa época, expostos, trata de uma questão essencial, se considerarmos que o meio é fator decisivo nas escolhas e na construção do que uma pessoa pode vir a ser, em um instante ou determinado momento de sua vida. Ainda em relação ao sujeito, portanto, não se pode ignorar que um indivíduo exposto a determinados estímulos pode se contaminar de diversas maneiras em relação àquele mesmo meio.

Assim, parece impossível ignorar que os indivíduos dos quais este estudo pretende tratar, necessitam ser alocados, não somente em um ambiente marginal geograficamente falando, mas, principalmente, em uma localização social que também se encontra à

margem, tanto do ponto de vista financeiro quanto, principalmente, do ponto de vista social.

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de *diferença* (Idem: 21).

Se o sujeito, no processo de construção de sua identificação, adota diversos meios de observação em busca de si, aquilo que ele passa a entender como ele mesmo decorre, grandemente, do meio em que vive, e dos estímulos a que se encontra exposto. Nesse sentido, pode-se observar com clareza como se cria um sujeito criminoso em nossa sociedade.

Levando em consideração a dinâmica apresentada por Elias, referente a sociedades de séculos passados, de que a classe dominante serve de exemplo e modelo de costumes, e o papel contemporâneo da propaganda nessa mesma dinâmica, utilizada pela burguesia para atrair e neutralizar as demais classes a uma tentativa de se criarem a imagem e semelhança dela, percebemos a pressão a que os integrantes das classes alvo da propaganda estão expostos.

O poder de consumo passa a ter o mesmo papel que outrora tinham a linguagem, os costumes à mesa e outras questões cotidianas na época de Erasmo de Roterdã: quem o possui é civilizado, quem não o possui tende a ser preterido.

Em uma sociedade na qual “ter é poder” é compreensível que aqueles que se encontrem em uma situação de marginalização, inicialmente por causa de sua classe social de origem, não tenham paciência para enfrentar, por exemplo, anos de estudo com todas as suas dificuldades para conseguir um trabalho melhor remunerado. Raciocínio, inclusive, idealista, uma vez que não existe qualquer profissão que remunere tanto quanto uma atividade criminosa (segundo o que nos informaram alguns dos internos ligados ao tráfico de drogas, por exemplo, é possível conseguir alguns milhares de reais em atividades ligadas a ele em apenas um fim de semana).

A pressa em poder consumir é a pressa em conseguir encaixar-se no padrão ditado hoje pela classe dominante. Isso, segundo Hall, faz com que o sujeito se construa, inclusive, de maneira semelhante ao sujeito do iluminismo: individualista. O que, no entanto, traz um efeito paradoxal na sociedade como um todo; quanto mais o sujeito busca se erigir de maneira individual, mais ele se enquadra em um padrão global, definido pelo mercado.

Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de “supermercado cultural”. No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a *identidade*, ficam reduzidas a uma espécie de *língua franca* internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas [...] (Idem: 76).

Portanto, uma vez que o sujeito é erigido segundo diversas identificações e premido por estímulos vinculados, dentre outras coisas, ao meio em que vive, faz sentido afirmar que o sujeito considerado marginal é, antes – e, também, de acordo com certas teses marxistas –, reificado e pré-definido pela lógica da sociedade capitalista e consumista. Tal construção social possui um motivo maior para existir, sendo esse motivo a manutenção do próprio sistema econômico. Por outro viés, para que a pirâmide do capitalismo exista são necessários os consumidores e os trabalhadores explorados pela minoria a quem se destina o lucro, suprimindo essa parcela (a dos trabalhadores, dos explorados), o sistema tende ao colapso. Segundo o raciocínio apresentado e relacionando-o aos argumentos elencados, os consumidores e trabalhadores, são, portanto, pertencentes à classe que, por definição, existe para (de modo absolutamente antagônico e sem o acesso daquela) produzir e consumir os produtos materiais ou ideológicos à manutenção da lógica excludente do sistema.

Essa sujeição dos indivíduos a uma dinâmica mercantil, vinculada a seu poder de consumo e produção de lucro para o capitalista é disciplinadora. “Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõe uma relação de docilidade – utilidade são o que podemos chamar 'as disciplinas'.” (Foucault, 1997: 133).

Uma vez disciplinados, os sujeitos passarão a agir exatamente como devem, de maneira pré-estabelecida socialmente de modo muito sutil pela subsunção de uma classe a outra. “As disciplinas se tornaram, no decorrer dos séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação” (Idem, 133). Erigida como um poder suave, forte e muito mais “elegante” que a escravidão, por exemplo, a disciplinarização tende a tornar-se invisível deixando o indivíduo tão “eficiente quanto útil”, não somente por meio de sua força de trabalho, como, também, pelo papel que ocupa na sociedade.

Essa disciplina é incorporada no indivíduo e inculcada de tal maneira a parecer um instinto natural. Ampliando esse sentido e, ainda, no âmbito da observação do ser humano como alguém sujeito a um papel social pré-determinado e aparentemente naturalizado, pode-se discutir a agressividade nesse modelo social. Até que ponto,

portanto, estariam essa agressividade e a violência vinculadas a essa rede intrínseca a este sistema econômico?

[...] a construção da criminalidade não é somente a prática de atos contra a lei, mas também a reação aos mesmos atos. Essa construção da identidade, por intermédio de um processo de interação, aceitação e introjeção dos rótulos sociais pelo próprio indivíduo rotulado, é tanto mais forte e eficaz quanto menos formada e fortalecida a identidade do sujeito submetido ao processo de rotulação e estigmatização social (Koelle, 2010: 371).

Voltando a discussão para a origem do processo civilizatório, e novamente com Norbert Elias, é preciso partir do pressuposto segundo o qual, assim como os demais impulsos que compõe o ser humano e a suposta divisão dos indivíduos em civilizados, de modo concernente à classe, a agressividade é condicionada. Na Idade Média, era permitido aos cavaleiros algumas condutas agressivas em tempos de guerra; era aceito, por exemplo, que as tropas saqueassem e estuprassem as mulheres de novas terras conquistadas, uma vez que, para aquela sociedade, era dessa maneira que se determinava uma conquista de território. Hoje, esse tipo de conduta – tanto dentro como, também, fora de tempos de guerra -, é considerada criminosa, passível, portanto, de punição. “A emotividade mais forte do comportamento era, até certo ponto socialmente necessária. As pessoas se comportavam de maneira socialmente útil e tinham prazer nisso. E estava inteiramente de acordo com o grau mais baixo de controle social e domínio de vida instintiva que esse prazer na destruição pudesse, às vezes, ceder” (Elias, 1994: 193).

Não se trata de defender a conduta violenta, nem mesmo a ela fazer apologia, ou à aceitação ao crime, porém, é importante colocar isso em questão, no sentido de refletir se essa situação, apresentada por Elias não ocorreria hoje em dia em instâncias diferentes. Isto é, cabe refletir se a pressão social não pode ser empregada como determinadora de um comportamento agressivo por parte dos jovens que cometem crimes. Talvez, a falta de opção de mobilidade em relação à marginalidade (uma vez que as pessoas analisadas neste trabalho já nasceram socialmente à margem e passaram, além disso, a ser marginalizadas por seus atos) crie, no crime, uma válvula de escape, como uma expressão ou auto expressão teimosa de si.

Até agora, de certa forma, a reflexão priorizou a construção desse sujeito marginal em sua generalização, mesmo que o recorte adotado fosse em torno daqueles que cometem crimes. Porém, como podemos restringir mais ainda esse recorte, direcionando os pensamentos àqueles de que o estudo pretende tratar: os adolescentes? Compreender

o sentido que o processo de identificação assume nessa fase da vida requer outra abordagem. Jean Piaget, epistemólogo suíço, por exemplo, afirma ser a adolescência, correspondendo à fase na qual acontece a elaboração final de como ele chama ou entende a personalidade, definindo-a separadamente do “eu”.

Para Piaget, o eu é algo que é dado, não de modo imediato (de forma primitiva - inata), mas como espécie de centro da atividade própria, caracterizando-se por seu egocentrismo, inconsciente ou consciente. Para o mesmo autor, a personalidade resultaria da submissão do eu a uma disciplina qualquer. “Chegou-se até a fazer da personalidade um produto social, estando a pessoa ligada ao 'papel' (*persona*) que desempenha na sociedade” (Piaget, 1991: 65). A personalidade, como explica Piaget, começa a ser construída no fim da infância, período estipulado por ele como sendo dos 8 aos 12 anos e vem acompanhada de uma organização autônoma de regras, valores, afirmação da vontade com a regularização e hierarquização moral das tendências.

Compreendendo a construção de uma personalidade como sendo algo semelhante à construção de uma identificação, mesmo que não entendamos que esse processo termine ao longo de nossa vida, podemos perceber que, nesse período entendido pelo nome de adolescência, algumas coisas acontecem ao sujeito que permitem uma maior oscilação de suas vontades, além de uma maior sujeição à necessidade de se ver encaixado em algum nicho, ou grupo. Pode-se perceber, portanto, que uma vez que o jovem marginalizado socialmente se vê nessa situação, passa a ser seduzido pela ideia de pertencer ao grupo dominante e cedo aprende que para isso é necessário que se possua dinheiro e influência.

Mas, se a personalidade implica numa espécie de descentralização do eu que se integra em um programa de cooperação e se subordina a disciplinas autônomas e livremente construídas, acontece que todo desequilíbrio a centralizará de novo sobre ela própria, de tal modo que entre os pólos da pessoa e do eu, as oscilações serão possíveis em todos os níveis (Idem: 66).

Portanto, por mais que todos estejamos sujeitos a correr o risco de sofrer as consequências de uma propaganda bem urdida, com o propósito de beneficiar a classe hegemônica, o adolescente, em um contexto marginalizado, talvez pudesse ser mais propenso ao crime. Essa afirmação, inclusive, perde seu caráter determinista, se analisarmos a situação do ponto de vista da própria classe hegemônica, que, tendencialmente, parece não possuir outra vontade senão a de que essas pessoas de fato cumpram tal papel social, sempre respeitando a dinâmica estabelecida, quer seja:

manter os consumidores próximos o suficiente para que queiram copiar. Caso esses jovens se desviem disso, como presas fáceis, estarão ao serviço da lógica da ordem das instituições repressivas: da ideologia de certo tipo bastante ideológico de bondade (veiculada pela família), passando pelo sistema escolar, o cárcere, a propaganda...

A questão da motivação principal ao crime ser o consumismo, inclusive, foi uma das coisas mais surpreendentes a que tivemos acesso em nosso trabalho na Fundação Casa. Nesse ponto, inclusive, notamos que essa característica era algo que tínhamos, muitas vezes, em comum com aquelas pessoas, mas, por alguma razão, nosso poder de consumo ou nosso desejo se continha. O motivo é facilmente identificável, quando pensamos que aqueles jovens trabalhadores do tráfico arrecadavam, em um só final de semana, uma vultosa quantia, aquela condição fazia-os, de certo modo, a estarem muito mais próximos da classe dominante.

Por fim, a conclusão a que se pode chegar, é que o “destino” do sujeito, construído sob esta ótica não pode ser diferente. Por intermédio desse ciclo vicioso - uma vez que a vontade de se erigir em condições diferentes (economicamente falando) e a não conscientização de que a pessoa não é apenas o que ela pode consumir -, impulsiona aqueles jovens inseridos na Fundação Casa a buscarem soluções mais fáceis e acessíveis, oferecidas pelo universo do crime (outra maneira de marginalização). Enfim, são encaminhados a uma instituição que, em tese, deveria estimular o pensamento e a reflexão e “destruir” o estrago social veiculado pela propaganda e a mídia; entretanto, e muito distante disso, a inserção e encarceramento do jovens a instituições corretivas, coercitivas e excludentes tendem a potencializar a revolta e a rebeldia em relação a si, à vida e ao sistema como um todo.

Pois, tendo em vista que a grande característica do período da adolescência é exatamente a crise de identidade que este ser humano em desenvolvimento vive (seu desejo por descobrir-se como sujeito autônomo no mundo, sua necessidade de afirmar-se frente aos demais e para si mesmo, construir sua identidade em constante luta interior e exterior, questionador de verdades que até então aceitava sem questionar) é perfeitamente normal, compreensível e até esperado que estes jovens venham a se confrontar com as regras, normas e leis que lhe são impostas, que lhe são anteriores e, portanto, exteriores ou mesmo alheias (Koelle, 2010: 369).

Da noite para o dia, o jovem, ainda submetido às condições de seu meio e seus processos de identificação natural, se vê em uma instituição destinada, *grosso modo*, a recuperá-lo aos olhos da sociedade, mesmo que isso signifique, intrinsecamente, ajustá-lo a uma norma, que por meio de diversos recursos de adestramento, anula sua

subjetividade e o transforma naquilo que se espera que ele seja.

Por esse processo, o jovem passa a construir uma identidade submissa, de autoestima rebaixada, em que a única possibilidade de se valorizar, de ser visto e se fazer ver, pode vir a ser, infelizmente, por meio da imposição do medo e do pavor que causará à sociedade se assumir, como sua, a identidade de 'bandido perigoso', o rótulo que a sociedade lhe impinge e o estigmatiza, aos moldes do que explica a teoria do processo de interação com os rótulos sociais impostos (Idem: 372).

Concluindo, mesmo que no momento de minha ação no referido projeto eu não tenha estado de posse de todo esse embasamento bibliográfico, somente por ter vivido, ter sido adolescente e ser sujeito de meu mundo e sociedade, pude concluir boa parte dessas questões de maneira intuitiva, pela pele, pela observação.

Obviamente, aqueles a quem o sistema interessa da maneira como está, percebem toda essa problemática social, disfarçada por um punhado de resultados estatísticos e textos otimistas que muitas vezes contradizem o óbvio. Para verificar isso, *in loco*, basta acessar o *site* da Fundação Casa na *internet* no qual consta o seguinte texto:

A Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (CASA), instituição vinculada à Secretaria de Estado da Justiça e da Defesa da Cidadania, tem a missão primordial de aplicar medidas socioeducativas de acordo com as diretrizes e normas previstas no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e no Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo (SINASE). A Fundação CASA presta assistência a jovens de 12 a 21 anos incompletos em todo o Estado de São Paulo. Eles estão inseridos nas medidas socioeducativas de privação de liberdade (internação) e semiliberdade. As medidas — determinadas pelo Poder Judiciário — são aplicadas de acordo com o ato infracional e a idade dos adolescentes. A fim de aprimorar a qualidade do atendimento, o Governo do Estado de São Paulo apostou num programa de descentralização do atendimento. Em síntese, o objetivo é fazer com que os adolescentes sejam atendidos próximos de sua família e dentro de sua comunidade, o que facilita a reinserção social.

Para os jovens em medidas socioeducativas em meio aberto (liberdade assistida e prestação de serviços à comunidade), o programa teve como resultado a municipalização do atendimento, hoje supervisionado pela Secretaria de Estado da Assistência e Desenvolvimento Social.

Para os jovens que precisam ficar privados de liberdade, a CASA iniciou um programa que prevê a construção de 61 no interior, desses 59 já estão funcionando. A maioria tem capacidade para 40 jovens em internação e 16 em internação provisória e é gerida em parceria com entidades indicadas pelos municípios.

Em seis anos de funcionamento, o novo modelo apresentou uma série de avanços. Dentre eles, a queda expressiva nas taxas de reincidência e na ocorrência de rebeliões.

Em 2006, na época da antiga Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor (FEBEM), 29% dos jovens em internação reincidiam. Hoje, a taxa está em torno de 13%. As rebeliões caíram de 80 ocorrências em 2003 para apenas uma, em 2009 [...].

FUNDAÇÃO CASA E RELATOS DE EXPERIÊNCIA)

A disciplina é uma anatomia política do detalhe.

Michel Foucault (*Vigiar e Punir*).

O silêncio como introdução desse capítulo do trabalho. Recurso quase que obrigatório, diante do emudecimento que as tentativas de escrever sobre a experiência de participar do projeto Artinclusiva (inspirador do referido trabalho) me provocaram de início. Cheguei enfim à conclusão de que não existe forma que não seja poética, lírica, ou gráfica de demonstrar verdadeiramente a experiência que pretendo relatar aqui.

Vale lembrar que, apesar de termos feito uso, intuitivamente, de certo material bibliográfico para proceder com o projeto em seu decorrer, possuíamos pouco conhecimento sobre ou respaldo de ideias próximas, ou semelhantes uma vez que não conhecíamos experiências parecidas nem nada que tivesse sido escrito sobre elas. Quando o projeto foi iniciado, por ação da docente Carminda Mendes, em conjunto com o diretor do Complexo Vila Maria, Alaor Francisco, a intenção primeira era a de que os estudantes do Instituto de Artes, levassem aos internos alguns trabalhos prontos afim de mostrá-los. Aos poucos, porém, foi amadurecendo a ideia de essa relação se expandir e de se tornar o que acabou sendo: um projeto de oficina teatral dentro da Unidade.

O referido projeto se iniciou em 2010, logo no início desse ano, com um grupo de quatro estudantes em parceria com a já citada professora, Danilo Minharro, Leandro Senna, Jackeline Stefanski e Anna Galli, todos estudantes de variados anos do curso de Licenciatura em Arte-Teatro.

Minha entrada se deu quando do afastamento da estudante Anna Galli, que foi fazer uma viagem de intercambio em Évora (Portugal) no segundo semestre do mesmo ano, a partir do mês de agosto. Entrei com a cabeça e a maturidade de quem já havia passado por certa experiência com teatro do oprimido (desenvolvido, também, no Instituto de Artes) e já havia sido conquistada para a arte política, mas, consciente de nunca ter passado por nenhuma situação com tamanha adversidade e proporção.

O primeiro contato foi uma grande metáfora. Para entrar na instituição, existe a necessidade de ter sido autorizado para tanto, ou seja, seu nome deve constar em uma lista com a qual as pessoas são recebidas logo no primeiro portão por que se passa, é lá que também se dá a primeira revista em seu corpo e naquilo que se esteja portando. Num geral, não éramos revistados muito detalhadamente. Obviamente, tal procedimento não se repetia dessa maneira tranquila com os visitantes mais próximos dos jovens internos,

como sua família, por exemplo. Nós, estudantes de arte na universidade, brancos, “educados” não fazemos parte do universo de onde vem a totalidade dos internos. Apesar de a revista ser “obrigatória” muitas vezes entrei e saí sem ter tido meus objetos revistados, somente meu corpo e de uma maneira muito superficial. “A operação penitenciária, para ser uma verdadeira reeducação, deve totalizar a existência do delinquente, tornar a prisão uma espécie de teatro artificial e coercitivo onde é preciso refazê-la totalmente” (Foucault, 1997: 66).

Como pudemos perceber mais tarde, no exercício de nossa experiência, a vida do adolescente cumpridor da chamada medida socioeducativa é totalmente vinculada à Fundação, tanto no sentido do que o levou a cumprir a medida, quanto no fato de sua família ser grandemente envolvida em todo o processo, inclusive, considerada como fator agravante em alguns casos, citados pelo diretor do complexo em entrevista cedida a Danilo Minharro (2010), quando da elaboração de seu TCC, cujo tema era a instituição monitorada.

Breve histórico da instituição Fundação Casa

Consultando o *website* da instituição de internação Fundação Casa (centro de atendimento socioeducativo do adolescente), encontramos texto introdutório², erigido como uma maneira de auto explicação sobre a instituição.

Obviamente, esse texto possui um tom muito mais otimista em relação a esse projeto que o acontecido, além de contar com uma boa dose de desatualização, uma vez que já estamos em 2013 e que a referida instituição já contou com inúmeras rebeliões espalhadas por suas unidades. Uma delas, inclusive, quase presenciada por mim e Vinícius Dadamo, então novo colega do projeto Artinclusiva, também estudante da Unesp, em 2011, na Unidade de Internação Abaeté (posteriormente renomeada de Casa Vila Guilherme). Determinado dia que ao chegarmos ao Complexo Vila Maria, para ministrarmos a oficina, fomos impedidos de entrar: uma rebelião havia acabado de ser controlada.

A compreensão acerca da própria existência da referida instituição somente pode se dar por meio de certo contexto, a ser analisado partindo de seu histórico de formação. A Fundação Casa é uma instituição muito recente como um todo e que, assim como vários especialistas apontam, carrega todo tipo de problemas, desde sua formação. Ao que parece, tais problemas apenas se agravaram ou foram modificados, a partir de

² Texto copiado nesse trabalho no primeiro capítulo, página 14.

“planos perfeitos”, traçados em papel e teoria.

Em 1964, uma lei federal, promulgada no governo do presidente Castelo Branco (1897-1967), criou a Fundação Nacional do Bem-Estar do menor (Funabem), à qual competia a formação e implementação de políticas que favorecessem os menores de idade, infratores ou não. Aqui, leia-se todo e qualquer jovem, considerado pelo governo em “situação irregular” e isso variava, desde jovens que de fato haviam cometido alguma infração, a jovens de famílias pobres, na tentativa de contribuir com sua “promoção social”; é claro que isso partia de um ponto de vista governamental, duvidosamente pautado pela visão do próprio povo que se pretendia “favorecer” com os trabalhos da referida Funabem.

Alguns anos mais tarde, em 1974, outra lei federal instituiu a inauguração da Fundação Pró-Menor no Estado de São Paulo. Até esta data, os trabalhos de encargo da Funabem em escala regional nesse Estado estavam acumulados em unidades dispersas da Secretaria de Justiça e, depois, na Secretaria de Promoção Social por meio da Coordenadoria dos Estabelecimentos Sociais do Estado (CESE), que também respondiam por outros setores socialmente excluídos da sociedade, não necessariamente adolescentes. Todo esse acúmulo de trabalho na referida coordenadoria, ocasionava, cada vez mais, uma não separação de tratamento às crianças e aos adolescentes, contrariando ao que foi inicialmente previsto na lei federal de 1964. Por este motivo, em 1976, houve uma tentativa, no governo de Paulo Egydio Martins (1928-) de instituir em São Paulo a Fundação do Bem-Estar do Menor (Febem), ao molde de outras Fundações estaduais.

A implantação da Febem em São Paulo possuía o propósito de lidar especificamente com crianças e adolescentes, mas fracassou na medida em que não havia nenhum conjunto de regras que ditasse as maneiras de agir em determinadas situações envolvendo pessoas nessa faixa etária. Os jovens eram encaminhados para a Fundação, o que pressupunha um tratamento diferenciado, mas que na prática era tão somente aquilo que acontecia com todos os excluídos sociais de que o governo pretendia dar conta. Somente em 1990, com a criação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) que a condição do menor, não apenas infrator, passou a ser pensada e chamar a atenção como uma fase diferenciada, a ser tratada de maneira diferenciada. Com a implantação do ECA, a promessa era de que a Febem se tornaria uma Fundação de objetivo educativo, para reinserção dos jovens “problemáticos” à sociedade.

O Estatuto da criança e do adolescente traz consigo importantes avanços

no reconhecimento e na implementação de direitos e garantias aos adolescentes acusados de prática e de atos infracionais, rompendo com a lógica intervencionista do poder estatal a título de tutela, para estabelecer uma nova lógica, garantista, reconhecedora do jovem como cidadão em condição peculiar de desenvolvimento, com direitos e garantias irrenunciáveis e inegociáveis (Koelle, 2010: 372).

A partir daquele ano, só poderiam ser internados os jovens que haviam cometido alguma infração, ou seja, jovens pobres ou dentro do que o governo chamava de jovens em “situação irregular” não seriam mais atendidos. Talvez, pela primeira vez, desde que se iniciou a jornada aqui discutida, a referida Instituição passava por um processo de assumir-se como local destinado a executar punições e não assistência social de qualquer tipo. Ainda que em seu discurso ainda prevalecesse a questão de que seria de cunho predominantemente social a recuperação desses jovens para a sociedade.

Porém, como já ocorrera antes em sua história de criação de siglas e instituições, o ECA não contribuiu com a prática, uma vez que o que a lei regulamentava já era feito de uma maneira tão diferente, que era necessário que os funcionários da área também passassem por um grande e transformador processo educativo, sobre como lidar com o público-alvo do referido Estatuto depois de sua implementação, obviamente, como sempre ocorreu (e ocorre) tal trabalho de conscientização, ou não foi feito ou não surtiu nenhum efeito. A Febem passou a ter um histórico violento e pouco eficaz. Toda a população percebia que os internos ficavam piores do que quando entravam nessa Instituição, teoricamente feita como maneira de recuperação desses jovens.

Sem conseguir mais ignorar a falência da Febem, em 2006, no governo de Geraldo Alckmin, a mesma instituição, depois de passar por reformas ideológicas e físicas, passou a se chamar Fundação Casa (Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente). A nova Fundação pretendia lidar com o mesmo público-alvo, dessa vez, com uma orientação mais humanística e educativa, propondo a dissolução dos grandes complexos da instituição em locais menores, com menos adolescentes, oferecendo aulas do currículo normal das escolas, oficinas culturais, atividades artísticas, esportes e religião.

Novamente, o que se comprova hoje, é que as intenções poderiam ser ótimas com a adequação do sistema. No entanto, ainda hoje, um grande histórico de violência perdura. Rebeliões ainda acontecem e o sistema, teoricamente perfeito, vem ruindo; inclusive com denúncias recentes na grande mídia a respeito de tortura e agressão aos menores internos. Isso se dá, principalmente, por um erro já apontado neste mesmo texto,

depois de uma apresentação sucinta do histórico da Instituição: mudou-se a ideologia, mas os trabalhadores que lidam com os adolescentes são os mesmos que faziam isso na extinta Febem. Segundo a presidente da Fundação Casa, Berenice Giannella, foi ministrado a esses profissionais uma espécie de capacitação, na qual se pretendia que eles passassem a ver suas atitudes de maneira mais humanizada. Claro que isso caracterizou-se em mais uma parte utópica do sonho da instituição perfeita! Claro, também, que este, por se caracterizar em erro cometido anteriormente, incorreria em fracasso novamente; no entanto, a explicação mais simples para que os dirigentes cometessem erros conhecidos é a explicação de sempre quando se trata de funcionários públicos concursados (como é o caso dos hoje denominados Agentes Disciplinares, ou seja, carcereiros), não se pode demitir tais funcionários. E isso é uma determinação instituída por lei.

Os elementos de coerção

A separação entre jovens infratores e os demais jovens em nossa sociedade, é, em si, uma característica de coerção. Segundo Michel Foucault (1997), a ideia da penalização diante de uma infração cometida deve ser incutida no cotidiano das pessoas, quase como se a pena fizesse parte do crime cometido. Em se tratando de pessoas que já se encontram à margem de alguma maneira, muitas vezes a prisão, tanto de jovens como de adultos, já se faz ou se fez presente. Não raro, ao conversarmos informalmente com os jovens em nossas visitas, encontrávamos relatos sobre parentes próximos que também se encontravam presos ou internados, não raro também, muitos amigos de bairro, de infância, se encontravam internados nas mesmas unidades. Isso faz com que determinados tipos de jovens, ainda numa espécie de reprodução ou adoção de sua identificação segundo seu meio, entendam essa realidade como parte de si mesmos, ou como um histórico relacionado a própria vida, do qual torna-se difícil se desvincular.

Não a toa, o sistema carcerário acaba por significar uma espécie de seleção “natural” social, na qual prevalece a divisão imaginária entre jovens “de bem” e delinquentes, esses últimos, muitas vezes fabricados pelo próprio sistema que os deveria “recuperar”.

Dizem que a prisão fabrica delinquentes; é verdade que ela leva de novo, quase fatalmente, diante dos tribunais aqueles que lhe foram confiados. Mas ela introduziu no jogo da lei e da infração, do juiz e do infrator, do condenado e do carrasco, a realidade incorpórea da delinquência que os liga uns aos outros e, há um século e meio, os pega todos juntos na mesma armadilha (Foucault, 1997: 241).

Pode-se, portanto, retomar de certa maneira a ideia de criação da identidade (ou identificação) marginal no indivíduo, mais especificamente na adolescência. Uma vez que o jovem passa por um período de internação, todo o sistema disciplinar a que é submetido acaba inoculando nele mais características de alguém que passou por esta Instituição, por meio de pequenos detalhes e costumes que lhe são impostos na rotina a que são submetidos, além, é claro, do fato de sempre, depois do período de internação, carregarem consigo seus antecedentes criminais, analisados, inclusive, na procura de empregos. “A operação penitenciária, para ser uma verdadeira reeducação deve totalizar a existência do delinquente, tornar a prisão uma espécie de teatro artificial e coercitivo onde é preciso refazê-la totalmente” (Idem: 66).

A convivência semanal com os meninos quando da duração do projeto Artinclusiva, permitiu a observação de diversas formas de coerção *in loco*. A primeira que se podia reparar, era em relação às pequenas obrigações de como se portar, falar e se comunicar, principalmente com as pessoas de fora, consideradas hierarquicamente superiores. Os meninos, no começo de seu período de internação devem caminhar com as mãos cruzadas às costas e a cabeça e os olhos baixos. Com o tempo, esta maneira de se portar vai se aliviando, de modo que, com certo tempo de experiência, é possível distinguir internos novos e antigos (não somente por isso, mas também porque os internos novos parecem constantemente amedrontados e ameaçados, os mais antigos, já de posse de certa experiência com o lugar e aqueles que lá trabalham, parecem mais à vontade, até mesmo com as regras, talvez por já terem-nas naturalizado).

Outra característica marcante imposta aos meninos internos concerne ao modo de se comunicar. Eles devem sempre chamar os de fora e os trabalhadores do local de senhor e senhora, não importando a idade deles mesmos em relação aos demais. Isso, segundo a diretoria da Fundação é uma maneira de demonstrar respeito, mas acaba sendo uma maneira de conscientizar o interno de sua inferioridade. Nós, estudantes do projeto Artinclusiva, fizemos de tudo para que essa regra não existisse em nossas aulas, pedindo aos jovens que nos chamassem por nossos nomes. Com o tempo, essa “regra fora da regra” passou a ser respeitada, novamente, mais comumente por adolescentes já com certo tempo de Casa, mas, eles somente o faziam em nossas aulas e, de preferência, tão longe quanto possível dos Agentes Disciplinadores de pátio, responsáveis por fazerem valer essas pequenas regras de comportamento. “A modelagem do corpo dá lugar a um conhecimento do indivíduo, o aprendizado das técnicas induz a modos de

comportamento e a aquisição de aptidões se mistura com a fixação de relações de poder” (Foucault, 1997: 280).

A figura dos Agentes Disciplinares era, inclusive, extremamente polêmica. Ela, nitidamente servia para que os jovens se sentissem vigiados o tempo todo naquilo que faziam. Na Fundação Casa, até mesmo os banhos são vigiados e os adolescentes seguem uma rotina milimetricamente cronometrada.

Despertar: 6 horas da manhã, banheiro, escovação, higiene bucal, banho. 06h30min: Refeitório, para tomar o café. Terminou de tomar o café, descansa uns quinze minutos, 7h30min, na sala de aula, todo mundo na sala de aula. Módulo 1 sala de aula, Módulo 2 curso. É invertido. Módulo 1 na sala de aula de manhã, módulo 2 à tarde. Então são cinco salas de aula de manhã, no módulo 1 e cinco salas de cursos de manhã no módulo 2, que se invertem. 17h45min encerram-se os cursos e o ensino formal. Ai você vai ter: descanso, futebol, recreação livre. 19h, passagem de plantão onde é feita a contagem dentro do refeitório, refeição. Terminou a refeição mais quinze minutos para fazer escovação de novo, 19h30min, começa o culto, que é de segunda, quarta, quinta, sexta, sábado e domingo. Ultimamente trinta adolescentes participam do culto, em cada módulo. Cultos evangélicos e Igreja Católica também. Só de terça feira que nós não temos. Os que não querem ir pro culto, têm os professores de educação física que ficam até as 22h, que acompanham e ministram futebol, vôlei ou alguma coisa assim, o educacional acompanha a Igreja. Como na terça feira não tem (culto), os que querem escrever pra família fazem cartas. Ele escreve a carta, o coordenador lê, vê se tem alguma coisa escrita que não condiz com as normas, ele assina, passa para o setor técnico, o setor técnico lê de novo, assina, envelope, e entrega no sábado pra família. É no sábado também que eles recebem carta de fora, passa no setor técnico, passa por mim, eu leio também, assino e aí na segunda feira à tarde entra (Francisco, 2010).

A disciplina se faz presente, principalmente naquilo que de milimétrico consegue-se inculcar na rotina do jovem, pensando que sua rotina, anterior a da internação é considerada extremamente inadequada e desorganizada. Essa nova rotina, inclusive, é uma tentativa de coerência com o que propõe a Fundação Casa, e sua visão de reformatório. A coerção feita pela presença desses agentes de pátio e do planejamento estrito do dia do interno, assim como o fato de eles ao serem internados não conhecerem o tempo em que lá ficarão agregados ao fato de isso ser condicionado ao seu comportamento, sua adequação, quantidade de atividades extras de que vai fazer parte etc; segue uma lógica no sentido de manter o jovem ocupado, sem dar espaço para que ele se concentre no tipo de vida que levava antes, comparando-o a vida que leva internado. Obviamente, se isso for feito, o jovem passa a reparar no que significa a ausência de sua liberdade, ou seja, percebe que estar preso não é somente estar confinado em um espaço de reclusão, mas também é estar em um local no qual lhe dirão

constantemente como agir, como pensar, o que dizer nas cartas para sua família etc. Esse comportamento submisso passará a norteá-lo também do lado de fora, de posse novamente de sua “liberdade” e, também, de algumas marcas disciplinadoras que a repetição anterior não deixará que seu corpo esqueça, tampouco sua mente.

É intolerável a estipulação de medidas com prazos indeterminados mediante o cumprimento imaginário das finalidades pedagógicas. Esta, aliás, uma das primeiras modificações a se realizar. É necessário fixar tempo máximo para cumprimento da medida socioeducativa, independentemente da participação do adolescente nas ditas “atividades pedagógicas”, porque o Estado não possui legitimidade democrática de impô-las. O adolescente pode, é de seu direito, não querer partilhar as atividades. E deve ser respeitado. Do contrário, a atitude é nazista, como se fazia com os presos nos campos de concentração que eram obrigados ao trabalho (Koelle, 2010: 369).

Existia naquela época uma Agente Disciplinar na Unidade Abaeté muito temida pelos internos e, também, por nós, estudantes de fora. Nunca soubemos seu nome, uma vez que não conseguimos traçar qualquer tipo de diálogo com ela, mas os meninos a haviam apelidado de “Loirona”, apelido contado a nós por meio de sussurros, em momentos de descontração e, claro, bem longe dos ouvidos dela.

“Loirona” era conhecida por ter um comportamento extremamente agressivo com os internos, fazendo uso de xingamentos e palavras extremamente ríspidas. Era uma mulher mais velha, com sotaque nordestino e que tinha por costume não respeitar em absoluto as pequenas regras que conseguimos instituir em nossos encontros, em acordo com a diretoria. Não raras vezes ela nos interrompeu aos gritos para fazer valer alguma regra que a aula de teatro não poderia abarcar por questões práticas. Em uma ocasião, enquanto eu explicava um jogo teatral para um dos meninos que havia chegado atrasado na aula por estar passando por uma entrevista com a assistente social, ela interrompeu minha orientação aos gritos, abordando o menino de maneira desrespeitosa chamando-o de “ladrão” e exigindo que ele colocasse suas mãos às costas e abaixasse sua cabeça. Quando eu consegui interferir e explicar que se tratava de uma orientação ela nada disse na frente do menino (que havia prontamente obedecido suas ordens sem pensar), mas, depois, para mim justificou-se, alegando pensar que aquilo era uma conversa e que eu devia exigir respeito deles em uma situação assim.

A prisão não pode deixar de fabricar delinquentes. Fabrica-os pelo tipo de existência que faz os detentos levarem: que fiquem isolados nas celas, ou que lhes seja imposto um trabalho inútil, para o qual não encontrarão utilidade, é de qualquer maneira não 'pensar no homem em sociedade; é criar uma existência contra a natureza inútil e perigosa'; queremos que a prisão eduque os detentos, mas um sistema de educação que se dirige ao

homem pode ter razoavelmente como objetivo agir contra o desejo da natureza? A prisão fabrica, também, delinquentes impondo aos detentos limitações violentas; ela se destina a aplicar as leis e a ensinar o respeito por elas; ora, todo o seu funcionamento se desenrola no sentido do abuso de poder (Foucault, 1997: 252).

O que chama a atenção nesse tipo de discurso da agente é, em primeiro lugar, a ideia que se faz de respeito e em que lugar ela é colocada. Em segundo lugar, muito fiquei me perguntando sobre qual era a relação que o jovem pode ter ao ser sempre tratado pela pecha de “ladrão”, embora consiga adivinhar que a repetição disso como forma de chamá-lo pode contribuir para seu processo de identificação, sendo uma característica adquirida e repetida posteriormente. Afinal, tanto lhe é repetido ali e tanto lhe é imposto para ser repetido em sua rotina, como uma maneira a condicioná-lo a ser organizado, obediente e disciplinado que esse nome pelo qual é chamado pode, muito bem, funcionar como um “comando” automatizado em seu processo de “adestramento”.

Os jovens internos tinham aulas regulares do período escolar a que pertenciam, segundo o currículo de uma escola municipal comum. Porém, o que havia com muita frequência também eram cursos profissionalizantes, normalmente de ofícios relacionados a trabalhos braçais, como padeiro, confeitoiro e fabricante manual de alguma coisa. Diziam os meninos que esses cursos (abertos somente para poucos jovens por vez e para os que apresentassem bom comportamento) abriam portas para o mercado de trabalho do lado de fora, proporcionando uma profissão para quando voltassem para o “mundão”. Era comum que houvesse uma empolgação muito maior para participar desses cursos do que de qualquer outro e todos os meninos, sem exceção, não gostavam da escola, ou por acreditarem que ela fosse uma perda de tempo ou por não se considerarem adeptos muito inteligentes da leitura e da escrita. Num geral, o senso de utilidade e inutilidade era relacionado com o lucro. Aquilo que diretamente proporcionasse dinheiro e uma vida minimamente confortável era muito mais atraente. Sobre esse sistema impera nada menos que a operação a que todos os jovens estão sujeitos caso consigam terminar a escola, seduzidos pelos cursos técnicos ou outros similares, que pretendem dar uma profissão a eles com tempo curto de estudo, ou seja, a recompensa, a independência e o próprio salário/ poder de consumo, atrai bem mais que a sedução do conhecimento. De posse dessa informação, o sistema e todos os seus desdobramentos não tem o interesse de desarticular esse raciocínio, inclusive, incentivando-o com os referidos cursos e a sedução do consumo espalhada nas propagandas e na imagem de uma vida ideal.

Os tráficos de armas, o de álcool nos países de lei seca, ou mais recentemente o de droga. Mostrariam da mesma maneira esse funcionamento da “delinquência útil”; a existência de uma proibição legal cria em torno dela um campo de práticas ilegais, sobre a qual se chega a exercer controle obter um lucro ilícito por meio dos elementos ilegais, mas tornados manejáveis por sua organização em delinquência (Foucault, 1997: 265).

No fim das contas, pode-se notar, que o jovem, submetido a um raciocínio muito complexo e fixado em um papel que todos esperam que ele represente em sociedade, não faz nada que não seja executar o que desde sempre a sociedade o prepara para que ele faça. A criação histórica da delinquência funciona como um elemento de vigilância da população e como um elemento de separação entre a própria população e os meninos que um dia cumpriram medidas socioeducativas. Mais uma fonte de marginalidade passa a existir, somando-se à primeira. Não à toa, em uma pesquisa simples na *internet* feita pelos dados fornecidos pela própria Fundação em seu *site* é possível perceber que a grande quantidade dos internos é proveniente das “menores” classes sociais, o que é um fenômeno razoavelmente recente.

O atestado de que a prisão fracassa em reduzir os crimes deve talvez ser substituído pela hipótese de que a prisão conseguiu muito bem produzir a delinquência, tipo especificado, forma política ou economicamente menos perigosa – talvez até utilizável – de ilegalidade; produzir os delinquentes, meio aparentemente marginalizado, mas centralmente controlado; produzir o delinquente como sujeito patologizado. O sucesso da prisão: nas lutas em torno da lei e das ilegalidades, especificar uma 'delinquência'. Vimos como o sistema carcerário substituiu o infrator pelo 'delinquente'. E afixou também sobre a prática jurídica todo um horizonte de conhecimento possível (Idem: 262).

Experiências

Uma de nossas preocupações com o projeto era compreender. Não somente como fazer o que pretendíamos que era, simplesmente, trabalhar com teatro na referida Instituição, mas também conseguir uma visão mais abrangente daquilo que sempre nos cercara, como integrantes dessa sociedade.

Inicialmente, apesar da boa vontade de nossa orientadora de projeto, professora Carminda Mendes André, não havia muito no que nos pautar para que passássemos por esta experiência. Já naquela época possuíamos muito da influência de Michel Foucault e estávamos de posse de algumas de suas ideias, bem como de outros autores pensadores da liberdade e de sua privação.

No entanto, a função de pensar o teatro nesses ambientes e, principalmente, sua aplicação foi algo de extrema dificuldade. Automaticamente, pensamos no teatro do

oprimido de Augusto Boal e, de fato, chegamos a utilizar muitos de seus jogos nos procedimentos. O que a rotina lá dentro nos mostrava (se é que podíamos chamar nossa parca frequência de rotina) era que necessitávamos primeiro da confiança daqueles jovens para que o teatro, ou mesmo a arte e o pensamento sensível pudessem fazer algum sentido. Outra questão era, como acessar essa confiança sem sermos nós mesmos coercitivos e manipuladores de nossas ideias. Além do mais, nossas atividades eram muito restritas às regras da própria Fundação, que não desejávamos combater tão abertamente, para que não perdêssemos a confiança e apoio necessários.

A confiança nós conquistávamos por meio de ações e do discurso, com aquilo que estipulávamos ou levávamos para os encontros. Demonstramos mais de uma vez que não tínhamos a intenção de relatar pequenos conflitos e que entendíamos que muitas questões podiam ser debatidas por meio de conversas nossas. Isso fez com que nossa equipe não tivesse aos olhos deles um caráter incriminador ou de “dedo-duro” da diretoria da Instituição onde se encontravam. Evidentemente, tais questões traziam situações difíceis de lidar, como em uma ocasião em que um adolescente, vendo o *piercing* que eu usava em meu nariz, tentou me convencer a levar um igual para ele lá dentro, fingindo ser o que eu usava. Na Fundação Casa eles não podem ter nada que os caracterize em demasia, seus cabelos são raspados e brincos e *piercings* são retirados. A Instituição diz que isso é para que não haja brigas entre eles por esse tipo de pertence, mas, faz mais sentido pensar que isso é só mais um manejo para a normatização e homogeneização a que são submetidos em todo o processo. Não levei o *piercing* ao adolescente temendo que isso prejudicasse o projeto e expliquei isso a ele.

As turmas variavam muito, uma vez que todas as atividades extras dentro da instituição funcionavam por módulos de dois meses cada um. Depois de passado esse período, os adolescentes podiam sair ou entrar no curso, oficialmente falando (extra oficialmente, permitíamos que houvesse uma grande mobilidade, uma vez que a regra geral do curso de teatro, estipulada pela equipe, era a de que o adolescente só participaria da aula se assim quisesse); sobre esse particular, houve uma série de conflitos entre a equipe do projeto e os agentes disciplinares, que insistiam para que fizéssemos a “chamada” de acordo com uma lista fornecida para nós na entrada. Por possuímos a visão de que não havia a obrigatoriedade da presença, optamos por não completar essa lista nem chamar os meninos em seus lugares; por não conseguirmos “combater” essa prática, nos abstermos dela, relegando-a aos agentes disciplinares.

Além de tudo que foi relatado havia, também, a questão da sexualidade aflorada

dos meninos, muito discutida entre nós. Os internos não eram (acredito que ainda não sejam) estimulados a sequer falar sobre esse particular. Teoricamente, assim como os adultos, eles possuem direito a visitas íntimas dentro da instituição, mas isso não era levado adiante por uma série de fatores. A justificativa para a violação desse direito na Unidade Abaeté era a ausência de espaço para tanto, mas, em conversa informal com outros funcionários da unidade, soubemos que, pelo fato de a tradição religiosa ser muito forte naquele ambiente (com a presença constante de pastores e padres, ministrando cultos e missas) isso entrava, mais uma vez, como uma resistência moral e, conseqüentemente, pouco discutida.

O problema se caracterizava na maneira como se lidava com essa questão, obviamente uma nova forma de normatização de comportamento, uma vez que, antes de serem internados, os meninos possuíam, na maioria das vezes, vida sexual tão ativa quanto a de um adulto, sendo, muitos deles, inclusive, pais. Muito já se estudou contemporaneamente sobre a relação entre a sexualidade reprimida e a agressividade, sobretudo nessa tão complicada fase da adolescência. Não à toa, nós, mulheres participantes do projeto (e todas as funcionárias do local) devíamos ministrar as aulas cobertas por aventais, usando calças compridas e cabelos presos. Não à toa, também, notávamos a repetição de um comportamento desconfortável e machista em relação a nós e nossa presença. Mais de uma vez escutamos frases como “senhora, se a senhora fosse minha mulher, eu não ia deixar você trabalhar aqui num lugar desse, cheio de moleque louco!”, mais de uma vez, também, constatamos uma aula muito mais fluida, confiante e aberta quando não havia nenhuma das mulheres da equipe presentes.

Houve também uma situação de rejeição por parte dos meninos em relação a um deles que se demonstrava abertamente interessado em uma estudante que fez parte de nossa equipe por pouco tempo, Ariane Cuminale. Ele chegou a insinuar-se abertamente para ela, caso que decidimos tratar de maneira pessoal, diretamente com ele, sem levar ao conhecimento da Fundação, uma vez que incorreria em punição para o adolescente. Tudo acabou sendo resolvido e nada explícito ocorreu mais, mas os demais meninos passaram a excluí-lo e chegaram a declarar que enquanto ele permanecesse no curso eles não fariam mais parte do projeto. Conseguimos atenuar a situação e somente dois meninos de fato se desligaram. Houve, porém, de nossa parte, a inevitável constatação de que algumas batalhas morais estavam ganhas para a Fundação Casa.

Era comum, também, a constatação de pequenos focos de liderança dentro da unidade. Havia meninos que se destacavam no grupo. Eles possuíam grande poder de

comunicação, carisma e grande “voz de comando” em relação aos demais. Em um período que compreendeu o segundo semestre de 2010 e o primeiro semestre de 2011, conheci lá um menino que seguia este perfil. Esse menino se chamava Fábio.

O Fábio possuía grande tempo de internação, chegando ao máximo em que alguém pode ficar internado. Jamais conhecemos seu crime, uma vez que essa foi uma postura adotada por nós para que trabalhássemos lá com aquelas pessoas. Nunca perguntamos e ele nunca nos disse, portanto, somente o que conheci foi o menino que havia, desde sempre, depositado sua confiança em nós e levado os demais a fazerem o mesmo, devido a seu marcante perfil de “líder”. As aulas com e sem Fábio possuíam uma diferença enorme, uma vez que havia um aspecto muito interessante em conquistar a confiança de alguém como ele. Era um menino muito amoroso, dedicado. Gostava dos debates e dos jogos. Cobrava silêncio dos outros e sempre nos recebia com grande contentamento. Apesar da participação dos internos nos cursos extras ser fator aliviante para o tempo de internação a cumprir, ele dizia (e de fato parecia) que lá estava por um profundo interesse no que tínhamos a dizer. Ele também era um dos poucos que nos chamava pelo nome, mesmo perto dos agentes disciplinares e também nos cumprimentava, na chegada e na saída, com beijos no rosto e abraços (algo profundamente contra as regras do mero aceno de cabeça ou, no máximo, um aperto de mão, instituídas).

Quase no final do primeiro semestre de 2011, Fábio chegou em nossa aula com um grande sorriso, dizendo que iria embora naquela semana. Ficamos muito felizes por ele, logicamente, embora prévissemos que outra “liderança” assumiria e que em breve teríamos mudanças de perfil do grupo. Foi um dia particularmente bom de aulas aquele e ao sair, como sempre, Fábio se despediu de maneira profundamente afetuosa, prometendo nos procurar na Unesp para continuar fazendo teatro; torcemos, claro, para que o fizesse, mas ninguém da Fundação nos procurou ainda, mesmo que sempre deixássemos nossos *e-mails* e telefones anotados em papéis que eram colocados nos pertences dos meninos inscritos no curso.

A grande questão se deu na semana seguinte. Chegamos, como sempre, para dar a aula programada e houve uma movimentação diferente dos meninos quando entramos no pátio. Assim que entrei e consegui reunir nosso grupo, notei uma grande quantidade de rostos tensos. Acompanhamos o processo da “chamada” normalmente e me retirei para que pudesse beber água no bebedouro do pátio, notei que dois dos meninos vieram atrás de mim e pensei que algo estava definitivamente errado. Enquanto bebia água, os

meninos se aproximaram e me chamaram, atendi prontamente e foi de uma maneira muito sensível que me comunicaram que o Fábio havia sido executado, dois ou três dias depois de solto e que queriam me contar isso, uma vez que sabiam que eu gostava bastante dele, já que havíamos convivido muito (naquele tempo a equipe havia mudado, contando comigo, Jackeline Stefanski, Vinícius Dadamo e Jota Rafaelli, todos do mesmo curso). Foi um dos momentos mais humanos de minha permanência no projeto. Não pude fazer nada que não fosse agradecer aos meninos e dar a cada um deles um abraço. Continuei a aula normalmente, avisando a Jackeline assim que terminamos e a Carminda, quando foi possível.

Procurei me informar sobre isso e, só o que consegui saber foi que ele havia voltado para seu bairro para visitar seu filho, contrariando o fato de que não devia fazer isso, uma vez que tinha desafetos por lá. De fato, foi executado por um motoqueiro anônimo, na porta de casa, com muitos tiros. Obviamente, uma vez que ele já possuía sua nova identidade (marginal, ex-interno, delinquente), o caso foi encarado como algo rotineiro e isso não foi investigado muito profundamente.

Ainda no âmbito da experiência, dois casos particulares possuem a enorme necessidade de serem relatados. Como já afirmado, a rotatividade de jovens internos no curso era muito grande, mas alguns permaneciam em todas as inscrições que eram feitas, nem sempre pelo gosto pelo teatro, mas porque sentiam que no curso havia uma grande margem de expressão e comunicação, muitas vezes chegamos para ministrar a aula de teatro e, ao fazermos a roda, sentimos que os participantes estavam com uma enorme vontade de falar sobre eles mesmos, suas atividades na internação e novidades do lado de fora (do “mundão”); nessas ocasiões passávamos a aula toda conversando e ouvindo e, às vezes, aproveitávamos para promover algum debate ou alguma dinâmica de âmbito mais pessoal.

Foi seguido de uma dessas grandes conversas que conseguimos fazer com eles o jogo teatral apelidado de “João-bobo”; nesse jogo, os participantes fazem uma roda, com os ombros bem juntos e, um por vez se reveza no centro da roda; quem se encontra no centro, cruza os braços no peito, fecha seus olhos e se deixa cair e cambalear em direção às bordas da roda composta pelos demais que devem sustentar o corpo da pessoa que cai e levá-la ao equilíbrio de novo no centro. Fizemos esse jogo em duas ocasiões, em uma, com muitos participantes, tivemos de dividir em dois grupos iguais (contando conosco) e fazer ao mesmo tempo em dois grupos. Nesse dia, apesar de ter sido uma experiência interessante, avaliamos que ela não dera muito certo em razão do

comportamento intimidador de alguns dos meninos, porém, quando fizemos pela segunda vez com um número que nos permitiu fazer em apenas uma roda, a experiência foi muito bela, exalando respeito, concentração. Vale lembrar que nós, estudantes mulheres, participamos indo ao centro em ambos os casos e em nenhum deles houve desrespeito, ao contrário, eram às vezes em que eles se mostravam mais concentrados e afetuosos.

As rodas de conversa nos permitiam também, como ingratos espectadores, presenciar a grande mudança que se operava na índole de alguns meninos que nos acompanharam. Um caso marcante foi o de um menino, chamado Cadu. Ele era amigo de bairro de um dos adolescentes que já estavam naquela unidade e que faziam o curso conosco e foi levado por ele. O Cadu era um menino de olhos muitos bondosos e puros e isso chamou minha atenção de imediato! Sem que eu perguntasse, algum deles me disse que ele havia ido parar lá por ter furtado um par de tênis e que, antes, nunca havia se envolvido com crime nenhum. Como não queríamos saber de tais aspectos da vida dos meninos, nunca soube se isso era verdade, mas, vendo pelo pouco entrosamento de Cadu e seu jeito doce, muito pouco condizente com o dos demais, sempre pensei que isto pudesse ser possível. O problema, é que ele não ficou sempre assim. Dois ou três meses de internação depois, me lembro de um dia chegar e olhar para os olhos dele e enxergar outro Cadu ali. O brilho, a bondade e a pureza haviam cedido lugar a uma grande amargura, opacidade e raiva. De fato, o Cadu passou a ser um dos meninos mais briguentos do curso, até que acabou por abandoná-lo.

Outro menino no qual operou-se mudança semelhante foi o Roger. Ele chamava a atenção por ser bastante comunicativo também, provavelmente teria alguma “liderança” com mais tempo de casa. Ele adorava ler e escrevia poemas, possuía uma sensibilidade maior com as palavras e perguntava muito sobre o teatro, a faculdade, sobre como era ser atriz ou ator. Em um dia comum de aula, chegamos e notei sua ausência, já que ele era sempre um dos primeiros a estar lá. Perguntei sobre ele aos meninos que ficaram trocando olhares entre eles e não me responderam, isso acontecia quando eles não se sentiam a vontade para dividir alguma coisa, mas não queriam ser mal-educados ou algo do tipo. Fiquei profundamente preocupada, me perguntando o que poderia ter acontecido. Naquele dia, ao encerrarmos a aula, notei que o Roger vinha em minha direção, cambaleante e muito, muito, pálido. Seu olhar estava acuado e eu, preocupada, perguntei a ele o que havia ocorrido. “Nada, não senhora, é que eu não quis comer minha sobremesa ontem e dei pra outro, aí eles me puseram de castigo!”. O castigo, soube depois, era a solitária (que eles chamam de tranca) e ele havia sido punido, uma vez que

se acredita que eles podem apostar partes de sua comida em pequenos jogos (já que não possuem mais nada para apostar). Fiquei muito chocada com a aparência do Roger, mas, mais ainda, com seus olhos: eram os mesmos olhos do outro Cadu.

Uma das coisas que invariavelmente notamos foi a necessidade que os meninos tinham de falar de si. Havia algum tempo tínhamos decidido parar de tentar levar à Fundação Casa uma subjetividade lúdica tão difícil de compreender, não tínhamos mais a pretensão de acreditar que todos os jogos que mantínhamos na manga eram ases para qualquer situação. Havíamos também perdido a esperança de acreditar piamente que todas as nossas propostas seriam compradas, que tudo quanto fosse atividade seria levada e sério.

Ao mesmo tempo, nunca havíamos acreditado, ou, pelo menos, nunca tivemos a pretensão de incentivar as aulas como recreação e não acreditávamos que não havia meio nem necessidade de tratar de assuntos delicados. Tínhamos de trazer à tona as diferenças sociais, o crime, o mundo, a política etc.

Adotamos a estratégia de levar para dentro daquele recipiente fechado e disciplinador coisas que fossem ao mesmo tempo vistosas e trouxessem alguma discussão, para impulsionar toda a aula, funcionando como uma espécie de tema. Chamamos isso de “elemento detonador” e ficamos empolgados com a nova estratégia que, querendo ou não, teria, ao menos, o caráter de novidade para aqueles jovens.

No encontro seguinte a essa resolução, decidimos levar o curta-metragem documentário *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado. Apostamos seriamente nele por ser curto mas muito eloquente e muito vistoso com suas questões estranhamente reais (o documentário em questão foi feito em 1989 e comenta sobre uma ilha para a qual é enviada todo o lixo da cidade de Porto Alegre, levantando temas como consumismo e desperdício).

Aliado a isso, criamos um jogo que unificou dois jogos de Augusto Boal, adaptados para estarem juntos e para serem feitos com aqueles jovens. No primeiro jogo, eram colocados números às costas de cada participante; em escala, o maior número representava a pessoa mais rica, moradora dos jardins e dona da maior beleza física, enquanto o menor número, por sua vez, representava a pessoa mais pobre, moradora da comunidade (os meninos se incomodam demais com a palavra favela, considerada pejorativa) e dona do pior físico; em um lugar imaginário eles se relacionariam e tentariam descobrir seu número pela maneira como fossem tratados pelos demais. O segundo jogo era uma adaptação daquele nomeado de “Melhor lugar, Pior lugar e Meu lugar” por Boal.

Íamos traçar no chão, com um giz, seis ambientes: Mc' Donalds (lugar muito citado pelos meninos, usado por nós como alegoria de marca/lugar caro), praia, escola, centro da cidade, jardins e comunidade; e deixaríamos se relacionarem nesses ambientes, ainda com os números às costas.

Logo que chegamos houve grande curiosidade pelo filme. Pelo nome, alguns acharam se tratar de algo “artístico demais” e não assistiram, mas a adesão da maioria, inclusive de pessoas que não participavam das atividades com frequência, foi importante, uma vez que quando precisamos usar o aparelho de DVD, temos de fazê-lo em uma sala coletiva que os meninos usam para ver e ouvir coisas que lhes interessam. Justamente porque estávamos preocupados em não atrapalhar os demais meninos, só pudemos passar o filme uma vez, o que não é o ideal, por ser um documentário de linguagem rápida e complexa. Para driblar isso, fomos parando o vídeo e esclarecendo coisas que parecessem difíceis de ser compreendidas.

Ao término do filme, saímos da sala e, a primeira coisa que fizemos, foi discutir. Sentimos que havia muito a dizer e muitos nós a desfazer. Perguntamos o que eles haviam entendido do filme, de que assunto o documentário tratava (pergunta difícil de ser respondida, pois trata de muitas coisas!), muitos responderam sobre desperdício, de pobreza, de homens que eram considerados menos valorizados que porcos. Em pouco tempo chegamos ao assunto consumismo.

Em conversas anteriores, havíamos descoberto que o consumismo era a motivação para que muitos entrassem no crime. Caso você não tivesse dinheiro não seria integrado aos jovens da comunidade, não seria nada para as meninas de lá. Um dos meninos comentou uma vez que, se você vai chamar uma menina bonita da comunidade para sair mas não pode levá-la ao cinema e depois ao Mc' Donalds, pagando tudo por ela, é melhor nem tentar! Outra coisa que contaram foi que o que mais gostavam de fazer nas horas vagas era ir ao *shopping*...

Enfim, o consumismo era a grande motivação, por isso foi riquíssimo chegarmos ao assunto tão cedo. Quem começou, aliás, foi um dos meninos que automaticamente ligou esse tema ao, antes falado, desperdício. Consumismo, claro, foi um termo levantado sem ser nomeado, isto é, ninguém falou a palavra consumismo; mas, alguém perguntou quanto tempo eles usavam as camisetas de marca (que custam duzentos reais em média) que eles entravam no tráfico para comprar. A resposta nos assombrou “Senhora! Eu uso umas três vezes, depois eu enjoio. Se vejo uma mais legal eu compro outra e dou a antiga!”.

Falamos muito a respeito. Discutimos a necessidade de se comprar, para começar, uma camiseta por um preço tão alto. A desculpa foi a qualidade, mas refutamos a questão qualidade e perguntamos o que as fazia melhores. As respostas variaram entre eles mesmos, já que evitamos conduzir o pensamento de qualquer maneira, uma das respostas que apareceram foi que o que fazia a camiseta melhor era a etiqueta!

Essa discussão começou a me apontar a questão da eficiência da propaganda no dia a dia de todos nós. Mesmo aquele discurso evidenciou o quanto aqueles meninos, em condição de internação, se aproximavam de nós nesse particular. Percebemos que eles lá estão por quererem consumir, tanto quanto qualquer um de nossa sociedade. Ao comprar um tênis novo, caríssimo, ou um par de óculos importado eles ganham respeito na “quebrada” deles, ganham as meninas mais bonitas, ganham o temor. Afinal, só se consegue dinheiro para usar essas coisas na comunidade se você for do tráfico, funciona quase como um uniforme.

Foram eles que arremataram a discussão porém, com a acusação da participação da *mídia* nessas transações. Quando perguntamos o que fazia uma roupa melhor que a outra, eles responderam que era a etiqueta. Quando perguntamos por que meio a etiqueta era valorizada, como se fazia para que ela ganhasse destaque, eles fizeram uma cara de compreensão antes de responder: pela propaganda, ela que faz a etiqueta ser conhecida. Nisso, um dos meninos disse “claro! A marca da etiqueta quer vender, né? Então ela faz propaganda pra parecer que a etiqueta é melhor que as outras!”.

Isso teve muito valor para a compreensão da dinâmica do que impulsiona esses jovens ao crime. Existem questões envolvidas que são mais do que sociais, econômicas. A discussão rendeu muito e culminou em um silêncio esmagador. Os últimos meninos que ainda estavam defendendo o consumismo silenciaram.

Decidimos ilustrar essas questões com os jogos. O primeiro jogo, o já descrito o jogo dos números, fizemos em dois ambientes imaginários diferentes: uma “balada” cara e um baile *funk* da comunidade. Na primeira não houve muita surpresa, afinal, aqueles que se percebiam ricos, vestiam seus papéis de elite e exploravam os que eram mais pobres no jogo. Nenhuma surpresa, nem mesmo na iniciativa dramática dos meninos que sempre vestiam papéis sem problema ou dificuldade alguma nesse jogo e se divertiam com isso. Mal entraram no ambiente que definimos como sendo o espaço da tal “balada”, o “mais rico” já foi identificado e tratado com imensa deferência por parte dos demais e ele, percebendo quem era por meio do tratamento, passou a desprezar os “mais pobres” e agir como se estivesse dando uma chance para os outros.

A surpresa se deu na segunda situação. Quando estipulamos que a outra situação seria um baile *funk* da comunidade, esperávamos (dotados de uma visão romantizada), que os que eram os “mais ricos” na primeira situação seriam os *playboys* rechaçados na segunda. Porém, o jogo não se inverteu. Os mais ricos se colocaram no que, imaginativamente, seria um camarote VIP da festa e fizeram alguns dos mais humildes de segurança para expulsar os demais pobres dali. Ficamos surpresos com isso, mas não paramos o jogo. Em conversa posterior perguntamos por que os ricos continuaram a explorar os pobres na segunda situação; eles nos esclareceram, contando que, na segunda rodada, os ricos eram os traficantes que fechavam os camarotes das festas das comunidades e, se você não fosse amigo dos traficantes, não importava o quanto dinheiro tivesse, não entrava. Era, portanto, uma situação diferente de *status* social, não necessariamente vinculada à quantidade de dinheiro que eles possuíam.

Ainda na mesma conversa, no entanto, eles contaram que passavam pela mesma seleção social, ainda que tivessem dinheiro, indo nas “baladas” caras. Lá, eles eram facilmente identificados, uma vez que pagavam suas contas com dinheiro vivo (não podiam possuir contas bancárias), por seu gosto por roupas, jeito de se portar, entre outras coisas e eram tratados de maneira diferente, ainda que o dinheiro lhes garantisse a entrada e o consumo. Disseram que, ao serem tratados diferente com dinheiro nas mãos, ao menos possuíam a possibilidade de serem temidos.

Essa foi, ao meu ver, a experiência símbolo de todo o tempo que lá passei e de tudo que lá observei. De repente, todo o sentido se construiu em minha cabeça e eu me dei conta do tamanho da injustiça e de como a situação é maior do que cometer um crime e ser punido: trata-se de algo bem maior que o dinheiro, ainda que o consumismo traga a falsa ideia de conquista de espaço social e *status*. Trata-se do fato de que eles são internados, punidos e vistos com maus olhos por causa de seu consumismo e eu, jovem, estudante, branca, de classe média, sou louvada, até mesmo, disputada...

Procedimento: coloque uma música, de que goste, para tocar e leia no caos lírico de seus pensamentos

CAPÍTULO 3 – O CONTEÚDO, A FORMA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO

ESPETÁCULO QUERÔ CAMARÁ

Nada é impossível de mudar
Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo.
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.
Suplicamos expressamente: não aceiteis o que é de hábito como coisa natural, pois em tempo de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada, nada deve parecer natural nada deve parecer impossível de mudar.

Bertolt Brecht (*Poemas 1913-1956*).

Sobre a origem do trabalho e a compilação de conteúdo

Anteriormente, em outros momentos do texto deste trabalho, apresentei algumas das necessidades e a origem da vontade de levantar as discussões aqui elencadas. No geral, a experiência artística na Fundação Casa, em si, se deveu ao fato de o projeto executado na instituição em epígrafe ser um projeto que tinha a linguagem teatral por base e objetivo. Porém, até aqui, pelo menos de modo formal, a discussão artística encontrava-se relegada aos acontecimentos passados na vivência do projeto.

Quando surgiu a vontade de comentar a experiência vivida no projeto Artinclusiva, também houve a necessidade de expressar artisticamente tal questão, algo que apenas seria contemplado se não fosse relegado somente aos comentários e relatos anteriores.

O sujeito artístico, a meu ver, não possui apenas uma sensibilidade aguçada ao viver certas experiências (sentindo-se, por consequência, mais instigado a discuti-las), mas, também, sente uma grande motivação em dividir as questões absorvidas (e observadas) de forma artística. Por isso, e por me considerar um sujeito criador da área teatral, tive a necessidade de levar as discussões levantadas para o âmbito estético.

Porém, sempre houve questionamentos sobre a procedência e o desenvolvimento disso. Existiu uma preocupação em não transformar o assunto em algo meramente poético, o que, talvez, pudesse deixar a discussão para trás. Havendo, também, o risco de esquecer todo o potencial estético/artístico da questão e levar para o palco uma discussão, tão enfatizada, que não houvesse a necessidade de apresentá-la em formato teatral.

No sentido de evitar as questões apontadas, partiu-se da escolha do que levar para cena, a estrutura adotada para concepção do espetáculo, bem como a metodologia de montagem.

A primeira coisa feita, ainda um ano antes de começar o trabalho, foi reunir referências bibliográficas artísticas que me inspirassem e, me ajudassem a entender a prática desenvolvida. Em outras palavras, qualquer material que pudesse funcionar como

alimento num processo de criação e que pertencesse ao mundo que estava prestes a investigar. Nessa fase do processo, selecionei material que considerava experiências artísticas decorrentes do mesmo tema, essenciais para sua reflexão. Entre as obras selecionadas estavam os textos *Querô* de Plínio Marcos (o romance e a peça, ambos do mesmo autor), *Capitães da Areia* de Jorge Amado e um livro denominado *Me leva nos braços, me leva nos olhos* de Annamaria Dias.

A descoberta do último livro citado também foi um processo muito interessante. Ele chegou até mim alguns meses depois de findado o projeto na Fundação Casa, por meio da professora e ex-orientadora Carminda Mendes André. Ela o havia ganho, justamente por ser um livro que trata da experiência da autora como professora de teatro na Febem, no final da década de 1970. O livro fora publicado em 2010, um ano antes do fim do projeto e no meio de seu funcionamento. Ao lê-lo não pude deixar de notar semelhanças enormes entre a nossa experiência e a de Annamaria Dias, ainda que ambas as ações tenham se dado em contextos políticos e sociais totalmente diferentes. Fiquei tão instigada com a descoberta desta fonte que procurei a autora e a entrevistei³. Muito do que discutimos na entrevista/conversa era sobre a motivação dos jovens ao crime e a participação de seus processos de identificação nisso, o que, na verdade, é o que mais me instiga sobre esse tema.

Julguei esse texto de profunda necessidade para o processo artístico, uma vez que ele poderia proporcionar comparações preciosas entre os referidos contextos e instituições. Lendo, pude comprovar o que a vivência me fez desconfiar: a diferença entre Fundação Casa e Febem é meramente burocrática, formal. Essa descoberta me pareceu, também, essencial ao trabalho.

Os textos me levaram a filmes, músicas de *hip hop*, músicas de *funk* carioca e outras fontes que, finalmente, me instigaram para a escrita de dois textos profundamente líricos. O primeiro, um poema denominado *Anonimidade* e o segundo uma crônica, *Anestes*, que depois se transformou em uma peça curta (posteriormente readaptada).

Porém, o que me parecia mais lógico e comum a ambos os textos foi o universo do candomblé e o da capoeira, presentes, inclusive, nos filmes homônimos dos primeiros textos selecionados. O clima marginal da capoeira, umbanda e candomblé, aliado a sua profunda “brasilidade” ancestral, funcionou, a meu ver, como uma metáfora para a própria situação que pretendia discutir e que tanto me inspirou; especialmente a capoeira, com seu caráter híbrido entre dança, luta e estilo musical. Historicamente, a capoeira concerne

³ A entrevista, na íntegra, consta do Anexo I.

à arte dos oprimidos, totalmente advinda deles e tantas vezes perseguida, ou seja, arte marginal desde sua criação.

O segundo passo foi convidar pessoas que, além de serem de confiança, também acreditavam no papel militante da arte e em sua eficiência na discussão de assuntos sociais. Cerca de uma dezena de parceiros foram convidados, sendo que, dessas pessoas, somente três se propuseram a continuar até o fim como artistas criadores de cena, os amigos e parceiros Jacqueline da Silva Takara (Jacqueline Takara), João Paulo Rafaelli (Jota Rafaelli, parceiro também no projeto Artinclusiva) e Raíssa Persiani de Campos. A equipe passou a contar depois com o preparador corporal e mestre de capoeira Leandro Perez, com o músico João Beltrami e a amiga e preparadora vocal Priscila Ortelã.

No que concerne à metodologia de criação, todas as opções que não pudessem ser o mais coletivas possíveis não me pareceram razoáveis, portanto, propus que o grupo passasse por alguns meses de pesquisa e de investigação acerca do tema, levantando material e se apropriando do assunto. Àquela época, ainda se encontrava conosco como artista criador de cena Pedro Dante, que se caracterizava em uma presença muito especial, por ter sido estudante da escola estadual Godofredo Furtado, na qual fiz meu estágio obrigatório no ano de 2012.

Iniciamos a pesquisa de construção do trabalho, de fato, em março de 2013. No processo de pesquisa inicial, apresentei o material que reuni como fonte de inspiração e sugeri que o restante da equipe também o fizesse. Mais materiais se uniram a esse quesito: relatórios sobre aulas ministradas na Fundação Casa, feitos por Jota Rafaelli; carta publicada pelo apresentador da Rede Globo Luciano Huck no *site* da *Folha de S. Paulo* sobre um assalto que sofreu e a resposta do músico Zeca Baleiro a ela (vale ressaltar que essas cartas foram trazidas ao processo porque foram levadas e mostradas para os meninos internos em uma aula no ano de 2011); música *O meu guri* de Chico Buarque; música *Onze fitas* gravada por Elis Regina, gravada por Elis Regina; trecho do filme *O Contador de histórias* de Luiz Villaça; músicas de grupos de *hip hop* como *Apenas mais um* dos Detentos do Rap; as músicas de um grupo brasileiro que até então não conhecia chamado Medulla, *Serrando a grade* e *Munição na mamadeira* (nesse particular, vale ressaltar a importância da participação de Pedro Dante, um adolescente formado pela escola pública, com uma visão preciosa e madura, movida pelo seu próprio tempo presente); uma música chamada *12 de outubro* do grupo Racionais MC's e um trecho da novela *1985* de Anthony Burgess.

Houve um tempo, porém, que decidimos não haver mais sentido trazer referências e decidimos, então, selecionar, do material sugerido, aquilo que poderia ser utilizado para levar nossa ampla discussão à cena.

Vale dizer que, paralelamente à pesquisa, passamos a praticar a capoeira com o mestre e colega Leandro Perez, o que funcionaria como preparação corporal, atividade interativa de grupo e reflexão estética no formato de música, dança e luta. Portanto, estávamos também levando em consideração o universo com o qual estávamos tomando contato por meio da capoeira, o que nos levou a duas músicas que aprendemos em aula e que nos inspiravam para o tema, *Maré brava* e *Bem-te-vi*. As músicas utilizadas em rodas de capoeira possuem autoria popular e, quase sempre, não atribuída a uma só pessoa.

Sobre como o conteúdo mudou a forma

Fez parte do intenso processo de reflexão acerca disso o formato de apresentação e o método de construção pautado em formas épicas e populares de teatro.

Quanto mais selecionávamos material, mais percebíamos que fazia cada vez menos sentido nos restringir à fábula de Plínio Marcos. Tomamos, portanto, a história do menino Jerônimo como um símbolo, sendo, ele mesmo, nosso Querô, um menino-símbolo de todos aqueles em situação semelhante. Pode-se dizer que essa foi a primeira decisão que se caracterizou em uma escolha própria do teatro épico trazida para esse trabalho: atribuir à personagem citada uma função alegórica.

O fato de transformar o Querô de Marcos em vários, e atribuir a ele características que se pretendiam alegóricas no universo apresentado, caracterizava-se, em si, uma mudança na forma dramática tradicional. Essa primeira escolha evidenciava os rumos que o restante dos elementos cênicos tomariam.

Os personagens do drama devem ser *indivíduos* bem caracterizados e por isso os críticos exigem que eles tenham *profundidade psicológica*. Esses indivíduos devem ser capazes de assumir seu próprio destino, bem como as consequências dos seus atos, sem se submeterem a instâncias externas ou superiores (fatalidade, deuses, tradições). Ao contrário, normalmente os heróis dramáticos *enfrentam* esse tipo de instâncias nas pessoas de seus agentes/representantes: já se vê que não é *qualquer um* que pode ser herói dramático (Costa, 2012:16).

Começamos a construir o espetáculo pensando no que gostaríamos de falar, de toda a extensa pesquisa que fizemos. Era necessário que se evidenciasse nossa participação no contexto apresentado e a visão antes adquirida de que, olhando nos olhos

dos meninos internos víamos a nós mesmos. Isso, portanto, evidenciou-se como mais uma característica a ser atribuída ao nosso Querô-alegoria e mais um indicativo de que contar sua história no palco não bastaria.

Aos poucos, foi ficando clara para nós, também, a opção evidente de alternar textos nossos e dos autores com imagens construídas depois de retiradas desses mesmos textos e algumas projeções. Isso ocorreu ainda devido à grande quantidade de materiais que sentimos necessidade de apresentar, ou seja, a cada nova etapa do processo de elaboração, percebíamos mais que a história de nossa personagem alegórica, funcionaria inteira como um grande símbolo quanto mais recortes atribuíssemos a ela.

Quando forma e conteúdo se correspondem, a temática do conteúdo evolui sem problemas no interior do enunciado formal e todos “entendem” a obra. Mas pode acontecer, e acontece muito, de não haver essa correspondência. Em momentos de crise na sociedade (que podem durar séculos), o enunciado do conteúdo tende a entrar em contradição com o enunciado da forma, pois o conteúdo (novo) põe a forma (antiga) em questão, na medida em que ele se torna um dado problemático no interior de um quadro que não é. Começam a aparecer ruídos e, neste momento histórico, a forma entra em crise. Um importante sintoma de crise pode ser percebido quando os críticos (ou os artistas, ou o público) começam a “não entender” as obras. Ou então, o que é mais comum, rejeitam uma obra por suas “dificuldades técnicas” (Costa, 2012:13).

Foi então que surgiu a necessidade de construirmos um espetáculo com outras características épicas, como a trajetória episódica da personagem (partes independentes entre si que, juntas, formassem um todo); sendo que cada parte seria construída de uma maneira diferente, seguindo um estímulo, jogo, texto etc. Ainda nessa fase, eu me encontrava na coordenação de pesquisa, existindo, majoritariamente na condição de captar o que o grupo decidisse levar para a cena, organizando esse material em formato de dramaturgia. Para essa parte do trabalho, tive grande ajuda de Raíssa Persiani. Foi nesse período, também, que Pedro Dante nos deixou, por questões pessoais.

Nesse particular, é necessário destacar o enorme papel da pedagogia necessária para desenvolver a função de coordenadora de criação coletiva e organizadora de dramaturgia. A equipe, por ser composta de artistas de personalidades estéticas muito diferentes, entrava constantemente em embates intermináveis, que chegaram a nos fazer questionar a eficácia de um processo completamente coletivo. Intuitivamente, percebemos que era necessário que algumas funções fossem respeitadas e que, quando elas fossem atribuídas, dessa maneira o coletivo se daria, não no sentido da ausência de especializações, mas na confluência de todas para construção de um único trabalho.

Ficou claro que o papel que desempenhava como coordenadora pressuporia desenvolver o olhar de fora, descolado da cena, o que, no trabalho, preferimos chamar de direção geral. As cenas foram, portanto, construídas conjuntamente, tendo cada integrante criado alguma parte, sendo minha palavra decisiva somente em momentos em que não havia consenso. Também, achei por bem me retirar de algumas cenas em que estava como atriz a essa altura. Ainda assim, a direção de cada cena contou com a colaboração de todos, que se revezavam em olhares, no caso dos monólogos inseridos na estrutura dramática, por exemplo.

A essa altura, estávamos completamente contaminados pela ideia de um espetáculo de inspirações épicas e populares, o que nos parecia coerente com a proposta do próprio tema a ser discutido. Construímos, então, uma dramaturgia com inserções musicais provenientes da capoeira e uma música composta pela atriz Jacqueline Takara e outra pelo colaborador Caio Ceragioli, inspirada na canção *Carcará* de Caetano Veloso.

O processo de construção dessa dramaturgia, baseado em uma árdua e dolorosa pesquisa, presenciado por todos nós, não deixou dúvidas quanto à maneira evidente como o conteúdo alterou a forma de nosso espetáculo. Sentimos necessidade de dizer coisas que o teatro tradicional não nos permitia, a menos que sua forma fosse quebrada e, então, transformada em teatro não tradicional. De modo mais contundente, em “não-drama”; levando em consideração que a forma dramática pressupõe uma relação frontal com o público, uma fábula linear e psicologizada apresentada do início ao fim e uma personagem protagonista, foco principal da história que o espetáculo apresenta, que evidencia seus conflitos psicológicos por meio de diálogos objetivos travados com as demais personagens.

Em outras palavras: escrever e encenar peças (ou roteiros de filmes, ou até mesmo romances) de acordo com as regras do drama corresponde a endossar as regras de funcionamento da sociedade burguesa (tanto as que o drama enuncia quanto as que ele esconde).

Segundo uma definição *quase* aceitável por qualquer manual do século XIX, drama é a forma teatral que pressupõe uma ordem social construída a partir de *indivíduos* [...] e tem por objeto a configuração das suas relações, chamadas intersubjetivas, através do diálogo. O produto dessas relações intersubjetivas é chamado *ação dramática* e esta pressupõe a liberdade individual (o nome filosófico da livre iniciativa burguesa), os vínculos que os indivíduos têm ou estabelecem entre si, os conflitos entre as vontades e a capacidade de decisão de cada um. Através do *diálogo*, as relações vão se criando e entrelaçando de modo a produzir uma espécie de tecido, por isso mesmo chamado enredo ou entrecho, devendo ter claramente começo, meio e fim (de preferência nesta ordem), com direito a nó dramático, nó cego, desenlace, etc. Um dos valores mais cuidadosamente cultivados nesta concepção dramática de enredo é o *suspense*: o público

não pode saber de antemão o final da história, devendo ficar “preso” a ela pela curiosidade em relação ao desfecho e os autores conhecem técnicas sofisticadíssimas para preservar e arrastar este suspense até o fim (Costa, 2012:15).

Por essa questão, nos permitimos, além de tudo, o uso do lirismo ao tratar de questões tão sensíveis e, ao mesmo tempo, objetivos e claros, ao trazer dados estatísticos para o palco e imagens contundentes, em forma de projeção de vídeo. Não excluimos nenhuma forma de expressão, contando com a imensa capacidade de leitura sensível do público, que, quando se depara com esse tipo de espetáculo, tende a não se ater a certo entendimento padrão e racional. No que concerne à presença do público, também compreendemos que sua localização geográfica em relação à cena poderia trazer todo tipo de leitura. Por se tratar de uma discussão política e social apresentada em forma de arte, não nos interessava uma participação passiva do espectador, erigida por meio de uma relação frontal, com a presença da quarta parede. Nesse caso, a quarta parede configurava-se inadequada ainda que buscássemos apresentar o espetáculo em uma sala teatral. Essa, aliás, foi uma contradição que não conseguimos eliminar, ainda que pretendêssemos apresentar nosso trabalho em qualquer lugar ou qualquer tipo de sala.

Visando, portanto, a minimizar essa contradição, optamos, inicialmente, pela forma arena, decorrente, sobretudo, do teatro popular. Novamente, questões técnicas nos impediram com relação à forma; optamos, então, pela relação de semi-arena, uma vez que éramos resistentes à ideia de relação frontal, tendencialmente passiva.

No drama, até mesmo a interioridade (a “alma profunda”) deve se transformar em presença dramática (em fala). No drama não há lugar para o inexprimível (o que não se traduz em discurso), pois o drama expõe relações *intersubjetivas* (uns precisam *compreender* o que dizem os outros).

[...]

Outra consequência é a relação com o espectador, também absoluta, objetivada na quarta parede. O drama exige do espectador uma passividade total e irracional: separação ou identificação perfeita. Uma das convenções mais chocantes do drama é exatamente esta: fica combinado que os atores não são os atores, mas outras pessoas (os personagens) que estão, naquele momento, vivendo aquela história e, mais importante, que o público *não está ali*, vendo aquelas coisas acontecerem. É por isso que a cena frontal é a cena própria para o drama. Qualquer outro tipo de espaço compromete a relação passiva do espectador (Costa, 2012: 16).

Decidimos estruturar o espetáculo em cinco partes: prólogo, primeiro ato, segundo ato, terceiro ato e epílogo. O motivo por tal divisão centrou-se na proposta de facilitar o

nosso raciocínio no momento de levar à cena aquilo que selecionamos e definimos como essencial. Assim, o prólogo serviria para tratar de nós mesmos, enquanto partes do universo tratado e a relação com o urbano, a especulação imobiliária e a cidade de São Paulo, que entendemos ser um meio opressor, se não gerador de crises e desigualdades, um forte fator para sua acentuação.

O problema se destaca se pensarmos que, antes e muito além de ser uma mera mercadoria como qualquer outra, a terra é uma necessidade humana. As pessoas necessitam de moradia, e a terra urbana é fundamental para isso. Nisso entra a batalha pela habitação. Essa nada mais é do que um conflito entre duas concepções diferentes da propriedade imobiliária: uma que a vê como uma mercadoria como outra qualquer, logo totalmente submetida à vontade de seu proprietário; outra como dotada de uma função social fundamental, e por isso submetida às necessidades mais básicas da coletividade. Para se ter uma ideia de qual a concepção que se sobrepõe hoje, temos um *déficit* habitacional de 670 mil domicílios só na cidade de São Paulo, enquanto o número de imóveis vazios (que poderiam diminuir consideravelmente esse *déficit* absurdo) é estimado em 400 mil.

Quanto à questão da formação do marginal, acredito que está inserida em um âmbito maior. O marginal não está só na periferia da cidade ou à margem da moradia digna, mas se insere numa realidade de negação de direitos mais ampla e que engloba várias outras instâncias sociais para além dessa. Mas se for para refletir sobre a situação do marginal especificamente no que concerne à cidade, acredito que ele é consequência da lógica excludente da cidade, que em diferentes espaços físicos e institucionais vai negar seus direitos e transformar sua própria existência num ilícito. Nesse sentido, a ideia da criminalização da pobreza, isto é, a penalização de práticas e hipóteses em que a população marginalizada é lançada quase que coercitivamente e que são depois reprimidas pelos órgãos estatais, é central. Como punir, ainda que de forma não prevista na lei, a população de rua justamente porque as condições sociais obrigam ela a viver daquela forma? Como tributar uma população que muitas vezes pouco acesso tem aos serviços que utilizaram o produto arrecadado? (Segatto, 2013).⁴

Por tudo isso e, por nos sentirmos parte das questões apresentadas, o prólogo as explicitaria e tenderia a apresentar uma maior função lírica em nossa exposição como cidadãos, próximos de tais realidades. Além disso, na condição de expediente épico e preparador das consciências críticas, considerávamos essencial trazer no prólogo a ideia simples de construção de identidades (ou identificações).

No primeiro ato, traríamos a figura do Querô (ou Jerônimo da Piedade), apresentando-o como alegoria, parte de um sistema maior, na tentativa de evidenciar

⁴ Trecho sobre o assunto concedido via *internet* por José Eduardo Segatto, estudante do quarto ano do curso de Direito do Largo São Francisco e parte integrante do projeto de extensão universitária Núcleo de Direito à Cidade. Atualmente o estudante desenvolve trabalho social junto à comunidade de Paraisópolis, cuja problemática atem-se à questão da especulação imobiliária.

quem são os meninos, ou jovens delinquentes e suas motivações ao “crime”.

O segundo ato foi reservado para tratar do aspecto que mais nos saltou aos olhos na reflexão sobre as causas: a mídia e seu papel da difusão do consumismo. Ainda aqui, pretendíamos ressaltar, também, nossa participação como consumidores e trazer isso à tona como uma característica da sociedade como um todo.

O terceiro ato foi reservado para tratar da ineficácia das instituições a que esses jovens são levados, para cumprir suas medidas socioeducativas, com a conivência da sociedade. Escolhemos fazer isso por meio de relatos, que julgamos universais, encontrados tanto na arte, quanto na vida (especialmente no projeto Artinclusiva).

O epílogo foi uma parte destinada às conclusões. Nessa fase de construção não sabíamos quais seriam e, ainda agora, depois de finalizado o espetáculo, não sabemos. Por isso, quisemos, nessa parte, deixar claro que elas, adotando as proposições estéticas do chamado épico dialético (na medida em que as relações estão permanentemente a se fazer) são, ainda, inconclusas, evidenciando exatamente isso.

Distribuímos o material que havíamos selecionado como essencial em cada uma dessas partes e, depois, fizemos uma articulação e organização mais apurada entre uma coisa e outra, atentando para a coerência, a coesão e as questões pertinentes a cada parte ou episódio. Ainda assim, quando houve uma organização mais apurada da minha parte, juntamente com a atriz Raissa Persiani, nos deparamos com coisas passíveis de substituição, por confusão de conceitos e problemas ideológicos.

A concepção de figurino, também vinculada à escolha de transformar Querô em uma figura alegórica, de maneira geral, foi inspirada no uniforme utilizado pelos internos da Fundação Casa, composto por uma calça de moletom azul-marinho, uma camiseta branca de manga comprida e um par de havaianas azuis. É importante ressaltar que eles utilizavam essa mesma roupa, não importando o clima e a temperatura que estivesse fazendo, alternando com pequenas variações (um tênis azul sem cadarço e uma camiseta vermelha de manga curta). No nosso figurino, incorporamos os números que de fato são estampados nesse uniforme. Na Fundação Casa, cada interno ganha um número ao ser incorporado à instituição e suas roupas obedecem a ele. Em nosso figurino, utilizamos, somente, o número zero como representação de Querô, seguindo a mesma lógica do jogo dos números feito durante o projeto e adotado por nós como cena do espetáculo. As personagens que destoassem do universo tratado, ou que servissem para representar coisas de fora dele, usariam acessórios que complementassem a ideia pretendida.

Dramaturgicamente, o espetáculo foi construído para trazer uma reflexão que nós,

enquanto grupo, fazíamos questão que ocorresse em nossa relação com o público. Não nos interessava somente falar daquilo, mas expor pensamentos e, se possível, provocá-los, reflexões, contradições internas. De certa maneira, isso se refletia em nossa visão artística, no concernente à discussão entre estética e militância. Em outras palavras, o trabalho nos mostrou o que já desconfiávamos: que escolhas estéticas não são necessariamente desvinculadas de ações militantes, políticas e sociais, por parte do artista.

O espetáculo *Querô Camará*

“Pronta” nossa dramaturgia⁵, nos sentimos apoiados para começar a trabalhar nas cenas, antes existentes somente no papel e no plano das ideias. Foi nessa fase que passei a possuir uma função mais ativa com relação à direção de um espetáculo em si, voltando mais ainda meu olhar para dentro da cena, estando fora dela. A partir desse momento, houve necessidade de mais uma reflexão sobre a pedagogia de construção de um trabalho como esse, à medida em que minha figura como diretora se fazia mais presente e as demais funções também iam se caracterizando.

– O Prólogo

A abertura do espetáculo se dá no escuro, no qual começamos todos a tocar e cantar uma música de capoeira, apreendida em nossas aulas com Leandro Perez. Ela foi selecionada por trazer ao grupo, em geral, uma sensação de força e concentração de energia, necessárias para que houvesse um bom começo. Trata-se de uma identificação que só pode ser explicada pela presença do arrepio em nossas peles. Para poder proporcionar a mesma sensação, aprendemos a tocar os instrumentos percussivos próprios da capoeira (pandeiro, berimbau, atabaque e agogô).

Junto ao desenvolvimento da figura da diretora em sala de ensaio, influenciados ainda pelas já citadas referências, passamos a ter a percepção de que essa figura, tão presente como um olhar de fora, poderia constar no próprio espetáculo, exatamente com esse olhar, quase como se fosse onisciente e adiantasse alguns aspectos da história. A figura da diretora, também, se colocada em cena, poderia funcionar como porta-voz do grupo, falando explicitamente ao público alguns dados da pesquisa que nos pareceram deslocados na dramaturgia. Além disso, tal expediente poderia funcionar como um

⁵ Dramaturgia na íntegra no anexo II.

recurso épico, ligando as cenas, juntamente com as músicas, projeções e arrumação e limpeza do espaço, entre elas.

Portanto, incluímos um prelúdio da diretora entre a dispersão da música e a primeira ação do prólogo. Esse prelúdio apresenta a Reversa Companhia (nome adotado por nós como um grupo) e nosso ponto de vista acerca da fábula do menino Querô; esse é o momento no qual, apresentamos Querô como alegoria de uma história universal. É aqui, também, que adiantamos que o fim do menino não é bom. Adiantar o final, representa uma quebra de um dos expedientes característicos do drama (suspense). O texto é apresentado pela diretora, como integrante de um coletivo, sem a adoção de nenhuma personagem. Findada a fala, é escrito com giz, no meio do espaço de representação, a palavra “margem”, em um retângulo. Trata-se de um gesto simbólico que pretende trazer a margem (da sociedade) para o centro do espaço de representação. Isso explicita aquilo de que vamos tratar, ao mesmo tempo que situa geograficamente o restante do prólogo, que ocorrerá por meio desse e de outros escritos.

Quando os atores e atrizes se dispersam pelo palco, depois de cantada a música de abertura, cada qual, de posse de um giz branco, desenha cinco círculos no chão. Cada círculo representa aquilo que nós consideramos uma camada que compõe os seres humanos. Especificamente selecionamos cinco assuntos de que somos compostos e os quais temos vontade de colocar na cena, em relação direta com tema tratado: eu, eu-social, eu-números, eu-artista, eu-São Paulo. Essas camadas são apresentadas pelo conjunto (*ensemble*) por meio da fala de textos desenvolvidos por cada integrante do coletivo. A ideia da cena é nos apresentar em um contexto social amplo e preche de historicidade.

O Eu representa a camada, em síntese, de natureza biográfica de cada um.

O Eu-social representa uma camada que comenta aspectos de nossas vidas do ponto de vista econômico. Isso surgiu pelo fato de existir pequenas diferenças entre nós. Existia a necessidade de apontar isso, como um fator determinante no processo de marginalização dos indivíduos.

O Eu-números concerne ao fato de termos detectado a tentativa de descaracterização humana ocorrida na Fundação Casa e na sociedade como um todo. Retomamos, aqui, o hábito de sermos números na sociedade de que fazemos parte, em tentativas de esquadrinhamentos burocrático.

O Eu-artista representa a camada que usamos para “desabafar” nossas potências de artistas e colocar tanto questões pessoais como crises de que padecemos. Por

intermédio dessa questão nos perguntávamos se nosso trabalho na Fundação Casa poderia ter feito alguma diferença para os jovens de lá.

O Eu-São Paulo caracterizou-se uma camada extremamente necessária para explicitar nossa angústia pelo urbano e a consequência disso para a discussão que ia sendo levantada: a cidade, também, representava uma imensa instituição segregadora.

Os textos das camadas são ditos de forma alternada, buscando uma coesão por meio dos textos, sendo inicialmente muito maiores do resultado final. Apesar de querer falar muito sobre cada camadas de nossos “eus”, acabamos “sacrificando” muitas partes do texto, em detrimento do ritmo e da duração da cena.

A última parte do prólogo ocorre na margem centralizada, desenhada por mim. Depois dos textos e algumas pausas, caminhamos, de modo decidido para o centro, que percebemos ser margem, ao tentamos sair dela somos impedidos uns pelos outros. Nessa parte, falamos também um texto cada um sobre o sentimento de se estar à margem. A ideia não é descaracterizar o marginal de que procuramos falar em todo o espetáculo, mas nos aproximar dele.

Toda a cena é feita com luzes acesas, incluindo às do público, para que este participe dela. Os corpos vistos nessa parte são os dos intérpretes (ator e atrizes).

O que ocorre depois é, justamente, uma mudança provisória de luz, que isola Raíssa Persiani no centro do palco (margem) onde ela se transforma corporalmente em outra personagem, enquanto o conjunto sai de cena. Outra luz isolada se acende nele, que muda uma peça de seu figurino: passam a ser repórteres-narradores. Nessa parte ocorre, pela primeira vez, a presença de personagens construídas a partir de estímulos diferentes daqueles dados corporais cotidianos dos atores em cena: Anestes e os repórteres-narradores. Anestes foi construído pela atriz a partir de um exercício na qual ela, por meio da imaginação, se colocava caminhando em uma corda fina, passada por cima de um abismo, sujeita à chuva e outras intempéries enquanto foge de algum perigo iminente. O corpo e a voz da personagem foram construídas em composição com as consequências que ocorrem neles quando se permitem ser submetidos a alguma força imagética e subjetiva. O mesmo foi feito para os repórteres-narradores, sendo que o estímulo foi diferente. Estabelecemos um padrão para criação dos corpos, proveniente de nossas referências sobre apresentadores de televisão. Isso e o fato de termos estabelecido que essas personagens teriam gestos amplos, rápidos, precisos e de detalhamento das falas, nos fizeram completar o material necessário para a criação.

A luz da cena volta a se acender completamente, abarcando o público e o espaço

de representação, e promove à parte mais metafórica do prólogo. Nela, se desenvolve uma cena, baseada no primeiro poema escrito para esse trabalho, *Anestes*. A cena (e o poema) contam a trajetória de um ser humanoide, chamado Anestes, que é composto pela poeira e pelos detritos do caminho que percorre pela vida, equilibrado em uma corda. Ele sofre a ação do vento, das pessoas, de todos os fenômenos naturais e sociais. Na cena, essa trajetória é contada (e dificultada) por três agentes oniscientes que o expõe de maneira sensacionalista e oportunista, à semelhança de tantos outros encontrados na mídia. Achamos relevante que isso estivesse no espetáculo da forma como está, uma vez que o texto fala de tudo o que esse ser (quase-humano e, portanto, à margem) consegue presenciar, justamente por estar colocado social e espacialmente, nessa marginalização. Anestes tenta prosseguir, mas é dificultado, enquanto alguém (onisciente, onipresente, onipotente) consegue certo lucro com seu insucesso; colecionando detritos e se tornando mais frágil enquanto absorve aquilo que vê. Anestes é uma metáfora para os sujeitos de que tratamos, enquanto, também, representa liricamente todos nós, oprimidos e opressores do meio urbano.

– Primeiro Ato

O primeiro ato é iniciado com mais uma intervenção cênica da diretora, que, dentre outras questões, pretende esclarecer, justamente, as partes que podem ter ficado obscuras no prólogo.

Encerrada a fala, apresentamos uma inserção musical, que consiste na primeira parte da canção composta pelo colaborador Caio Ceragioli, baseada em *Carcará* de Caetano Veloso. A música possui uma letra essencial para a apreensão dramatúrgica dos fatos, o que, novamente, se insere no contexto épico do teatro. Ela foi dividida para ser cantada por um coro e uma voz, sendo essa a voz de Jota Rafaelli, já representando aqui a personagem Querô, que ele assumirá ainda nesse ato.

A cena que se segue é uma representação, guiada pela diretora e estudante de licenciatura em teatro agindo em um projeto como o Artinclusiva, tantas vezes citado. Nela, representamos exatamente um jogo, que corresponde à releitura de uma situação verídica. Representamos o jogo que nos fez, como educadores/as, abrir mão de algumas “verdades” que nos acompanhavam e o que me inspirou, particularmente, no sentido de motivação à construção deste trabalho⁶.

⁶ O referido jogo, e a experiência decorrente dele, já foram explicados em detalhes no segundo capítulo, na parte em que faço diversos relatos da experiência como arte-educadora no projeto Artinclusiva, respectivamente nas páginas 30 e 32.

Na primeira parte do primeiro ato ocorre a representação de todo o contexto que envolveu o jogo e não apenas ele, o que fizemos, foi uma tentativa de deixar explícito todo o contexto que mais nos chocou constatar, em relação à ideia de construção do sujeito marginalizado. Aproveitamos, ainda no contexto do jogo e dos fatos reais, e inserimos uma cena, baseada no texto *Capitães da areia* de Jorge Amado, na qual Pedro Bala, chefe do grupo de meninos de rua, cujo nome “batiza” o livro, expulsa um dos integrantes do bando por meio de um jogo de capoeira, após pegá-lo roubando um objeto de outro. A atitude de Pedro Bala nos chamou a atenção, por ter sido implacável ao julgar um indivíduo em situação semelhante, bem como ocorreu com os jovens internos da Fundação em situações já detalhadas. Situações similares haviam ocorrido na Febem do final da década de 1970 com Annamaria Dias, como explicitado por ela em seu livro.

Queremos, com isso, levantar a questão dos sujeitos que, em situação de marginalização, apreendem essa realidade social e a repetem, reafirmando-a. Nossa discussão inicial é, portanto, coerente com a “divisão” implícita da dramaturgia, segundo o assunto selecionado para o primeiro ato: quem são esses meninos, representados pelo Querô em nosso espetáculo. A capoeira, usada no ato de expulsão, foi colocada aqui, em sua primeira aparição corporal, na tentativa de evidenciar o caráter dialético dessa atividade, escolhida como nossa preparação corporal.

Também encontramos a necessidade de, ainda nesse ato, fazer uma apresentação do menino Jerônimo, precedida por uma música que também é proveniente do universo da capoeira. Querô aparece no palco e se apresenta, fazendo um breve relato de sua vida, desde o momento de seu nascimento até o momento em que é preso, após um assalto mal sucedido. A fala desempenhada por ele possui caráter universal, parecendo um resumo de situação de tantos outros. Nesse monólogo, Querô assume definitivamente seu caráter alegórico.

As personagens nesse ato; com exceção da diretora em cena e a estudante, que foram feitas segundo o princípio de uso do corpo da própria atriz em cena; foram desenvolvidas a partir de uma construção corporal com características próprias, criadas a partir de estímulos específicos. Nesse caso, apelidamos esse conjunto de características, feitas por meio de estímulos imagéticos, de matriz.

A criação dos corpos das personagens aqui pesquisadas, foi inspirada naquilo que o grupo Lume Teatro de Campinas (SP)⁷, considera uma matriz que é uma ação física

⁷ A influência do Lume Teatro em meu trabalho – embora já tenha se feito presente anteriormente por conta de minha admiração ao trabalho do grupo e leitura de textos produzidos por seus integrantes -, se consolidou pelo fato de que em janeiro de 2013 consegui estar presente no curso, ministrado por Raquel

e/ou vocal pesquisada e codificada por um ator ou atriz. Nossa ideia, na construção dos corpos trabalhados, foi fazer exatamente isso: codificar algumas respostas que o ator e as atrizes conseguiam identificar como sendo dadas por seus corpos a partir de estímulos imagéticos e imaginativos propostos pela direção.

Para o primeiro ato, a ideia foi criar a Matriz 1, ou, também chamada por nós, Matriz do Menino Livre. Os corpos foram criados com os olhos inicialmente fechados, a partir da imagem mental, subjetiva a cada um das/os integrantes do grupo, de um menino que mora nas ruas, por volta de dez anos, correndo e brincando com liberdade. Foi solicitado que o ator e as atrizes imaginassem esse menino, seus braços, mãos, marcas de nascença, pés, altura, pernas, olhar. Imaginado isso, e que o conjunto se concentrasse em “fazer caber” aquela imagem mental em seus corpos, ainda de olhos fechados, e aos poucos, então, abri-los com os olhares daqueles meninos que agora estavam “vestindo” os corpos e energias dos atores.

Aqui cabe uma breve ressalva sobre a definição dada por Renato Ferracini (2012), integrante também do Lume Teatro, sobre energia. Segundo o autor, energia na prática é a manipulação corpórea de macro e microdensidades musculares em relação à força necessária para tal manipulação e à integração psicofísica necessária a essa manipulação. Energia, segundo o que trabalhamos em sala de ensaio, consistiu, justamente, naquilo que conseguimos projetar em nossos corpos, a partir das já citadas imagens construídas mentalmente segundo estímulos (características físicas e psicológicas dadas).

A Matriz do Menino Livre foi usada, inclusive, para a cena do jogo do primeiro ato, usada para retratar a situação verídica passada na Fundação Casa, por que percebíamos que, em nossas aulas, os corpos daqueles indivíduos, tão submetidos a coerções, de alguma maneira se suavizavam. Isso ocorria, também, por um grande esforço de nossa parte nesse sentido, e, pelo fato de que, no jogo, os jovens internos recuperavam em seus corpos (e olhares) um pouco de sua existência lúdica e infantil.

– Segundo Ato

A transição entre o primeiro e o segundo atos se dá por meio da projeção de um vídeo, composto por alguns momentos diferentes. Na primeira parte do vídeo, estabelecemos uma comparação entre a propaganda sobre a Febem, veiculada em

Scotti Hirson, integrante do Lume, sobre mimese corpórea. Todos os exercícios dados em sala de ensaio possuem influência somada a partir dessa experiência.

televisão aberta no período que antecedeu a escritura do Estatuto da Criança e do Adolescente em 1990, que estabelecia que a referida instituição deveria servir somente para internação de menores infratores, cumprindo medidas socioeducativas e a propaganda do nazismo, também veiculada na Alemanha, em seu período característico. A primeira parte do vídeo se encerra com a projeção de alguns dados estatísticos, retirados do *website* da Fundação Casa, de 2006. São dados que explicitam a quantidade de jovens internados, provenientes de classes pobres, ricas e a quantidade de jovens negros e brancos. A diferença entre esses dados é gritante, segundo o que se espera, o que somente corrobora com o raciocínio estabelecido até o presente momento, no que concerne à formação do sujeito marginalizado (ou criminalizado) estudado.

A segunda parte do vídeo, apresenta a imagem de um carrossel, permeada por imagens de propagandas de grandes marcas, logotipos etc. O fato de termos escolhido um carrossel para colocarmos as propagandas em movimento, se deve, primeiro, a uma inspiração retirada, novamente, do livro de Jorge Amado no qual os capitães da areia conseguem passes para andar em um carrossel itinerante e, nesse momento, são retratados como verdadeiras crianças e não como criminosos. O segundo motivo refere-se à metáfora contida na imagem: movimento e ciclo a ela vinculados como alegoria de ação do consumo. Também passou a ser, para nós, uma maneira de falar sobre a perversidade encontrada na *mídia* em sua preocupação inconsequente de incentivar o consumo, atraindo as pessoas, especialmente os jovens, com a promessa de fazê-los parte de um mundo ideal por meio da posse. O fundo musical do vídeo é uma mistura entre o áudio original do carrossel e crianças brincando nele e uma música de um gênero conhecido como “*funk ostentação*”, tipo de música muito apreciado pelos internos da Fundação e cujas letras tratam unicamente do consumo, trazendo nomes de produtos e marcas e as vantagens sociais de se possuir tais coisas.

A projeção do vídeo precede uma ação, executada por uma atriz, o ator e a diretora em cena, ainda ao som de um carrossel tradicional. São três pessoas executando ações simples relacionadas ao ato maior de consumir. Uma delas estende uma grande toalha de mesa no chão, como que se preparando para um pique-nique em um parque qualquer e sai, a outra, se senta na toalha abrindo uma grande cesta, de onde são retirados uma série de produtos que são comidos e logo abandonados, em seguida, entra a terceira personagem, utilizando diversos produtos em sua pele e acumulando peças de roupa, umas sobre as outras; a primeira pessoa sai e entra, trazendo mais e mais produtos, constantemente consumidos e abandonados. A cena termina com a entrada do “trono do

burguês” e o abandono dos detritos produzidos pela representação de todo o consumo possível.

O burguês, representado de uma maneira também alegórica e grotesca, entra em cena e se acomoda em seu “trono” colocado como um altar em meio aos detritos do capitalismo, compondo a cena de maneira teatral. O burguês fuma seu charuto, no alto de seu altar e se põe a discursar, sendo que seu discurso, composto por uma grande quantidade de sentidos comuns elitistas, é a representação de um texto na íntegra, escrito e publicado pelo apresentador da Rede Globo, Luciano Huck em 2007, comentando o roubo de seu relógio em São Paulo.

Essa carta foi escolhida como discurso de nossa representação de burguês por diversos motivos. Ao levarmos esse texto para uma atividade desenvolvida dentro da Fundação Casa, nos chocamos ao perceber que os meninos não esperavam (e até mesmo chegaram a duvidar) que aquilo pudesse ser fruto do pensamento de uma pessoa pública, teoricamente solidária (segundo a imagem que existe dele na mídia e que é vendida em rede aberta nacional). Entendemos que seria uma subversão, necessária à crítica da própria mídia, usar um texto produzido por alguém conhecido no meio televisivo e que corrobora com o discurso excludente elitista que vemos por todos os lados, quando se trata dos sujeitos marginalizados. Isso entrou no setor em que se fala da mídia e da propaganda, segundo aquilo que se propunha o segundo ato.

A criação do corpo do burguês se deu por meio do desenvolvimento de uma partitura corporal, feita desde sempre com o uso do charuto e do “trono”, no caso, uma cadeira ou poltrona. O burguês, de postura excessivamente altiva e com uma construção física bastante teatralizada e grotesca, foi construído a partir da voz da atriz, em experimentação, segundo os estímulos dados e as modulações encontradas no próprio texto, que foi dividido em várias partes (alternando entre partes irônicas, melodramáticas e normais). Optamos por trazer nuances de melodrama para a fala do texto, uma vez que queríamos deixar clara toda a análise feita sobre ele e o porquê de ele estar colocado ali. Uma interpretação realista ficaria destoante em relação a toda a construção cênica criada em torno dessa personagem, colocada em um trono em meio a detritos de consumo.

Esse ato se encerra com mais uma intervenção da diretora, que conta aos espectadores quem produziu aquele texto e que ele foi levado para ser comentado dentro da Fundação. Afinal, a ideia da crítica somente poderia ser completa com o esclarecimento, para o público, da procedência do texto. Ainda na fala da diretora, é incluído um trecho de um texto do autor Marcelino Freire, denominado *Esquece* (2005)

que fala sobre a mesma situação, do ponto de vista do marginal. Isso é importante para que o raciocínio possa ser, cada vez mais, conduzido de maneira dialética. A fala de intervenção se encerra com duas frases: uma retirada do *Facebook*, conhecida rede social muito popular entre as pessoas e uma fala repetida do texto *Anestes*, utilizado no prólogo.

O uso de uma frase anônima proveniente do *Facebook* é uma outra forma de relacionar a realidade com aquilo que tanto pode nos influenciar em relação a ela, com a corroboração da *mídia*, que pode ser alienadora (dessa vez, de forma resumida). A frase repetida do texto do prólogo, é uma maneira de enfatizar aquilo que a personagem desse mesmo texto, que simboliza o homem cindido pela nossa sociedade, acredita. Trata-se de uma conclusão aparentemente fatalista, mas que se pretende ser um estímulo ao pensamento e à reflexão.

– Terceiro Ato

Esse ato se inicia com uma música, composta pela atriz Jacqueline Takara. Ela está aqui colocada, mais uma vez, como um incentivo às quebras de cunho épico. A música, cujo nome é *Eu quero entender* possui uma letra totalmente condizente com a dramaturgia e que trata também sobre a ilusão que normalmente se tem para tratar de assuntos como este.

O que se segue a essa música é uma cena na qual existem três personagens, sentados em cadeiras e relatando suas vidas dentro das instituições nas quais estão ou estiveram. Aqui, nos utilizamos dos recursos teatrais para colocar lado a lado Querô, o menino símbolo de toda a história; Pedro Bala, terrível chefe juvenil do grupo criminoso Capitães da Areia e Carlos, menino paulistano, internado na Casa Vila Guilherme (antiga Unidade de Internação Abaeté), Complexo Vila Maria da Fundação Casa.

Carlos, é, ao mesmo tempo, personagem, pessoa “real” e alegoria. Sua fala foi escrita segundo falas e relatos verdadeiros, ouvidos de diversos meninos da Fundação Casa, o que faz com que tudo o que ele diz seja proveniente de uma dura realidade, na qual não incluímos e nem excluímos absolutamente nada, tentando, inclusive, manter a maneira como as coisas são ditas, com a prosódia e as gírias tantas vezes ouvidas. O nome, Carlos, é o de um menino, homenageado no trabalho pelo ator Jota Rafaelli, internado no já citado lugar, na época do funcionamento do projeto Artinclusiva. Não sabemos onde ele se encontra agora, mas, a homenagem prestada vem de um situação que Rafaelli presenciou junto a ele no andamento do projeto. Ao ver que Carlos se

encontrava sozinho e cabisbaixo, sem querer participar da aula, Rafaelli foi falar com ele, recebendo, de início, uma negativa para qualquer diálogo. Porém, isso mudou quando ele se ofereceu para apenas ficar ao lado de Carlos em silêncio. Isso fez com que o jovem se abrisse e falasse muitas das coisas que estão no texto atribuído a ele nesse ato, o que possui um caráter óbvio de denúncia e o retrato de uma situação complexa e dolorosa.

Os textos de Querô e Pedro Bala foram ambos construídos pelas atrizes que os interpretam, a partir das obras de onde surgiram. Notamos, no processo de pesquisa, que em ambas apareciam retratados os períodos passados nas cadeias e reformatórios. Eram tipos de descrição diferentes (até por se tratarem, respectivamente, de uma peça naturalista e um romance), mas, o que era comum, além da própria situação, era o fato de ambos serem adolescentes e ambas as retratações oferecerem imagens e ideias bastante chocantes e ruins. Isso também fazia sentido com as experiências vividas por nós mesmos, muito embora nesse sentido, tudo fosse muito mais discreto.

Optamos por construir a cena com falas intercaladas, como uma maneira de demonstrar as semelhanças dos casos, a ponto de parecerem somente um, o que condiz com o caráter pretensamente universal atribuído a toda a história desses meninos, representados por Querô.

O ritmo da cena é dado pela intercalação dos referidos textos, dado segundo a coesão de uma parte em fusão com a outra.

Para a criação das personagens Carlos, Querô e Pedro Bala, utilizamos a imagem dos corpos dos atores (já sentados nas cadeiras) presos em um lugar no qual suas cabeças tocassem o teto e que representasse somente o espaço ocupado pelas cadeiras. Eles desenvolveram no corpo essa imagem, dado ou sensação, após terem recuperado a Matriz 1 (Matriz do Menino Livre). Depois, foi solicitado que se sentissem somente sentados em lugares mais amplos, tendo de obedecer a determinação de estarem sempre de cabeças abaixadas e as mãos para trás das costas. Cada um deles, deveria lidar com os estímulos segundo uma característica própria de cada personagem: Carlos, inocência; Pedro Bala, coragem e Querô, raiva.

Após um tempo de experimentação com esses estímulos no corpo e na voz, foi solicitado que reparassem em que medida esses estímulos criavam tensões ou outras imagens em seus corpos. Na sequência, solicitou-se, ainda, que fixassem essas tensões e imagens, transformando isso, finalmente, na Matriz 2 ou, Matriz do Menino Preso. O menino que já passou por alguma instituição e suas normas coercitivas e que traz esses pequenos detalhes em seu corpo, mesmo que de forma involuntária. A inspiração para a

criação dessa matriz veio de uma conversa que tive, certa vez, com um agente disciplinar, após um dos dias de oficina. Nessa conversa, o agente me disse que, após algum tempo de internação, era muito fácil identificar que jovem já havia passado por isso e que jovem, não; uma vez que os que já haviam passado, tinham uma tendência a abaixar a cabeça e colocar as mãos para trás das costas, assumindo uma posição submissa na presença de autoridades.

– O Epílogo

O epílogo é aberto por mais uma intervenção da diretora, dessa vez uma intervenção poética, com a declamação do poema *Anonimidade* de minha autoria. Esse poema é uma espécie de conclusão, bem como foi estabelecido que o epílogo traria. Porém, como havia escrito antes, não conseguimos concluir com uma solução mágica para o problema apresentado, nos contentando, portanto, com um elaborado, e cheio de argumentos, convite à reflexão.

Meu nome é Fábio.
Meu nome é Carlos.
Meu nome é Roger.
Meu nome é Lucas.
Meu nome é Jairo.
Meu nome é Yan.
Meu nome é Sandro.
Meu nome é tantos
Quantos.
Meu nome existe e o seu insiste
E a vida continua
Sem embate.
Meu nome é Fábio, e o seu também!
Fábios são os filhos da globalização
Os filhos do milhão que se perde numa mão
E desaparece
E que rejuvenesce, deixando as rugas de herança
E os dentes quebradiços
E os olhos velhos, vividos, aos 19, 17, 16...
Fábios somos, ou podem ser nossos filhos
Empecilhos do progresso
Sem destino manifesto
Ou destinados ao caos.
Existe ordem no caos?
Fábios são ciclos, ciclovias

Iniciam em semente, somente em berço
Em pranto
Terminando em berço, espanto
Em leite tirado da pedra
Atrás das grades, no frio.
Fábios são consequências

Daqueles que consomem,
De quem é consumido,
Da Copa do Mundo
Do Brasil
Do ouvido da cidade artéria
Sem fluxo interrompido.

Mais uma vez, apareço em cena, na condição de sujeito social, intervindo no espetáculo. Essa parte do espetáculo é toda composta por nossos corpos em cena. Optamos por retomar a isso na última parte, assumindo para a fábula contada um olhar de fora dela, essencial para o que poderia ser considerado uma conclusão do espetáculo.

Queríamos, com esse distanciamento, demonstrar que aquela não é a nossa realidade, apesar de termos nos apoderado brevemente dela para denunciá-la. Com isso, demonstramos justamente a necessidade de certo distanciamento para que a situação pudesse ser alcançada pela sensibilidade dos espectadores.

Logo em seguida, há uma cena de jogo de capoeira, mais uma vez colocada na sequência de uma maneira metafórica, para evidenciar aquela manifestação cultural tão híbrida, escolhida por nós como preparação e símbolo da cultura resistente ao meio.

Depois disso, há a retomada da música composta por Caio Ceragioli. Essa segunda parte completa a dramaturgia contida nela e traz um dos finais de Querô, o menino símbolo: a morte. Esse, é um final bastante comum aos sujeitos retratados, no âmbito da realidade.

O final, dado por uma imagem estática, simboliza o que pode ser, também, um final para sujeitos naquela situação, mas que também pode significar um meio para qualquer outro tipo de final. Nós, artistas que construímos as cenas, nos colocamos no centro do palco, com as camisetas amarradas nos rostos e em uma posição de submissão e humilhação na qual os internos são colocados após o controle de rebeliões. Essa imagem, simplesmente construída e mostrada, possui, como pano de fundo, uma vinheta televisiva muito popular no universo do futebol e que possui uma pretensão muito otimista que, colocada da maneira como está, acaba por trazer certa ironia. Ainda mais, se pensarmos em todas as polêmicas sociais (também criticadas no trabalho) envolvendo a Copa do Mundo a ser realizada no Brasil em 2014.

A imagem continua estática enquanto, depois da vinheta, toca um trecho de uma música de denúncia, proveniente do *hip hop*. Somar essa música à imagem, logo depois da vinheta, foi a nossa maneira de trazer uma ideia dialética à mesma situação. É como se disséssemos como as coisas estão e como elas poderiam estar para estarem melhores.

As luzes, finalmente, se apagam.

Conclusão

A conclusão para toda a reflexão levantada aqui é algo complexo. O trabalho foi dividido em muitas partes diferentes e muitas etapas, independentes que foram se completando.

Estudar à fundo as experiências vividas na Fundação Casa – agora com um olhar mais embasado e tentando aproveitar todos os estudos para evidenciá-los e investigá-los artisticamente -, foi quase como se eu estivesse revivendo as mesmas questões, enquanto às estudava.

Fazer este trabalho trouxe um apuramento ao meu olhar crítico sobre a situação que resolvi analisar e, também, sobre algumas desconfianças que se mantiveram em mim e outras que se criaram, como a possibilidade de mudar a forma de se fazer teatro a partir de seu conteúdo.

Além disso, “gerenciar” um trabalho como esse que possui diversas pontas a serem aparadas e diversas ideias a serem trazidas, por meio de muitas linguagens e coisas diferentes, necessita de um grande planejamento e sérias reflexões pedagógicas. Isso, obviamente, se agrava quanto maior o número de participantes e menor o tempo hábil de que se dispõe para realizá-lo.

Por esse motivo, passei a admirar profundamente o trabalho de grupos que constroem seus trabalhos de forma totalmente coletiva, cuidando de todos os detalhes dessa forma, ainda que existam divisões específicas de trabalho.

Sendo absolutamente sincera e crítica com meu trabalho, penso que, por mais detalhada que tenha sido a pesquisa e que por mais que tenhamos conseguido produzir uma interessante dramaturgia como resultado dela, tive grandes problemas com o desenvolvimento do espetáculo em si, quando sentimos que eu devia me colocar como figura central, detentora do olhar de fora, ou como diretora. Sinto que isso fez com que a pretensão inicial de construir tudo coletivamente tenha falhado ou somente chegado até um ponto, uma vez que a necessidade desse “olhar” se apresentou de maneira quase espontânea, algumas vezes, deixando, talvez, de contemplar outras pretensões.

O resultado desse pequeno desequilíbrio se deu naquilo que se vê nos palcos, embora absolutamente tudo que, porventura, foi para a cena tenha sido discutido e pensado à exaustão. O objetivo inicial de trazer o assunto para ser debatido de forma acadêmica e artística foi, portanto, cumprido o que traz certo alento e acaba por amenizar

as autocríticas que possam ser, porventura, excessivas.

Por fim, e à guisa de encerramento, é necessário comentar, também, o aprendizado envolvido na produção dessas páginas, como uma maneira de organização do pensamento científico. É preciso que nos esforcemos para organizar o que queremos dizer e demonstrar para que o conhecimento e a denúncia de fato se deem e a comunicação seja estabelecida.

No mais, quero aqui deixar registrada minha vontade de reestabelecer o projeto Artinclusiva em sua vertente que agia na Fundação Casa. As denúncias recentes de agressões aos menores, ocorridas naquela instituição e a convivência em nosso meio me fazem crer o quanto isso é necessário.

A arte e a sensibilidade dos indivíduos não existem, senão, para construir enquanto somam...

BIBLIOGRAFIA

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2012.

COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

DIAS, Annamaria. *Me leva nos braços, me leva nos olhos*. São Paulo: Vida & Consciência, 2010.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador, I*. São Paulo: Zahar, 1994.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Hucitec, 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

KOELLE, Ramon Arnús. "Ato infracional: oitiva informal". In: *Estatuto da criança e do adolescente: estudos em comemoração aos vinte anos*. (Orgs.). Andréa Boari Caraciola, Ana Claudia Pompeu Torezan Andreucci, Aline da Silva Freitas. São Paulo: Ltr, 2010.

MARCOS, Plínio. *Querô: uma reportagem maldita*. São Paulo: Publisher Brasil, 1999.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Hedra, 2010.

MINHARRO, Danilo. *Teatro de pátio*. Trabalho de Conclusão do Curso, Licenciatura em Arte-Teatro da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho, 2010.

PARRA, Nélio. *O adolescente segundo Piaget*. São Paulo: Pioneira, 1983.

PIAGET, Jean. *Seis estudos de psicologia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WACQUANT, Loic. *Punir os pobres: a nova gestão da miséria nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: F. Bastos, 2001, Revan, 2003.

OUTRAS REFERÊNCIAS:

– *Websites:*

1 - Febem. <http://www.febem.sp.gov.br/site/paginas.php?sess=6>, último acesso em 03/10/2013.

2 - Fundação Casa. <http://www.fundacaocasa.sp.gov.br/>, último acesso em 03/10/2013.

– Documentários:

1- Febem: o começo do fim (1991). Diretora: Rita Moreira. <http://www.youtube.com/watch?v=yM1jcLCVlgl>, último acesso em 01/10/2013.

2- Nova Casa (2011) . Direção: Maurício Vieira, Emilio Pedrosa, Felipe Bazzanella, Juliana Fernandes, Thiago Tadeu, Jéssica Gombos, Haydée Guedes, Carla Proveta e Danilo Sarvas. <http://www.youtube.com/watch?v=8PQbYVuPb0s>, último acesso em 01/10/2013.

ANEXO I

ENTREVISTA ANNAMARIA DIAS

Esta entrevista me foi concedida pela atriz, diretora e autora do livro *Me Leva nos Braços, Me Leva nos Olhos*, Annamaria Dias em uma sala de reuniões da editora Vida e Consciência em 18 de julho de 2012. Procurei Dias afim de esclarecer alguns pontos que ficaram obscuros quando da leitura de seu livro, descoberto por mim pouco depois de findado o projeto que atuava na Fundação Casa, tratando da experiência da atriz como arte-educadora na instituição denominada Febem, ocorrida diariamente durante dois anos na década de 1970.

LISSA – Eu achei lindo você ter conseguido fazer esse trabalho lá porque quando eu dei aula na Fundação Casa agora de 2009 a 2011, a nossa realidade era muito diferente, a gente ia uma vez só na semana, trabalho voluntário...enfim! E eu achei uma pena que nós não tivemos a mesma oportunidade de atuação, chegamos lá totalmente perdidos, sem saber o que fazer, sem nenhum tipo de apoio bibliográfico. O que mais me intrigou foi, apesar de nós também termos a postura de não querer saber o que eles fizeram e tudo o mais, por meio de jogos e atividades nós descobrimos que eles tinham uma tendência a escolher o crime por uma questão de consumismo e eu queria saber se nas suas intervenções você conseguia perceber um padrão de comportamento nesse sentido, nessa motivação deles de ir para o crime.

ANNAMARIA – Na verdade, alguns exercícios eram propostos por mim com o intuito de entender qual era a visão deles sobre a vida que eles levavam: assalto, a posse de armas, carros, enfim. Eu queria que eles discutissem entre eles esse ponto de vista, esses pormenores, esses detalhes daquilo que eles faziam, porque às vezes eles faziam e contavam. A minha primeira experiência foi em uma unidade que se chamava UE-JOV, que era uma unidade de meninos que estavam beirando os 18 anos. Eles saíam e não voltavam para a Febem, iam direto para a penitenciária. Era a unidade mais pesada na qual eu trabalhava e decidiu-se que eu trabalharia lá, justamente para ver se meu trabalho ajudava um pouco. Então, havia uma preocupação com o comportamento dos meninos, mas também tinha o comportamento dos supostos educadores que acabavam agindo como carcerários. E eu queria que eles discutissem isso. Quando a gente fez uma atividade de improviso sobre uma ação criminosa, na distribuição dos papéis, um dos meninos ficou com o papel do juiz e, para julgar a ação dos criminosos, foi radical. Ele não pesou nada! Nada! De repente, ele enxergou exatamente aquilo que ele tinha sido, o que tinha ocorrido com ele. Teve um exercício também, no qual eu levei armas de

brinquedo, e eles pegavam aquelas armas com tal maestria, com fetiche. Era uma discussão muito grande e eu começava a entender o comportamento deles, entender até melhor por meio desses exercícios que, então, eu que direcionava. Mas nós discutíamos como que era um assalto, como que eram as coisas assim, e também direcionava para falarmos dos sonhos, do amor, da família, da escola, enfim, bastantes outras coisas para termos visões diferentes da vida do crime, da vida marginal. Porque, só de eles ficarem confinados eles só tinham contato com aquela realidade, então eu quis levar outras coisas.

LISSA – Engraçado você ter falado nesse exercício do assalto, porque a gente fez a mesma coisa em um contexto muito semelhante, no qual eles acabaram nos mostrando um pouco também. Fizemos uma situação de assalto a banco também. Era um exercício no qual estávamos discutindo os tipos de ladrão, então cada um mostrava um tipo. Tinha o assaltante borboleta, que era um que queria ficar aparecendo durante o assalto (*risos*). Mas acabamos nos divertindo mesmo. Ao longo do nosso trabalho lá, começamos a perceber, ou pensar, que esse crime pudesse estar relacionado a uma identidade marginal, semelhante ao que os adolescentes fazem para se encaixar, como por exemplo acabar se vestindo como contrabandistas...

ANNAMARIA – Na verdade eles criam um personagem, eles constroem um personagem, e isso incentiva eles. Por exemplo, eu tinha um menino que possuía um personagem primal, ele construía aquilo para se defender; mostrava que era “mau”... Porque, assim as pessoas não chegavam perto dele. A própria violência em si, ela vence (evidentemente entre muitos e não todos), e ele fazia bem o papel do mau, porém ele não era.

LISSA – Uma das coisas que eu achei interessante também naquilo que eu li, é a sua relação de escolha com essa experiência. Pelo o que eu percebi não havia uma escolha consciente por um posicionamento político, nem nada disso...

ANNAMARIA – Na verdade não... Minha escolha foi pelo lado espiritual... Devido ao meu trabalho no teatro como atriz, fui para o Rio de Janeiro e tive que morar lá (porque a Globo estava lá, os teatros estavam lá...). Quando eu voltei pra São Paulo, eu não pensava nem no lado profissional e nem no lado pessoal que eu mal conhecia. Descobri essas realidades por meio das pesquisas para as minhas personagens marginais, (naquela época eram os laboratórios, hoje em dia eu nem sei como se chama...), agora conviver mesmo... eu nunca tinha convivido com aquilo antes, fui conhecer lá. Então, eu não poderia ter feito escolhas por esse lado que eu mal conhecia. Mas eu estava preparada espiritualmente, acho que era uma missão que eu tinha fazer mesmo. Tanto

que no final vieram me contratar para trabalhar lá efetivamente...

LISSA – Isso se caracterizou como uma certa diferença com o nosso grupo. Quando a gente entrou lá, era um grupo coordenado pela Carminda Mendes (que é uma atriz e educadora que faz intervenções políticas de rua), e ela direcionou para isso um pouco. Mas eu me lembro que isso incomodava alguns membros em certos momentos, por chegar lá e as vezes acabar tendo um papel meio recreativo. Isso era uma coisa muito confusa pra gente e me chamou muito a atenção no seu livro, já que você não foi com essa diretriz.

ANNAMARIA – É porque na verdade eu fui sem método, eu fui porque eu fui (*risos*) entendeu? Eu nunca tinha feito e fui aprendendo, fazendo no cotidiano. Eu trabalhava todos os dias. Quando eles me chamaram eu falei: “Teatro se faz no teatro. Eu quero que eles façam teatro...”, ai eu aprendi a fazer teatro na unidade; não era uma unidade educacional é funcional mesmo, e ainda é assim. Às vezes eu tirava os meninos de dentro das unidades deles.

LISSA – E isso acabava deixando eles com mais interesse também?

ANNAMARIA – Com certeza, essa condição de sair de lá, ver o sol, o dia, isso ajudava muito no trabalho.

LISSA – Eu percebi que havia um apoio maior ao seu trabalho naquele período dos anos 1970, do que no nosso recente nos anos de 2010 e 2011...

ANNAMARIA – É que agora a nossa visão política é mais confusa, já era naquela época, só que isso era mais camuflado, tinham poucos participantes da área política e era uma ditadura militar. Agora os partidos políticos se multiplicaram, e se multiplicaram mal, os pequenos partidos se ligaram aos partidos maiores e a política virou um mercado de troca. Até a posição de dramaturga foi muito mais criativa naquela época, muito por conta de ter que driblar a censura, por exemplo. Hoje as pessoas vão ao teatro para se divertir, vivendo em um período onde as pessoas podem xingar qualquer um na rua e isso já não é mais abordado dentro do teatro.

LISSA – Lendo seu texto vi que você conseguia, não só tirar esses meninos das suas unidades, mas também conseguia viajar para outros lugares com eles.

ANNAMARIA – Sim, e isso foi uma coisa inédita, nós criamos uma companhia de teatro e viajavamos com ela fazendo apresentações. Mesmo com a minha experiência em teatro era difícil, porque para eles era um contato com a liberdade, e eles tinham que voltar! E eu dizia para eles que era também uma oportunidade deles saírem brevemente daquele lugar. A plateia era lotada, e o público que via sempre gostava muito.

LISSA – Uma pergunta mais objetiva: como passar de um grupo de trabalho e da

sua pesquisa, para uma companhia de teatro que viajava fazendo apresentações?

ANNAMARIA – Isso foi um desejo da presidente que assumiu depois, ela tinha indicado algumas cidades que ela achava interessante passar, ela viabilizou as passagens, e a companhia de mais monitores também. Mas eles não ficavam fascinados com nada disso, eles dormiam em uma escola.

LISSA – Agora existe um dia lá dentro que é reservado para esportes e atividades culturais, e às vezes nós íamos dar as aulas de teatro, mas eles estavam jogando futebol e não queriam ter aulas de teatro, as vezes acontecia esse tipo de embate, e nós não tínhamos força de argumentação para retirada deles da quadra para dar as aulas e também nem achávamos isso interessante. Apesar e ser um polo educacional eles tinham muita resistência ao nosso trabalho.

ANNAMARIA – Isso na verdade acaba sendo muito natural, porque quando tem que se trabalhar com a pessoa no campo intelectual e na sua parte mais sensível elas se expõem de uma outra maneira, e aceitam de uma outra maneira também.

LISSA – E já existia essa “coisa” do uso de avental para as instrutoras, deles chamarem todos de senhora e senhor?

ANNAMARIA – Não tinha. Eu dizia: “Meu nome é Ana...”, mas não existia essa “obrigatoriedade”, é que eles também construíram isso como uma maneira deles chegarem às pessoas.

LISSA – No nosso caso era uma obrigatoriedade e a gente tentou não impor isso de nossa parte. Uma vez eu forneci meu *e-mail* para um menor, era um que a gente tinha pra inscrição para um grupo de teatro que ia abrir pra comunidade na Unesp, e era um menor que iria ser libertado e ele queria continuar fazendo teatro, só que esse *e-mail* não era como se fosse um de inscrição normal, era o meu pessoal. Esse caso rendeu uma grande resistência por parte da diretoria, a qual fui chamada depois para ser repreendida.

ANNAMARIA – Nesse caso você teria que esperar ele ser liberado para ai sim dar o contato, porque eles são muito carentes, então qualquer indicio de contato eles vão atrás...

LISSA – É uma pena, porque ninguém foi nos procurar depois, nem para contato pessoal e nem para fazer teatro. Você acha que essa influência que hoje a mídia tem, no próprio incentivo ao consumismo, tem suprido essa necessidade de atenção?

ANNAMARIA – Eles se acham no direito de usar um tênis de grife, eles são jovens, e pensam “porque eu não posso usar?” só que eles não tem acesso financeiro e não podem

ter isso, porque os pais não tem como comprar. Eles são como as crianças que veem o outro coleguinha com um brinquedo, pedem pros pais o mesmo brinquedo do coleguinha, mas os pais não podem adquirir.

Eu tive que fazer com eles um exercício para que eles decorassem as falas no teatro, um trabalho que não era ligado ao texto porque muitos não conseguiam ler, o trabalho era entender o significado daquele texto, alguns se sentiam mais confortáveis em decorar o texto propriamente, porém a grande maioria não. Por isso a importância de apreender as gírias deles, porque aí a gente também trabalhava com elas, com essa outra maneira de linguagem que eles tem, trabalhava a construção do sentimento.

Para mim foi um trabalho lindo, na minha carreira foi um dos melhores trabalhos que eu já fiz, um dos mais marcantes, tanto que eu não tive tempo de escrever o livro imediatamente! Sai de lá para lançar o livro, mas eu trabalhava muito, ainda trabalho, mas naquela época era muito trabalho. Eu esperei vinte e um anos para escrever o livro, e quando eu escrevi, a experiência estava ainda tão viva que parecia que eu tinha saído ontem. Eu comecei a lembrar de coisas que eu nem imaginava que ia começar a lembrar, são coisas que ficaram registradas não só no meu livro como no meu coração.

LISSA – Eu notei que você deu essa “missão” como cumprida, dentro dessa sua trajetória. Você acharia possível que uma outra experiência, mais próxima da sua do que da minha, acontecesse agora?

ANNAMARIA – Com certeza, se você tiver um presidente que banque! (*risos*) e vá junto, como foi no meu caso, porque o meu projeto foi todo aprovado pelo presidente e o(a) presidente é a autoridade máxima. Sozinho é muito difícil fazer as coisas.

LISSA – A gente já não teve esse sentimento de “missão” cumprida. Depois que li o seu livro me lembrei um pouco da sensação de que nós, que estávamos naquele projeto, estávamos “sozinhos” naquele mundo.

ANNAMARIA – Eu acredito que tudo é possível, quando você realmente quer fazer, você faz, mesmo sem respaldo. É claro que isso torna as coisas mais difíceis, mas também é possível “correr atrás” para tentar procurar algum tipo de apoio para o projeto.

ANEXO II

QUERÔ CAMARÁ

PRÓLOGO

(A peça é iniciada no escuro, o corifeu “puxa” a música.)

CORIFEU- Lá, lauê, lauê, lauê, lauá.

CORO- Lá, lauê, lauê, lauê, lauá.

(Aos poucos os atores caminham para o centro do espaço cênico cantando e tocando seus respectivos instrumentos de percussão para capoeira)

CORIFEU- Bem-te-vi voou, voou (2x)

Deixa voar

Lauê,lauê,lauê,lauá(2x)

CORO - Bem-te-vi voou, voou (2x)

Deixa voar

Lauê,lauê,lauê,lauá(2x)

CORIFEU - Que roda maravilhosa é essa

Que é uma de Capoeira

Em cada som, em cada toque

Em cada ginga, tem um estilo de jogo (2x)

CORO - Em cada som, em cada toque

Em cada ginga, tem um estilo de jogo (2x)

CORIFEU - Lauê,lauê, lá...

Lá,lauê,lauê,lauê,lauá

CORO - Lauê,lauê, lá...

Lá,lauê,lauê,lauê,lauá

TODOS (*sem os instrumentos*)- Bem-te-vi voou, voou (2x)

Deixa voar

Lauê,lauê,lauê,lauá

(Os atores continuam cantando “lá,lauê,lauê,lauê,lauá” e cada um caminha para uma extremidade do espaço cênico, então, começam a desenhar círculos no chão, cada círculo possui um título: eu, eu-números, eu-social, eu-artista, eu-São Paulo.)

LISSA – A Reversa Cia. Vem até vocês, nesse momento, apresentar uma história. Ela poderia ter uma porção de nomes próprios, poderia querer dizer milhões de histórias em uma...na verdade, é exatamente isso que a gente pretende fazer hoje! Contar uma única trajetória que se repete, que é a mesma, até hoje, em vários lugares...Aqui, nós vamos apresentar o Querô, um menino abandonado à própria sorte e aos próprios atos, um menino alimentado de ódio e ilusões de dominação! Esse jovem abandonado, nesse espaço cênico, é um símbolo...Querô das várias faces e incontáveis nomes, números, biografias...Querô de possibilidades infinitas, representadas por uma mesma situação, um mesmo fim...Aqui, nessa história, ele tem um triste fim...Sim! Mas o fim desse menino não pode ser revelado agora! Qual é o fim mais triste para alguém como ele? Enquanto vocês pensam, a Reversa Cia. Apresenta suas camadas...

(Escreve “margem” bem no meio do espaço de representação)

JOTA (Eu) - Eu me chamo Jota, e meu apelido é João Paulo, eu nasci morto e acho que meu corpo e minha mente tem sequelas disso. Eu não sei amar pela metade, eu amo por inteiro, mas sei que isso é culpa só minha.

JACQUELINE (Eu-São Paulo)- Eu não sei se pertencço a esse lugar ou se esse lugar me pertence. Tenho a impressão de que eu não nasci aqui, mas esse lugar que nasceu e cresceu em mim, tomando forma de gente...

LISSA (Eu-Social)- Eu fui deslumbrada até a página dois!

JACQUELINE (Eu-número)- Dois também é meu número da sorte, segundo um site da internet! RG: 35.114.224-1, CPF: 417.885.208-66. Sem chapa de veículo. Sem DRT.

RAÍSSA (Eu-números)- Eu também não tenho DRT, porque não tenho 450 reais!

LISSA (Eu)- Meu eu principal atende por Lissa Augusta Duarte Santi e eu gosto do meu nome...mentira! Se eu pudesse falar por mim, diria alguma frase do Drummond, mas

antes procuraria algo do Neruda ou da Florbela Espanca.

JOTA (Eu-São Paulo) – Eu quero voltar! Eu não entendo por que as pessoas buzinam tanto.

JACQUELINE (Eu-artista)- Eu, como atriz tenho vários problemas: eu tenho dificuldade de olhar para as pessoas! Por isso vou tentar olhar para vocês... Eu também tenho as pernas tortas e por isso não consigo fazer um bom corpo neutro. Outra coisa também, é que embolo as palavras quando eu falo muito rápido, por isso, nessa peça vou tentar falar bem devagar...

(Pausa. Atores param o que estão fazendo, se levantam e se olham. Respiram e voltam).

RAÍSSA (Eu-social)- Estudava numa escola particular paga pelo meu avô rico, mas morava num bairro e num prédio pobre. Hoje eu estudo numa universidade pública, ricos, mas vou fazer teatro lá no Parque Santo Antônio, pobre. Moro em Perdizes, bairro residencial rico, mas é uma casa alugada pelo Instituto de Artes da Unesp. Quem mora na moradia da Universidade é o que? Socioeconomicamente carente!

JOTA (EU-social) – Nasci em 3 cômodos, no fundo da casa da minha vó. Enquanto todos usavam sapato na foto da pré-escola, eu usava chinelo. Eu sinceramente não sei se as coisas estão melhores ou piores...

RAÍSSA (Eu-São Paulo)- Eu escolho dizer que estão piores! Passo pelo Metrô da Sé cinco dias por semana. Parece que a Sé é o grande encontro de trabalhadores frustrados. Numa linha que já é vermelha-sangue, vermelha-luta, vermelha-suor. “Você está nas ruas de São Paulo, onde vagabundo guarda o sentimento na sola do pé, não é pessimismo não, é assim que é”.

JOTA (Eu-artista) – Eu preciso questionar o mundo que eu vivo e emocionar as pessoas. E eu acredito que o teatro seja uma junção dessas duas coisas.

LISSA (Eu-Artista)- Pra mim, arte é trabalho, alento, profissão...

RAÍSSA (Eu-artista)- Eu artista é furacão, é vulcão em erupção, por vezes esmagado, desnutrido, espancado e torturado pelo eu-você-social, pelo eu-você-trabalho.

JACQUELINE (Eu)- Meu nome é Jacqueline. Com “cq”, da Silva Takara. Eu sou estudante de teatro, professora de teatro, amante de teatro, escrava do teatro.

LISSA (Eu-Números)- Eu tive 460 reais. Meu DRT é 35475.

JOTA (Eu-números) – 14/08/1988 às 23h15. Minha Psicose é 4.48.

JACQUELINE (Eu-social)- Mulher, de origem oriental, ocidental, acidental. Eu nasci sem planos. Apesar de ser brasileira, eu não nasci com o samba nos pés, eu também não sei jogar futebol e odeio churrasco de domingo porque eu sou vegetariana.

LISSA (Eu-São Paulo)- Eu sou um pretense ser humano no caos urbano. O oxigênio, quando não existe, oprime.

RAÍSSA (Eu)- Meu nome é Raíssa Persiani de Campos. Sou um ser que se transforma, se transmuta, se transfigura e, portanto, mais ainda, sou um ser transformador, transfigurativo e principalmente ativo.

(Ao final dos textos do Eu, os atores caminham para o centro do espaço cênico onde está escrito Margem e falam seus textos um de cada vez, enquanto os demais tentam impedir a pessoa, o texto é dito uma vez para cada canto do público.)

JACQUELINE - Neste espaço chamado Margem faço teatro. Crio a realidade margem dentro de uma realidade que impera: a instituição.

LISSA - Estou na margem de dois núcleos: fui criada em colégio caro, fazendo teatro lá. Estudante de teatro na faculdade pública, artista, livre por escolha, estranha a um monte de meios...

RAÍSSA - Estou na margem por pensar o que eu penso, por sentir o que eu sinto. Um pouco de transgressão misturada com batuque, um pouquinho de ginga e muita libido.

JOTA - Eu estou à margem por ter uma opção...a minha opção é amar, porque aceitar fazer isso de forma diferente é a minha escolha.

(Um dos atores continua no centro enquanto os outros saem. O ator que fica ao centro se transforma corporalmente num ser em desequilíbrio físico, desafiado pela gravidade e por um forte vento que parece vir de todas as direções ao seu redor. Acende um foco no local mais distante do espaço, nele, os outros três atores vestem paletós pretos iguais. Depois disso, volta a luz geral.)

NARRADOR – REPÓRTER 1 *(Entra no espaço de representação com uma expressão afetada no rosto)*- Eu apresento a vocês um ser urbano, seu nome é Anestes e ele tem seus sentidos aguçados e uma flor em cada poro. A flor de seu poro absorve o oxigênio e devolve uma substância entorpecente, sintetizada a partir do cinza e da síndrome do

pânico. É uma substância rara, somente existente neste pobre ser que lhes mostro! E por isso, possui o peculiar nome: anestesia (uma singela homenagem a seu portador!). Anestes ia...Anestes vai! Sempre em trânsito, semi-respirando, semi-pulsando e andando de fato...

(Entra o Narrador – Reporter 3 com um tijolo e coloca-o na frente de Anestes. Tira uma pequena buzina do bolso e a aciona em seus ouvidos)

Seus imaturos ouvidos entendem somente o código das buzinas intermitentes! Sua saliva, espectadores, é ácida! A respiração, fria! Suas retinas duras em cimento, endurecimento, emburrecimento; impedem a distinção de contornos. Anestes é um ser urbano. E ele tem a fome de ser um urbano, de repente um humano (figura ímpar, irmã de seus sonhos devassos de carne macia e osso completo).

(Entra o Narrador – Reporter 3 com uma escada e um regador, coloca a escada atrás de Anestes, sobe nela e joga água com o regador em sua cabeça, quando sai, deixa o regador e a escada)

Ele deseja se tornar um ser, oposto ao urbano: ou seja, pasmem, senhoras e senhores! Ele quer renunciar à sua visão noturna e o latido que possui no lugar de sua voz! Quer se movimentar sem o cacarejo de uma multidão a pesar em cada passo, sem os olhos secos e a flor de poro! Ele almeja o humano! Quente e emocional humano! Com forma, cores e cheiro de gente viva.

Anestes é uma cidade monstro! sua cabeça, sua casa (só funcionando a energia nuclear).

O humano é a utopia!!!

ANESTES *(Parando um pouco a caminhada e conversando com alguém por cima de seu ombro.)*– Estamos chegando lá... Acho... Tenho a certeza de que acho que estamos chegando! *(Retoma a caminhada, parecendo revigorado, mas com mais dificuldade que antes).*

NARRADOR REPÓRTER 2 *(Em tom de urgência sensacionalista)*- Morando no vento, a sua casa o aquece. Tudo parece tão trivial por cima de seus ombros!

(Entra o Narrador-Repórter 3 com um ventilador ligado e o deposita na frente de Anestes. Sai)

Passam ratos de alagamento, que são cinza, assim como sua paixão, passa por assaltos

à mão armada, passa pelo tráfico e pelo tráfego! Ambos insanos na noite e no dia, que se repete, que se repete, que se repete e por isso é tão trivial...Suas pegadas marcam caminhos, deixando um rastro de lixo para trás. Um gay apanhou. Uma mulher também. Um rio cheira mal. O mundo também... Qual é a diferença?

Ali em frente crianças velhas são trancafiadas, roubaram pares de tênis, chuparam titânio. Merecem, certo? Uma multidão, que protesta contra o gás lacrimogêneo, come bomba de efeito moral no café da manhã!

(Entra o Narrador-Repórter 3 e coloca uma madeira fina no chão, em frente a Anestes que deve caminhar sobre ela, somente. Sai.)

Um idoso violinista toca no metrô, suas moedas, suas migalhas, sua ameaça em socos de policiais. Não se pode mais nem subir num orelhão!

ANESTES *(Parando novamente, percebe que pouco avançou contra o vento. Senta-se.)*— Estou alimentado. Estou amaciado, estou mastigado... Cansei de andar. O vento é meu, todos esses cacarecos também, foi em mim que eles grudaram. Uma multidão anda comigo, todos vamos. Indo vamos, indo respiramos, é só ignorar. É fácil, sempre foi. Haverá vida enquanto houver poro. Haverá vida enquanto houver passos. Haverá vida enquanto quisermos andar. Tem lixo no meu ouvido! Tem cinza no meu pulmão! Tem ossos de crianças presos entre meus dentes! Tem química na minha saliva. Tem ócio na minha ética. Engoli pombas e ratos enquanto andava. Dei uma rasteira naquele mendigo ali. Cheirei toda a cola do mundo. Devastei multidões em busca de mim mesmo. O humano sumiu, senhores! Não dá mais pra procurar! *(Se sente ameaçado com alguma coisa.)* Não, chega! Não me obrigue! Estou certo que quase não quero mais isso! Estou certo que mastiguei muitas almas, nem sei mais que cor é azul. Sou uma quimera senhores! Sou muitos de mim! *(Levanta-se, com dificuldade, respira fundo, volta a caminhar.)*

NARRADOR-REPÓRTER 3 *(Em tom conclusivo, em tom de acusação.)*— Anestes ia. Anestes vai. Caminha de encontro a sua morte violenta. Anda com o vento atrás de todos os assassinatos, de todas as versões de si. Ninguém quer ser feliz! *(sorri.)*

PRIMEIRO ATO

(Volta a luz geral com intensidade maior. Atores começam a arrumar o espaço, limpando o chão e retirando os objetos).

LISSA – Falamos muito de nós...falamos de nós aqui, mesmo quando não usamos nossos nomes e usamos esse uniforme! Falamos de nós quando nos permitimos ser líricos, quando a gente risca o chão com giz ou quando vestimos as tensões de outras pessoas...nos deparamos conosco contando essa trajetória! O Querô também é feito de camadas...elas todas estão aqui, sobrepostas em lirismo e dados matemáticos, em poemas e relatos de coisas que de fato aconteceram...Agora, por enquanto, eu chamo o Querô para contar e cantar sua história! Querô? Vocês estão todos prontos?

(Inserção da primeira parte da música Paraquerô.)

ATRIZES- Camará... Ê Querô, Camará!

Camará... Ê Querô, Camará!

Camará... Ê Querô, Camará!

Camará... Ê Querô, Camará!

JOTA - Querô já nasceu pequenininho

Numa casa, num quarto sem janela.

Camará começou aviãozinho

Virou rei dessa favela...

ATRIZES - Camará... Nasceu, Querô com fome.

Camará... Um carinho, que logo some.

Camará... Um menino e não um home.

Camará... Sozinho, Querô sem nome.

Camará... Uma criança que nunca dorme.

Camará... Ê Querô, Camará!

JOTA - Querô não queria ser bandido

Só queria ser consumidô

pela mídia assediado

pela fome borbulhado

a criança, o pequeno Querô

de sua infância foi roubado

ATRIZES - Camará...Mata, pega e come.

Camará... Não pode morrer de fome.

Camará... Mata, pega e come.

Camará... Não tem que morrer de fome.

Camará...Mata, pega e come.

Camará...Ele vai morrer de fome.

(os atores assumem a Matriz 1 e se movimentam pelo espaço dessa maneira)

LISSA - NARRADOR *(enquanto veste um avental)* – Existiu, nessa mesma Universidade, um projeto denominado Artinclusiva-Fundação Casa, que agia no Complexo Vila Maria, São Paulo. Lá, íamos todas as semanas, totalmente dispostos, portando um punhado de crenças e outras coisas poucas. Em algum dia do mês de agosto de 2011, nós, desse grupo de estudantes, propusemos um jogo para os internos, que é o seguinte...

LISSA – ESTUDANTE *(enquanto cumprimenta os atores-meninos)* Por favor, se enfileirem aqui na minha frente! Todos querem jogar? É o seguinte, vou colocar nas suas costas números que vocês não vão ver. Esses números vão de zero para cima, numa escala do mais pobre para o mais rico. O objetivo deste jogo é descobrir a sua classe social pela maneira como as outras pessoas tratarem vocês! Tudo bem? Vamos escolher um lugar pra vocês estarem!

(Estudante escreve “shopping” no chão com giz. Logo os atores-meninos identificam o mais rico.)

UM– Deixa eu carregar essas compras pra você, patrão!

DOIS– *(Fazendo o segurança, fala em tom de ameaça para o Um)*- O senhor tá precisando de alguma ajuda aqui?

TRÊS *(Para o Um)*- Sai, não quero ajuda não! *(Para o Dois)* Tira esse cara daqui!

(Segue assim num improviso, até ficar claro quem é quem. O Narrador faz algum sinal. A cena para.)

LISSA-ESTUDANTE – E se fosse na comunidade?

(Apaga “shopping” e escreve “comunidade”. Há uma repetição da mesmíssima cena. Dessa vez com o Um, tentando entrar em um camarote de baile funk. O que segue é improvisado, mas com os diálogos semelhantes. Narrador se destaca e faz outro sinal. O jogo se desmancha, os “meninos” não.)

LISSA - ESTUDANTE– Gente, espera aí! Não entendi nada! Porque a comunidade foi igualzinha ao shopping?

ATOR - MENINO 1– Senhora, na prática, não muda nada! Na comunidade, quem manda é o traficante e os amigos dele. Lá, a melhor coisa que tem é ser amigo do traficante, porque, mesmo que você tenha muito dinheiro, se não for amigo dele, dá na mesma que ser pobre.

(Silêncio. Todos se olham. Retiram os números das costas.)

LISSA- NARRADOR *(abre o livro Capitães da Areia de Jorge Amado)*– Quando Pedro Bala entrou no trapiche no meio da noite, já estava no meio de uma grande confusão. Um dos meninos flagrou o outro em pleno ato de roubar. O que foi flagrado estava tentando roubar a medalhinha de santo que um de seus companheiros Capitães possuía, o outro, indignado com a cena deu o alarme.

MENINO– Bala, eu só tava olhando!

PEDRO BALA– Olhando pras coisa do outro assim, no meio da noite? Tu tá louco? Tu não sabe que de companheiro a gente não rouba?

MENINO– Mas é sério Bala, eu só queria olhar!

PEDRO BALA– Tu respondeu errado, moleque! Tu vai é cair fora do Trapiche! Te enfia com gente de outra turma, que aqui ninguém desrespeita as coisa de ninguém!

(Acontece a expulsão.)

ATRIZES *(Cantam.)*- Ê Marinheiro

Aguenta a maré

Maré vai passar

É só você ter fé

A maré só derruba

Quem não acredita

Quem fala não faz

Quem não luta por conquista

E nessa correnteza

Eu sou mais você

É seu dia a dia

Que vai fazer vencer a maré

Ê Marinheiro

Aguate a maré

Maré vai passar

É só você ter fé

Quem vem lá, quem é?

Quem vem lá, quem é?

Iê iê, iê iê, iê iê iê iê eia

Iê iê, iê iê, iê iê iê iê eia

Aaaá aá!

(até silenciar)

QUERÔ- Ou a gente nasce de bunda virada pra Lua, ou nasce todo cagado. Não tem por onde, é assim que é. Uns têm tudo logo de saída. Os outros só se estrepam. É um puta de um jogo sujo de dar nojo. Eu vim na pior. O filha da puta do meu pai encheu de porra a filha da puta da minha mãe e se arrancou, deixando a desgraçada no “ora veja, touprenha!”. Eu não cheguei a ver o jeito que tinha seu focinho. Nunca entendi porque minha mãe quis me ter. Não, mulher doida, me botou no mundo, na bosta do mundo e se picou de desespero, tomando querosene! Fui adotado pela cafetina, porca perebenta do lugar onde minha mãe trabalhava. A vaca me botou o nome de Jerônimo, mas só me

chamava de Querosene...Fiquei sendo meio que um escravo dela. E tome pau! Eu só fazia apanhar, era um otário. Enchia a boca sebosa de batom pra me xingar “Querosene, filho da puta!”. Ela me trancava no quarto que tinha sido da minha mãe e falava que ela ia me buscar pra me levar pro inferno com ela. Eu não chorava, porque se chorasse, era mais porrada e ela ameaçava me levar pro juizado de menores, pra polícia - naquele tempo eu já tinha medo de polícia e alma penada! Aí teve um dia que eu me enchi. Ela veio me bater com um pau, que eu tomei e bati nela. Abriu um talho desse tamanho! Aproveitei pra me pinotear. Fiquei ali pela rua, mesmo. Ninguém foi me procurar...Então eu me juntei com a turma do Tainha, moleque mais velho que agitava uns corres lá pra gente se virar. Lá eu não era Querosene. Era só o Querô. Mas, nas quebradas do mundaréu, na hora do “vamo ver” é cada um, cada um e o Tainha teve que me caguetar pra salvar o dele! Puta que pariu, como eu odeio cagueta! Isso eu nunca fui! A gente assaltou um ricão lá num farol, na rua. O filho da puta era famoso! Bem que eu lembrei da fuça dele enquanto o Tainha sacudia o berro na cara dele! O foda é que, por causa disso, quiseram mostrar serviço. Não demorou, acharam o Tainha, moleque mais famoso dos crimes da região, era batata! E o filho da puta, pra salvar o dele, disse que o relógio que ele tava usando (que era aquele um do farol), tinha sido eu que tinha vendido pra ele e me entregou pra polícia, deu certinho o lugar pra eles me encontrarem! Simples assim...óbvio que não me soltaram! Moleque esquentado, todo cagado...vim parar aqui!

(Vai baixando a luz. Querô olha pro telão ao fundo do cenário, onde começa a projeção de propaganda da Febem, misturada à propaganda do Nazismo. No telão aparecem alguns dados projetados.)

SEGUNDO ATO

(Luz muda para uma geral âmbar. Um dos atores entra, limpa o que ficou escrito no chão e estende uma toalha grande. Uma atriz entra com uma cesta com muitos produtos alimentícios que ela abre, morde e rejeita logo em seguida, colocando os detritos na toalha estendida. Outra atriz entra trazendo várias sacolas com roupas e produtos cosméticos, arregança as mangas e as calças, se estende como se tomasse sol e começa a usar os produtos, depois vai colocando roupas umas sobre as outras. O primeiro ator entra e sai várias vezes trazendo outros produtos que são consumidos e rejeitados. A ação das personagens vai se tornando cada vez mais exagerada e grotesca. Coisas são acumuladas por cima da toalha. O primeiro ator entra com o trono do burguês e o coloca na mesma toalha com todos os restos envolta. O burguês entra com dignidade e se senta, portando um charuto e se senta no trono. Saem os três atores.)

BURGUÊS- (*Pigarreia e fala entre baforadas de charuto.*) Ontem eu poderia ter sido morto. Não veria meu segundo filho. Deixaria órfã uma inocente criança. Uma jovem viúva. Uma família destrozada. Uma multidão bastante triste. Um governador envergonhado. Um presidente em silêncio. Por quê? Por causa de um relógio. Como brasileiro, tenho até pena dos dois pobres coitados montados naquela moto com um par de capacetes velhos e um 38 bem carregado. Provavelmente não tiveram infância e educação, muito menos oportunidades. O que não justifica ficar tentando matar as pessoas em plena luz do dia. O lugar deles é na cadeia!!! (*quase cai do trono ao se inflamar*) Agora, como cidadão paulistano, fico revoltado. Juro que pago todos os meus impostos, uma fortuna. E, como resultado, depois do cafezinho, em vez de balas de caramelo, quase recebo balas de chumbo na testa. Adoro São Paulo. É a minha cidade. Nasci aqui. As minhas raízes estão aqui. Defendo esta cidade. Mas a situação está ficando indefensável (*apaga o charuto na sola do sapato e se levanta*) Onde está a polícia? Quem sabe até a "Tropa de Elite"! Chamem o comandante Nascimento! Está na hora de discutirmos segurança pública de verdade. Tenho certeza de que esse tipo de assalto ao transeunte, ao motorista, não leva mais do que 30 dias para ser extinto. Dois ladrões a bordo de uma moto, com uma coleção de relógios e pertences alheios na mochila e um par de armas de fogo não se teletransportam da rua para o infinito. Escrevo este texto não para colocar a revolta de alguém que perdeu o rolex, mas a indignação de alguém que de alguma forma dirigiu sua vida e sua energia para ajudar a construir um cenário mais maduro, mais profissional, mais equilibrado e justo e concluir -com um 38 na testa- que o país está em diversas frentes caminhando nessa direção, mas, de outro lado, continua mergulhado em problemas quase "infantis" para uma sociedade moderna e justa. Onde estão os projetos? Onde estão as políticas públicas de segurança? Onde está a polícia? Quem compra as centenas de relógios roubados? Onde vende? Não acredito que a polícia não saiba. Finge não saber. Alguém consegue explicar um assassino condenado que passa final de semana em casa!? Qual é a lógica disso? Ou um par de "extraterrestres" fortemente armados desfilando pelos bairros nobres de São Paulo? Desculpem o desabafo, mas, hoje amanheci um cidadão envergonhado de ser paulistano, um brasileiro humilhado por um calibre 38 e um homem que correu o risco de não ver os seus filhos crescerem por causa de um relógio. Isso não está certo! (*Sai. Luz volta a ficar branca e geral. Atores limpam o espaço.*)

LISSA- NARRADOR – Talvez alguns conheçam esse texto. É uma carta chamada *Pensamentos quase-póstumos*, enviada pelo apresentador da rede Globo Luciano Huck, à Folha de São Paulo e publicada na coluna Opinião em outubro de 2007. Essa carta foi

escrita por causa do roubo de um rolex, quando ele estava parado em algum faról na cidade de Sampa dentro do seu confortável carro. Ela foi levada para dentro da Fundação Casa, no projeto que eu já citei, e lida para os internos. Eles acharam que era do Datena! É que com o Datena todo mundo lá já está acostumado...Isso sempre me lembrou um texto do Marcelino Freire, chamado *Esquece* que diz assim (*abre o texto e lê*): “Violência é o carrão parar em cima do pé da gente e fechar a janela de vidro fumê e a gente nem ter a chance de ver a cara do palhaço de gravata, que para não perder a hora olha o tempo perdido no rolex dourado.Violência é a gente naquele sol e o cara dentro do ar-condicionado uma, duas, três horas, quatro, esperando uma melhor oportunidade de a gente enfiar o revólver na cara do cara.Violência é ele ficar assustado porque a gente é negro ou porque a gente chega assim nervoso a ponto de bala cuspidando gritando que ele passe a carteira e passe o relógio enquanto as bocas buzizam desesperadas” (...) “Violência é você pensar que tudo deu certo e nada deu certo porque quando você vê tem um policial ali perto e outro policial ali perto querendo salvar o patrimônio do bacana apontando para a nossa cabeça um 38 e outro 38 à paisana.Violência é acabarem com a nossa esperança de chegar lá no barraco e beijar as crianças e ligar a televisão e ver aquela mesma discussão de ladrão que rouba ladrão “. Em outras palavras...umas que eu achei no facebook “nenhuma crise pode ser resolvida sem resolver a crise de valores que a originou”...em outras palavras ainda: “o humano sumiu, senhores! Não dá mais pra procurar!”.

TERCEIRO ATO

TODOS (Cantam.)- Eu quero entender

Quero acreditar

A verdade que eu tinha

Talvez vá mudar

E se você se atrever

A não me olhar

O meu mundo sem sonho

Eu vou te mostrar

Tanta febre neste mundo

Feroz

Que se alastra num segundo

Em nós (2x)

Amanhã

Eu nem sei

Com que nome estarei

Vou ficar

Com um número nas costas

(Três atores sentados em cadeiras. Um deles representa o Querô, o outro Pedro Bala e o terceiro um menino, que fala um texto integralmente baseado em palavras ouvidas dentro da Fundação Casa, no andamento do projeto. Os textos são ditos intercaladamente, trazendo a ideia de serem um só).

CARLOS (Jota) - Eu não quero falar não senhor, não quero...

QUERÔ (Jacqueline) - Jerônimo da Piedade. Desconhecido. Alzira da Piedade, Falecida. Que merda! O que interessa meu nome? Pra quê saber de onde se vem, quem fodeu quem, se no fim desse papo todo, esses filhos da puta vão recolher a gente com um monte de pivete que também estão no mundo por descuido de putas?

CARLOS (Jota) - Já que o senhor insiste...é que eu não sei o que está acontecendo, eu não estou recebendo visitas faz quase um mês, nem minha mãe, nem minha namorada estão respondendo. Eu to me sentindo muito sozinho senhor.

QUERÔ (Jacqueline) - Quando se é filho da puta tanto faz nascer aqui ou ali, a merda é a mesma... Aqui, pô. Nasci aqui. Meu apelido? Querô.

PEDRO BALA (Raíssa) - Já estavam atrás dos Capitães da Areia fazia tempo, e já sabiam que eu era o Pedro Bala que comandava o grupo. Os policiais sabem de tudo. A gente vacilou e eles pegaram nós! Eu dei um golpe de capoeira nos guardas pra eles virem pra cima de mim soltando a rapaziada, aí eu gritei pros outros fugirem e eles saíram correndo, fiquei só eu.

CARLOS (Jota) - Eu falei com a técnica ontem e ela disse que ainda faltam dois meses para eu sair... Técnica, senhor é uma mulher que vêm aqui e a gente conversa com ela, e é ela quem sabe se a gente vai poder ser julgado ou não, se a gente vai sair ou não. Tem que tratar elas bem porque se não, o senhor sabe né? elas que decidem, se não tratar

bem elas podem deixar meu processo parado!

QUERÔ (Jacqueline) - Eu cheguei na porra da cadeia, pensei que ia pegar moleza. Sabia que ia encontrar um monte de gente que eu conhecia da rua: o Pivete da Madame, o Malhado, o Tuim, o Corvo Louco, o Cativoiro, o Mosca, o Zoinha e uns outros que não iam me estranhar. Mas me enganei! Na hora do pátio, tinha um tal de Cocada metido a gozar os outros. Depois que o Cativoiro deu minha ficha e me apresentou como Querô ele perguntou: "Querô por que? Nome feio da porra!" E eu comecei a ficar verde de raiva, daí achei que a bosta do Mosca de Bolo ia me ajudar, mas não! Muleque chato do caralho, desabafou toda minha história: "Ele era Querosene. A mãe dele se espantou deste mundo tomando um balde dessa merda!" E pronto, daí foi broca. Eles arrebutaram de rir, mas eu não aguentei, não escutei mais nada, porque a raiva é a razão! Meti os dentes no puto do Cocada, deixei ele roxinho espremendo o saco dele. Depois, me levaram numa cela cheia de barata, rato, de um nojo da porra.

PEDRO BALA (Raíssa) – Quando eu cheguei na cadeia, queria que eu dissesse onde é que a gente morava, mas eu não disse. Me bateram a beça, mas os meninos dependiam de mim, eu sou o chefe e não podia falar! E eu não falava, mas também não podia fazer nada, eu só pensava que quando eu saísse de lá eu ia me vingar. Bateram em mim até eu desmaiar.

CARLOS (Jota) -Quero ir logo para o mundão, voltar para lá, ter vida decente e nunca mais voltar para cá. Tenho uma filha, mulher e mãe senhor, tudo lá fora.

PEDRO BALA (Raíssa) - Quando acordei na cela, os presos cantavam uma música que falava de liberdade... era uma música triste que falava que ela era o bem maior no mundo, que era como o sol, o mesmo sol que a gente só via pela fresta lá da cela. No dia seguinte, me levaram pro reformatório. Tranca, regime número 3. Era um lugar minúsculo, escuro, sujo e cheio de ratos, não se podia ficar deitado, nem se podia ficar em pé. De rato eu não tinha medo, sempre dormi com eles, mas eu nunca tinha ficado tão sozinho.

QUERÔ - Fiquei lá. Fedendo. Chorei como um veadinho filhinho de papai. Chamei pela minha mãe. As lágrimas corriam pelo meu rosto. Naquela hora, eu não tinha raiva dela, eu tinha nojo. Tive pena daquela mulher que me pôs no mundo! Pra ela ter bebido querosene, devem ter feito muita sacanagem pra ela. Sacanagem grossa. Minha mãe queria ter alguém dela nesse mundo e esse alguém fui eu. E só de pensar nisso parecia que ela tava ali comigo no escuro...

PEDRO BALA - Mas eu pensava mesmo era na Dora, a minha noiva, que foi presa no mesmo dia que eu, mas que foi levada pra um orfanato. Eu nunca tive amor assim, e Dora, a minha noiva, era a minha liberdade. Eu não tinha comido e nem bebido nada

naquele dia. Isso deixou meus pensamentos tristes, confusos. Será que a Dora tinha bebido água, tinha comido? Comecei a ficar com muita raiva, pensei em todos aqueles policiais que tinham me batido! Eu ia emprestar uma faca do Volta Seca, e ia atravessar cada um daqueles “filha da puta”. Bati e esmurrei tanto aquela porta, mas isso não fez diferença nenhuma.

CARLOS - O meu medo senhor, é de morrer, sabe o Fábio, que tava aqui com a gente? Então, senhor...ele saiu...não tem nem 15 dias que ele saiu e ele sabia que não podia voltar lá pra quebrada dele...ele sabia, senhor! Mas acho que ele sentiu muita saudade da mina e do filho dele, sei lá...só sei que foi buscar uma pizza na porta da casa da namorada e mataram ele...ele morreu, senhor! Deram 27 tiro. Não deu nem pra saber quem foi...Tavam de moto, atiraram, fugiram, já era. Não quero isso para mim não senhor.

QUERÔ - E foi aí que eu tive vontade de sair levantando, pegando na arma e gritando pra todo mundo escutar quem mandava naquela imundice. Liguei meu revólver, cresci, voei, dormi.

CARLOS - Coisa boa é liberdade porque nós tá preso, aqui a gente não pode nem passar a sobremesa! Passou a sobremesa eles acham que a gente apostou. Um moleque aqui esses dias, ficou dois dias preso na tranca só porque passou sobremesa...

QUERÔ - As baratas lamberam meu cú ali na tranca e eu escutei um barulho: Era o Zulu, aquele cagueta da porra, me chamando, pra me contar que o puto do Cocada tinha vivido e que os putos todos da cadeia queriam me arrambar, assim que eu saísse dali. E me arrambaram mesmo, naquela noite. Senti uma puta vergonha depois mas não entreguei ninguém! Se tem coisa que me dá nojo é cagueta! Essa porra eu nunca fui. Só fui fazendo a lista de quantos eu ia matar dali assim que eu saísse e conseguisse minha arma...

PEDRO BALA - Me deram um feijão muito salgado pra eu comer, pra eu sentir mais sede e só me deram um golinho de água. Um menino veio me falar que os Capitães iam me tirar de lá assim que eu saísse da tranca, ele até me passou um cigarro por baixo da porta. Depois de alguns dias não tinha força nenhuma; doía muito pra cagar e aquele cheiro de bosta era horrível, tudo uma merda, mesmo. Só a raiva crescia dentro de mim, eu tinha certeza que ia morrer ali. E eles acham que vão melhorar a gente assim, como é que se melhora com o ódio crescendo desse jeito dentro da gente? Saí de lá muito fraco e magro, mas já me puseram pra trabalhar na plantação de cana.

CARLOS - Aqui é todo dia igual senhor, acorda, come, estuda, e a gente fica aqui largado sem fazer nada, só na sala de tela vendo os *hip hop*. A “Loirona”, senhor não deixa a gente em paz, grita, chinga, aqui não tem respeito não! E cobram respeito da gente. Tem gente que se faz alguma coisa errada até apanha aqui, e todo mundo se faz de cego,

finge que não vê. E to falando isso para o senhor aqui, porque nem se pode falar nisso, todo mundo tem que ser cego e surdo.

PEDRO BALA - Passaram dias assim e os Capitães até tentaram me salvar, mas não deu, não. Então eu peguei uma corda, amarrei nuns lençóis e joguei pela janela. Um cagueta até acordou e veio crescer pra cima de mim, mas eu peguei um punhal que me deram e ameacei o cara. Ele ficou quietinho naquela hora, mas logo que pulei pela corda, o cagueta começou a gritar. Saí correndo, desviei dos cachorros e pulei o muro. Tirei a roupa pra eles não sentirem o meu cheiro. E fui correndo assim, pelado, em busca da minha liberdade, da minha Dora...

CARLOS (Jota) - É por isso que eu gosto da aula de vocês! Tira a gente dessa realidade, leva a gente para outro lugar, faz a gente brincar e ficar mais feliz, numa boa, mas hoje senhor eu já to sozinho e quero ficar aqui sozinho mesmo.

EPÍLOGO

JACQUELINE – Meu nome é Querô.

RAÍSSA – Meu nome é Pedro.

JOTA – Meu nome é Carlos.

JACQUELINE - Meu nome é Roger.

RAÍSSA - Meu nome é Lucas.

JOTA - Meu nome é Sandro.

JACQUELINE – Meu nome é Fábio.

RAÍSSA - Meu nome é Fábio.

JOTA- Meu nome é Fábio.

LISSA- Meu nome é Fábio.

Meu nome é tantos

Quantos.

Meu nome existe e o seu insiste

E a vida continua

Sem embate.

Meu nome é Fábio, e o seu também!

Fábios são os filhos da globalização

Os filhos do milhão que se perde numa mão

E desaparece

E que rejuvenesce, deixando as rugas de herança

E os dentes quebradiços

E os olhos velhos, vividos, aos 19, 17, 16...

Fábios somos, ou podem ser nossos filhos

Empecilhos do progresso

Sem destino manifesto

Ou destinados ao caos.

Existe ordem no caos?

Fábios são ciclos, ciclovias

Iniciam em semente, somente em berço

Em pranto

Terminando em berço, espanto

Em leite tirado da pedra

Atrás das grades, no frio.

Fábios são consequências

Daqueles que consomem,

De quem é consumido,

Da Copa do Mundo

Do Brasil

Do ouvido da cidade artéria

Sem fluxo interrompido...

Esse texto foi escrito em homenagem ao Fábio, ex-interno da Fundação Casa, solto no ano de 2011. O Fábio foi de fato morto alguns dias depois de voltar à liberdade, executado na porta da casa da namorada. A versão oficial de sua morte é a de um acerto de contas. A versão extra-oficial é a de que ele foi morto por policiais...

(Os atores fazem uma roda de capoeira e cantam)

TODOS- Se de fome Querô não morrê.

Uma bala o acertará.

E pra isso não acontecê.

Querô quer é se armá.

Ê, Camará! Ê, Camará!

Paranauê... Paranauê, Camará!

Paranauê... Para Querô, Camará!

Paranauê... Ô, Querô, Camará!

Para Querô, Camará... Para Querô, Camará!

Para Querô, Camará... Para Querô, Camará!

Camará... É pego, mata e foge.

Pararam Querô, Camará!

Camará... É preso, apanha e morre.

Pararam Querô, Camará!

Camará... Não vai morrer de fome.

Pararam Querô, Camará!

Camará... Não terá que passar fome.

Pararam Querô, Camará!

Camará... Morreu por sua fome.

Pararam Querô, Camará!

Camará... O mataram sem saber seu nome.

Pararam Querô, Camará!

Camará... A fome que mata quem não tem nome.

Se a culpa é de alguém

Não será de Querô sem nome.

Que culpa, pergunto, ele tem?

Se só a raiva ele come...

Camará... Morto por sua fome.

Camará... O rancor que lhe consome.

Camará... Ninguém vai saber seu nome.

Camará...Assassinado enquanto dorme.

Camará... Um menino e não um home.

Se você conhecesse,

um Querô de pouca idade.

Talvez não se esquecesse,

de tua responsabilidade.

Sobre todos os Querôs do mundo,

que só têm a mesma vontade..

Ê Quero, Camará!

Camará... Não vai morrer de fome.

Ê Quero, Camará!

Camará... A fome que invade o home.

Ê Quero, Camará!

Camará... Não sonha enquanto dorme.

Ê Quero, Camará!

Paranauê... Para Querô, Camará!

Paranauê... Para Querô, Camará!

Para, Querô, Camará!

Para Querô, Camará!

Camará...

(O ator e as atrizes amarram suas camisetas no rosto, ocorre um B.O enquanto eles se sentam no chão como se se rendessem após uma rebelião. A luz se acende de novo nessa imagem. Ao fundo, ouve-se uma vinheta futebolística brasileira e depois uma música de hip hop.)