

O Teatro Como Meio Para a Reflexão em Projetos Sociais: uma Análise da Oficina de Teatro do Cepas

*Márcia Sgarbieiro

**Assistente Social, especialista em Política Social e Gestão de Serviços Sociais Pela UEL. Mestranda em Ciências Sociais Aplicadas pela UEPG e docente da Universidade Estadual de Ponta Grossa.
E-mail: xá_sgarbi@hotmail.com

RESUMO:

O presente artigo pretende fazer uma análise das possibilidades e dos limites do teatro como um dos meios para a reflexão do ser humano. Toma como exemplo a Oficina de Teatro do apoio sócio-educativo do Centro Profissionalizante Ágape Smith – CEPAS em Londrina-PR. Parte-se do pressuposto de que o teatro pode contribuir para provocar modificações no processo de construção da vida social. O teatro age diretamente sobre a consciência dos espectadores e dos atores, podendo auxiliar no processo de transformação social. Percebe-se que o teatro foi um excelente meio facilitador da reflexão de questões inerentes à realidade das crianças e adolescentes do apoio sócio-educativo do CEPAS. Entende-se que o ser humano, quando inicia o processo de reflexão, este não termina quando acaba o contato com o seu estimulador.

PALAVRAS CHAVE: Teatro, sócio-educativo, criança e adolescente, reflexão.

ABSTRACT:

This article aims to review the possibilities and the limits of theater as one of the means for reflection of the human being. This work takes as an example the Theatre Workshop of the support of the socio-educational Center Professional Agape Smith – CEPAS, in Londrina-PR. This part of the assumption that the theater can contribute to cause changes in the construction process of social life. The theatre acts directly on the conscience of the spectators and the actors can assist in the process of social transformation. After analysis of the interviews, we realize that the theater was an excellent way of facilitating discussion of issues related to the reality of children and adolescents in support of the socio-educational CEPAS. We believe that the human being, when you start the process of reflection, it just does not end when the contact with his stimulator.

KEY WORDS: Theatre, socio-educational, child and adolescent, reflection.

Talvez o teatro não possa, realmente, transformar o mundo; mas através dele, podemos, sem dúvida, transmitir a consciência da necessidade de transformá-lo.

Dias Gomes

Introdução

O objeto deste trabalho é analisar as possibilidades e os limites do uso do teatro em projetos sociais, utilizando como exemplo as oficinas de teatro do Centro Profissionalizante Ágape Smith (CEPAS).

Partimos do pressuposto de que o teatro pode contribuir para provocar modificações no processo de construção da vida social. Não queremos dizer que só o teatro é responsável por este processo, mas, ele por agir diretamente sobre a consciência dos espectadores e dos atores, pode auxiliar no processo.

Esta pesquisa teve início enquanto acadêmica de Serviço Social no ano de 2002 na Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG. Na ocasião elaboramos o trabalho de conclusão de curso: “O teatro: um meio para a reflexão e desmistificação da questão da adoção”. O interesse em continuá-la deve-se ao fato de, em nossa prática profissional como Assistente Social do CEPAS no ano de 2005, percebermos a importância das oficinas de teatro para a educação e reflexão das crianças e adolescentes envolvidas no apoio sócio-educativo do Centro Profissionalizante Ágape Smith.

Nossa visão de mundo, que está fundamentada na tradição marxista. Esta nos mostra que a realidade é histórica, extremamente dialética e conflituosa e que, justamente, a processualidade contraditória é o que move a história.

Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. (Marx, 1997, p. 21)

Os homens são influenciados por circunstâncias do passado, mas ao mesmo tempo também constroem a história e a si mesmos.

No primeiro momento deste artigo, buscamos fazer um resgate histórico da maneira como o teatro foi utilizado no Brasil, a partir do teatro de catequização dos índios pelo padre José de Anchieta.

Em seguida escrevemos sobre o teatro do Centro Popular de Cultura – CPC da União Nacional dos Estudantes – UNE. Pensamos neste período que ocorre durante a década de 1960. Tal década foi rica em lutas políticas de intelectuais e da população brasileira.

No segundo momento, situamos o CEPAS como parte da política de atendimento para crianças e adolescentes no município de Londrina-PR. Em seguida fizemos as análises das falas dos entrevistados da importância do teatro no contexto de crianças e adolescentes participantes do apoio sócio-educativo do CEPAS.

Teatro e Catequese

Historicamente, o teatro surgiu no Brasil no século XVI, anunciando idéias político-religiosas dos colonizadores portugueses. Para isso eram utilizados elementos da cultura indígena, habitantes do Brasil naquela época. Nesse período, o Padre José de Anchieta era o principal autor de autos que visavam à catequese dos indígenas e a manutenção das diretrizes jesuíticas no processo colonizador português. “A cultura indígena, nos seus aspectos rituais, é rica em teatralidade. Foi, provavelmente, esse aspecto que propiciou a Anchieta apropriar-se do teatro para fins de catequização dos índios brasileiros” (SOUTO, 1998, p. 35).

O palco consistia num tablado decorado com arbustos, em geral trepadeiras e parasitas,

servindo de “pano de boca”¹ duas cortinas de pano vermelho de damasco que escondiam as personagens da vista dos espectadores. Ao lado, havia um camarote para os padres da Companhia, enfeitado por folhagens e painéis religiosos. No fundo, ficava um compartimento para os figurantes da peça. Os acessórios e adereços de cena eram fornecidos também pela natureza ou pelos padres, bandeiras reais e grinaldas de flores silvestres.

A ideologia² apresentada pelo teatro dos jesuítas é muito bem expressada através da citação de Lima (1983, p. 21):

A revelação que o teatro possibilita é a da redenção, comum a todos os homens e nivelando o apóstolo e o catecúmeno. [...] O teatro não propõe, não sugere. Revela alguma coisa sobre o próprio espectador que ele ainda ignora, mas que diz respeito ao seu destino. Inteiramente comprometido com a mudança, esse teatro não coloca em pauta a percepção do seu espectador. Interessa-lhe sobretudo a soma final, que é a mudança de “hábitos e costumes”.

Segundo Lima (1983), o primeiro teatro que se faz no Brasil procura instituir a posse de um povo³. Os colonizadores portugueses chegaram ao Brasil e tomaram a posse do território. Por sua vez a Igreja, fazendo uso do teatro, buscou a posse dos primeiros habitantes do Brasil, pois estes ainda não faziam parte do seu rol de membros: “[...] o primeiro teatro que aqui se faz, empenhado em garantir não a posse de um território, mas de um povo” (LIMA, 1983, p. 19).

O jesuíta considera sua mensagem universal e eterna. Por isso o índio, diferente em raça e nos hábitos, deve se tornar cristão. Anchieta aprendeu a falar a língua do nativo, observava suas cerimônias, hábitos e reproduziu em cena os comportamentos cotidianos⁴.

Uma característica marcante no teatro de catequese é a busca pela consciência dos espectadores:

Há uma instrução nítida e segura para, através desse teatro pedagógico, separar o bem e o mal. Entretanto a decisão de redimir-se e não voltar a pecar separa o indivíduo da sua comunidade. É o momento em que o espectador deve aprender a interiorizar o tribunal cristão e dar a si mesmo um veredicto (LIMA, 1983, p. 21-22).

Para isso a encenação reserva um espaço para o indivíduo, abrindo um parêntese que

¹ **Pano de boca** tratava-se de uma cortina situada na parte frontal do palco com a finalidade de esconder o cenário e os atores, quando não estão apresentando.

² Para a concepção de **ideologia**, achamos pertinente citar Arrabal (1983, p. 195): “os homens vivem suas relações com o mundo dentro da ideologia. É ela quem transforma suas consciências e atividades e condutas para adequá-las às suas tarefas e condições de existência. [...]. Qualquer compreensão crítica da questão teatral há de nos remeter ao conceito de ideologia, desdobrado como representações, práticas ou comportamentos que abrem em seu nível específico uma frente na luta de classes. [...] A luta ideológica [...] aponta, é claro, no sentido de um combate sem tréguas que se deve dar às ideologias de dominação

³ “**Povo** é o conjunto de pessoas que fazem parte de um Estado. Se o território é o elemento material do Estado, o povo é seu substrato humano [...]. Também pode-se conceituar povo como sendo o conjunto de pessoas unidas por um sentimento de nacionalidade, em virtude do parentesco, da religião, da cultura, ou até mesmo dos ideais políticos” [grifo nosso] (BASTOS, 1996, p. 72).

⁴ A respeito de **cotidiano**, Heller (1989, p. 17) escreve: “A vida cotidiana é a vida de todo homem. [...] Nela, colocam-se ‘em funcionamento’ todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, idéias, ideologias”.

interrompe o aspecto coletivo da cerimônia. Nos autos de catequização, há uma personagem específica para dramatizar a confissão. O percurso para a tomada de consciência é solitário, não há participação da comunidade na trajetória da redenção. “O jesuíta introduz no mundo do índio o tribunal da consciência onde as ações do indivíduo são avaliadas fora da sua prática comunitária. [...] O que é socialmente permissível pode tornar-se pecado” (LIMA, 1983, p. 22).

Ao longo dos séculos, quando falamos em teatro, pensamos na questão da conscientização. Segundo Lima (1983, p. 22), a conscientização “se derrama pelos séculos posteriores, é certamente filha legítima dessa consciência erigida em árbitro da conduta. Ainda quando essa operação pretende uma unidade final, o seu processo é a separação”.

A visão do teatro de catequese concorre para a criação de um modelo que resiste ao longo da história do teatro. Este modelo é trazido de volta cada vez que um homem de teatro dirige-se a alguém que considera um estranho pelo fato do espectador pertencer à outra cultura, ou a outro espaço ou a outro segmento social. “O teatro deve separar esse espectador estranho do que o torna diferente, para poder ensinar que a diferença é apenas o circunstancial ponto de passagem para uma igualdade que o palco vai ilustrar” (LIMA, 1983, p. 24). Em muitos momentos da história do teatro, este foi utilizado para transmitir uma cultura dominante em detrimento de outra cultura considerada “inferior”.

O grande entrave do teatro de catequese, não é o teatro em si, mas a ideologia imposta pelo europeu para conquistar o povo indígena. O teatro foi escolhido como arma de dominação por ser um importante instrumento de transferência de informações. Segundo Lima (1983, p. 27): “o teatro se imagina como força de interferência capaz de abalar o cotidiano ao ponto de transformá-lo. Não apenas transformar ou agir sobre a idéia, mas inventar um novo cotidiano.” A mesma autora continua: “quando Anchieta escolhe o teatro para instrumentalizar a catequese é porque a música sacra, a pregação e as orações não são suficientes. Além do poder de convicção o teatro pode seduzir” (LIMA, 1983, p. 28).

A música sacra, a pregação e as orações, se associadas ao teatro, podem transmitir informação de forma instrutiva e completa, pois o teatro age sobre a consciência dos espectadores. “O espetáculo seria melhor do que o púlpito ou a sala de aula, porque permite a estilização de ações do cotidiano do índio, assim como permite também a reprodução dos efeitos psíquicos de certas cerimônias sobre a vida coletiva” (LIMA, 1983, p. 29).

Lembramos ainda que os atores das peças eram os próprios índios. A atuação do teatro sobre a consciência influencia não apenas o espectador, mas também o ator no palco. Lima (1983, p. 33) escreve que “cada um desses atores, considerando suas diferentes origens, percebe como se estrutura a sua própria atuação e a atuação do seu companheiro de cena”.

Não se pode ignorar o que acontece nos bastidores dessas primeiras encenações teatrais brasileiras. Anchieta chegou a congregar três mil índios de diferentes tribos. Muitos atraídos pelo fascínio desses espetáculos, outros levados a força pelas expedições missionárias. Lima (1983, p. 35) nos conta que:

Três mil pessoas arrancadas do seu equilíbrio natural de pequenas comunidades, dizimadas aos poucos pelo apresamento dos colonos, pelas epidemias que grassavam ao primeiro contato com os europeus, pela fome provocada pela desorganização de meios tradicionais de subsistência. Três mil atores e espectadores encenando imensas

procissões terminais, do porto ao adro⁵, do adro ao templo. Sem dúvida uma das mais custosas produções teatrais de que se tem notícia.

A avaliação do teatro de catequese é determinada ideologicamente pela crítica ao projeto de dominação português. O entendimento de um determinado teatro constitui um legado transmissível às gerações futuras como extensão de um projeto político e social do qual o teatro faz parte. Mesmo que seja um teatro de catequese, apesar deste teatro ter sido de dominação, temos que perceber sua contribuição para a cultura brasileira.

Como nos escreve Lima (1983, p. 47), “a ninguém é dado saber se esse teatro é melhor ou pior do que outro”. Pensamos que, em se tratando de transmissão de informações, este teatro de catequese foi uma maneira de levar a ideologia de outra civilização aos índios brasileiros. A mesma autora continua: “trata-se de permitir a emergência de outros sinais que falam de outra proposta política e outra religiosidade” (LIMA, 1983, p. 47). Não pensamos que impor uma cultura em detrimento de outra está correto, mas o teatro é uma forma muito eficiente na transmissão de novas idéias. Sejam elas de libertação ou dominação para quem a está recebendo.

Centro Popular de Cultura – CPC

Oduvaldo Vianna Filho – o Vianinha – e seus partidários eram rapazes em torno dos vinte anos de idade na década de 1960, ligados às universidades do Rio de Janeiro. Bosi (1985, p. 8) escreve em relação a estes jovens dizendo: “foram tempos fortes que fermentavam os intelectuais chegados, [...] e que, portanto, entravam, naquela altura, na idade das opções públicas. Essa faixa cultural que não é só etária, mas política”.

Para Arrabal (1983, p. 119), o interesse dos estudantes pelo povo nasceu porque aqueles viam este como um segmento com “pouca ou nenhuma consciência de seus próprios interesses, que não se organizou ainda para defendê-los, que não foi mobilizada ainda para tal fim”.

Vianinha e seus colegas da Faculdade de Arquitetura decidiram fazer um curso de filosofia como meio de manter a unidade do grupo. As aulas aconteciam na sede da União Nacional dos Estudantes – UNE. Não se pretendia ensinar a história da filosofia, mas fazer um levantamento político e social do país. Segundo Moraes (1998, p. 113), “o curso favoreceu uma discussão muito rica, muito viva, e o aparecimento de um organismo que desse continuidade a toda essa discussão, que foi o CPC”. O chamado Centro Popular de Cultura da UNE.

Quando saíam da UNE, Vianinha e os outros estudantes buscavam avaliar os rumos daquela movimentação política e conquistar um outro tipo de público, mais popular. Eles buscavam algo que pudesse contribuir para a “conscientização do povo”.

Neste contexto, partia-se da idéia de que a cultura popular brasileira começava com educação, a partir da escola começariam a ser construída a cultura popular. Segundo Bosi (1985, p. 5) em relação à cultura, “no conjunto, o seu ‘desenvolvimento’ vai ater-se ao plano educacional: as suas bandeiras serão o aperfeiçoamento do ensino superior [...] e a defesa da escola pública”.

⁵ **Adro** se tratava do terreno em frente à igreja, ou construção da época, que servia de templo.

Para concretizar definitivamente suas idéias, Vianinha e seus contemporâneos perceberam a necessidade de horizontalizar a cultura; levá-la ao povo que se manifestava através dos sindicatos, dos seus jornais, de suas organizações. A tese da horizontalização retomava a idéia do Teatro Paulista dos Estudantes: popularizar a arte para chegar às massas. O próprio Vianinha (apud MORAES, 1998, p. 114)⁶ explicaria:

Ao mesmo tempo em que nos bebíamos das classes trabalhadoras todas as informações sobre a sua situação, sobre as suas condições de lutas, sobre as suas aspirações (e essa era uma coisa não literária, mas vivida, uma coisa real), nós tínhamos possibilidade de tentar levar a elas os instrumentos culturais que são privilégio de setores minoritários na sociedade.

Foram criados os departamentos de teatro, cinema, música, literatura e artes plásticas. Vianinha convidou Augusto Boal⁷ a dar cursos de dramaturgia e rapidamente formou elencos para as futuras montagens.

Para compreendermos melhor a idéia de divulgação que o CPC fazia do teatro, observaremos esta citação do próprio Boal (1979, p. 91-92):

O teatro apresenta imagens extraídas da vida social segundo uma ideologia. É importante que o ator não se aliene, por mais especializada que seja determinada técnica. O ator deve ter sempre em mente que atua, que representa aos espectadores imagens da luta social entre as forças reacionárias da burguesia e as forças progressistas das classes trabalhadoras, seja qual for o disfarce com que essa luta apareça na fábula da obra. É necessário que o ator tenha sempre presente a missão progressista da sua tarefa, o seu caráter pedagógico, o seu caráter combativo. O teatro é uma arte e uma arma [grifos nosso].

Segundo Boal, o ator não deve se alienar⁸ para que seja possível representar para as classes trabalhadoras imagens da luta social entre a classe dominante (burguesia) e a classe dominada (classes trabalhadoras).

É com este ideal de teatro que Boal possuía, os militantes do CPC faziam teatro para o povo.

Começavam os ensaios de teatro e as apresentações. Nestas apresentações em sindicatos, clubes de subúrbios e quadras de escolas de samba, o CPC se viu frente a uma dificuldade: o

⁶ Em relação às falas de Vianinha, usamos a entrevista deste cedida à Moraes. Por esta razão utilizamos o termo apud, por serem falas citadas por Moraes.

⁷ **Augusto Boal** foi autor e diretor militante no meio artístico brasileiro. Segundo Souto (1998, p. 80) “Boal via o fazer teatral como um ato político, e o teatro como local de denúncia e alertas. O teatro político de Boal levava à risca o propósito expressivo-opinativo e antialienante com que as artes engajadas buscavam mobilizar, especialmente, os contemporâneos da ditadura militar”.

⁸ A **alienação** acontece quando o homem não tem consciência de sua produção. “É o fenômeno pelo qual os homens criam ou produzem alguma coisa, dão independência a essa criatura como se ela existisse por si mesma e em si mesma, deixam-se governar por ela como se ela tivesse poder em si e por si mesma, não se reconhecem na obra que criaram, fazendo-a um ser-outro, separado dos homens, superior a eles e com poder sobre eles.” (CHAUÍ, 1999, p. 170).

teatro não chegava às massas. A cultura cepecista, embora solidária às reivindicações das classes marginalizadas, não era a cultura original daqueles setores. Não se tinha clareza sobre como fazer um trabalho de base na área cultural. Lana Silveira, na época presidenta do Diretório Estudantil da Universidade do Brasil e militante do CPC dá um depoimento para Moraes (1998, p. 120):

Que ingenuidade a nossa: pensávamos em levar cultura para o povo, quando ele tem a sua própria cultura, muito rica por sinal. Nossa proposta era uma coisa ideal, partia do pressuposto equivocado de que o povo não sabia nada, quando sabia e muito.

O comando do CPC ficou perplexo com o insucesso da experiência nos sindicatos. O grupo de teatro se surpreenderia ao ver poucos trabalhadores na platéia. Houve espetáculos cancelados por falta de platéia.

Posteriormente o comando do CPC atentou para exigência em relação aos artistas e os intelectuais assumirem atitudes políticas para organizar, mobilizar e unificar contingentes da população. Assim conseguir as condições materiais necessárias para poder se instalar um projeto mais consciente de desenvolvimento da cultura brasileira. Segundo Moraes (1998, p. 121):

Vianinha entendia que o revés inicial decorria do fato de os dirigentes do CPC não perceberam a tempo que, antes de eventos ambiciosos, era preciso fazer peças de caminhão, exibir filmes em organizações sindicais, pintar faixas e cartazes; era preciso fazer assembléias em faculdades, reuniões com a intelectualidade, com lideranças sindicais e universitárias, instalando a consciência da necessidade inadiável de novas formas de culturalização para o desenvolvimento e a libertação do Brasil, relacionadas à dinâmica da época. Nessa perspectiva, considerava que as pretensões de trabalho cultural e artístico em nível mais alto, mais rico, teriam que esperar algum tempo, para surgirem realmente embasadas na mobilização da jovem intelectualidade e do povo. Em suma: primeiro, encontrar os instrumentos adequados à mobilização popular; depois, aprimorar esteticamente as obras artísticas.

Os cepecistas buscavam superar a decepção com a falta de público e descobrir uma linguagem capaz de aproximar os artistas do CPC da platéia popular.

O CPC começou também a trabalhar com teatro de rua. Os autos montados pelo CPC se referiam aos acontecimentos da atualidade da época, explorando a luta de classes — pela ótica dos marginalizados —, a alta do custo de vida, o salário baixo, a dominação estrangeira, a violência policial, a acumulação de capital nas mãos da burguesia, a crise do ensino e o domínio dos latifundiários no campo.

O elenco do CPC não pedia permissão às autoridades para representar em praça pública, até porque, se pedisse, a resposta seria negativa. A polícia não hesitava em dispersar as aglomerações. Segundo Vianinha (apud MORAES, 1998, p. 129), “quando ocorria uma repressão policial na cidade, imediatamente escrevíamos um auto denunciando aquilo. Nem ensaiávamos direito”.

O CPC adotou uma determinada estratégia para atrair o público em pontos movimentados. Os atores iniciavam uma discussão e, quando o povo curioso se juntava à volta, vestiam-se como as personagens das peças que discursavam sobre temas políticos. Sobre isso Vianinha (apud MORAES, 1998, p. 130):

O imediatismo das respostas dos autos aos acontecimentos realmente entusiasmava o público. É um jornal vivo, um informativo. Só teria importância e peso social se pudesse ser feito em grande escala e com continuidade. Fora disso, serviu sempre mais para o fortalecimento geral do CPC e para a experimentação interna do próprio grupo.

A comunicabilidade que este trabalho proporcionava era rápida e ampla. Mas o CPC se depara com a barreira da influencia exercida sobre as platéias populares. Segundo João das Neves, militante do CPC em depoimento concedido a Moraes (1998, p. 130):

O que havia de ruim era a necessária esquematização a que esse tipo de trabalho levava: nunca a discussão, mas apenas a apresentação do fato consumado. Inclusive porque o nosso trabalho era proibido, o que impossibilitava qualquer tipo de debate. O resultado era muito pouco mensurável.

Com certeza este era um limite com que este tipo de trabalho se depara: a falta de discussão sobre os assuntos trabalhados pelas peças. Um ponto muito importante quando se trabalha com informações levadas através do teatro são as discussões, reflexões e conclusões sobre os conteúdos apresentados, com o objetivo de fixar na consciência dos espectadores o assunto tratado no espetáculo.

Nos primeiros meses de 1962, dois fatos contribuíram para que o CPC se ligasse mais a UNE: o atentado contra a sede da entidade, em 6 de janeiro, e a greve do 1/3. No manifesto em que denunciava a agressão, a UNE fazia uma advertência: “As forças reacionárias do país se organizam e por processos fascistas tentam intimidar o povo, as classes trabalhadoras e gerar um clima de perturbação favorável à ditadura⁹ militar” (MORAES, 1998, p. 137).

Os estudantes exigiam a participação de seus representantes nos colegiados das universidades, na proporção de 1/3. A UNE-Volante seria o instrumento para difundir a greve em todo o país. Para o CPC, era a oportunidade de levar a arte revolucionária a todos os cantos do Brasil.

A caravana da UNE - Volante partiu em março de 1962 para três meses de viagem pelo Brasil. Do total de 25 pessoas, 18 eram artistas liderados por Vianinha, e sete diretores da UNE. Doações feitas pelos governadores Leonel Brizola e Miguel Arraes cobriam os gastos. Levavam consigo documentários sobre problemas econômicos e sociais e três peças: *Brasil, versão brasileira*; *Miséria ao alcance de todos* e *Auto dos 99%*. “O *Auto* tratava de uma questão crucial: a democratização do acesso ao ensino superior. Apenas um dentre cem brasileiros ingressava numa universidade — 99% ficavam de fora” (MORAES, 1998, p. 138).

⁹ A **ditadura** “é entendida como o governo de um só ou de um grupo de pessoas, partido político, que toma o poder e passa a exercê-lo sem limites. [...] A finalidade essencial da ditadura é fazer com que seja possível uma atuação política ao mesmo tempo rápida e rigorosa, por meio da transferência de todo o poder político a um único governante, o qual terá como missão superar determinada crise política, seja externa ou interna” (BASTOS, 1996, p. 126-127).

Sob o lema “A UNE veio para unir”, a UNE-Volante foi um sucesso: de Manaus a Porto Alegre, duzentas assembléias estudantis, iniciadas ou encerradas pelos artistas do CPC.

Doze CPCs foram fundados nos estados brasileiros. Em São Paulo Augusto Boal colaborava para a formação do núcleo do CPC de Santo André, constituído basicamente por operários metalúrgicos. Após o término da UNE-Volante, estavam dados os primeiros passos para a consolidação do CPC.

Nessa fase, os estudantes que faziam parte do núcleo teatral do CPC começavam a estudar Bertolt Brecht¹⁰. Segundo Moraes (1998, p. 149) Brecht:

Pregava um aprofundamento da reflexão produtiva e crítica entre palco e platéia, mas de igual para igual, dialética. Significava problematizar as formas de inter-relação com o público-alvo e os modos de compreensão do fenômeno teatral como um todo.

Vianinha formou um grupo de estudos sobre a obra de Brecht. As discussões sobre os textos de Brecht mostravam que o teatro, por ser político, não excluía a possibilidade do aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existência do homem em sociedade. Ele não precisava ser tão imediato para ter sua eficácia política comprovada.

Sobre a transformação da sociedade através de manifestações artísticas, o próprio Brecht (1967, p. 41) dizia:

Sabe-se que a transformação radical do teatro não pode ser o resultado de nenhum capricho artístico. Tem de simplesmente corresponder ao todo da transformação radical de mentalidade em nosso tempo.

Quando Brecht fala “nosso tempo”, refere-se ao contexto de cada época vivida pela sociedade. Esta afirmação continua atual, pois a transformação do teatro deve acompanhar a transformação da sociedade.

Daí em diante, Vianinha insistiria na tese de que o teatro político para a massa popular precisava ser de criação, e não de imitação do real. Ou seja, o teatro popular não vai até o povo, ele vem do povo. Vianinha admitiu (apud MORAES, 1998, p. 150):

Estamos longe de uma atividade sistemática e profunda junto ao povo, com o povo, mas [com o CPC] estão lançadas as bases iniciais do movimento que agora é irreversível. O processo como se organiza a cultura brasileira, a consciência social, é profundamente antidemocrático, adotando sempre as figurações e os valores lançados pelos setores mais aristocráticos e retrógrados do pensamento brasileiro. Não deixa emergir o pensamento mais vivo e dinâmico que se restringe a grupos, a camadas, a setores – mas que, pelo processo

¹⁰ **Bertolt Brecht** foi um dramaturgo alemão que viveu entre 1898 e 1956. Formulou teorias teatrais para teatro pedagógico e político nos anos do nazismo. Usando seu teatro, fez críticas ao nazismo e revolucionou a dramaturgia do século XX. Até nossos dias, o teatro de Bertolt Brecht é utilizado como exemplo de teatro político e pedagógico, que leva informação ao público. Para ler mais sobre o teatro político de Brecht consultar: SGARBIEIRO, M. **O teatro: um meio para a reflexão e desmistificação da questão da adoção**. Ponta Grossa, 2002. Trabalho de Conclusão de Curso, Escola de Serviço Social, Universidade Estadual de Ponta Grossa.

infra-estrutural de aparecimento da cultura, não chega a ter acesso às grandes camadas que ainda estão à margem da cultura e, portanto, à margem da luta social.

Aqui Vianinha faz uma crítica à imposição da cultura brasileira pela classe dominante (aristocracia). Este era um dos principais objetivos do CPC: combater esta imposição ideológica da classe dominante sobre a massa populacional.

Sabemos que o CPC, em sua trajetória, se deparou com muitos entraves. No início desta fala de Vianinha ele admite que estejam longe de uma “atividade sistemática e profunda junto ao povo”. Mas o CPC, em seu tempo, levou informações e protestos que serviram de início para a tomada de uma consciência crítica a respeito da situação vivenciada pela classe marginalizada.

Na fase final do CPC, os militantes buscavam um teatro com um padrão artístico e estético elevado. Sem abdicar dos compromissos políticos. A partir daí os textos escritos no CPC passaram a buscar a reflexão do espectador. O próprio Vianinha (apud MORAES, 1998, p. 154), já mais amadurecido buscava:

Temas que possam, partindo da particularidade de nossos sentimentos, de nossos hábitos e costumes, de nossos valores, partindo da clareza política das necessidades subjetivas do povo brasileiro, conseguir uma visão universal da condição do homem como produtor de sua própria existência e, ao mesmo tempo, produtor das condições que cria.

O teatro do CPC agora buscava levar o espectador a refletir a partir de seus próprios sentimentos, costumes e hábitos.

Para Moraes (1998), no segundo semestre de 1963 o quadro político do país era grave. De um lado as forças conservadoras movimentavam-se contra as reformas de base e buscavam uma ofensiva ideológica anticomunista que desestabilizaria o governo de João Goulart. As forças de esquerda pregavam a unidade política. Mas estavam divididas quanto a objetivos estratégicos. A inflação crescia e o custo de vida era alto. Exigia-se reposição das perdas salariais e falava-se em reformas.

Nesta fase de crise aconteceu a segunda UNE-Volante saída do Rio de Janeiro. Esta não teve a mesma repercussão da primeira. Em Natal uma bomba explodiu em frente ao hotel onde o grupo estava hospedado. Em Vitória o espetáculo foi interrompido por uma bomba deixada nas galerias. Em Fortaleza foi jogado um vidro de ácido no palco. Em Maceió cortaram a iluminação pública durante a apresentação de rua.

Na sede da UNE estava sendo construído o Teatro da UNE, que seria inaugurado dia 30 de março de 1964. Durante a preparação da programação de inauguração e dos ensaios das peças, o ânimo dos cepecistas diminuía, pois havia boato de golpe militar. A inauguração não aconteceu dia 30. O golpe veio dia 31 de março de 1964.

A sede da UNE foi incendiada neste dia juntamente com o Teatro da UNE recém construído. Foram quatro anos de CPC que se incendiava juntamente com a sede. Os militantes do CPC foram perseguidos pela ditadura militar e o grupo deixou de existir, assim como parte de sua história escrita. “A perseguição ideológica se institucionalizava” (MORAES, 1998, p. 172).

Após o ocorrido na UNE, Vianinha refletiria sobre a eficácia política e cultural do CPC. Dizia

ele (apud MORAES, 1998, p. 175):

O autor de esquerda, na sua ânsia de propor modificações no mundo, procura interferir no pensamento do espectador e não procura intensificar o conhecimento da realidade que o espectador deve ter, organizar seus valores, suas emoções, seus sentimentos, numa hierarquia mais justa e mais própria para enfrentar a realidade. Esta visão esquemática, eu pessoalmente, levei até as últimas conseqüências, fazendo teatro didático na rua.

Em relação à esquerda, Vianinha se refere à oposição a ditadura. Aqui Vianinha faz uma crítica ao movimento que liderou durante quatro anos. Muitas vezes os indivíduos que utilizam teatro para levar reflexão, cometem erros. O mais freqüente é, para combater uma ideologia dominante, impõe outra que julga ser libertadora. Em muitos momentos não se considera a cultura e a dinâmica existente na população.

Vianinha amadurecido, com mais solidez conceitual prescrevia como tarefa do autor brasileiro “despertar a ânsia pela vida, pela complexidade de suas relações e pela possibilidade de transforma-la” (apud MORAES, 1998, p. 176).

Mas quando analisamos o teatro deste período, pensamos na questão da cultura popular e da reflexão. Vemos nas palavras de Bosi (1985, p. 8) algo muito claro sobre isso:

O período que vai de 45 a 64 não deve ser visto em bloco, mas ajuizado à luz das contribuições específicas que os homens de luta e de pensamento estavam dando; do contrário, a história das idéias, reduzida à sucessão de ideologias, teria virado um funeral. Assim, a aceleração de um trabalho em torno da “cultura popular” (1962-64) redime largamente o caráter híbrido, populista, da década anterior: é a hora em que se afirma a União Nacional dos Estudantes e se formam os Centros Populares de Cultura, [...] que deu o empurrão que faltava para “conscientizar” (palavra-chave naqueles dias) o disperso cristianismo de esquerda brasileiro.

Foram tempos de grande luta política e amadurecimento da cultura brasileira. O CPC foi um movimento de extrema importância para este período da nossa história e até hoje, servem de exemplo quando se fala em cultura e reflexão.

A infância e adolescência em Londrina

No município de Londrina existe um esforço coletivo realizado pelo Conselho Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente (CMDCA), pela Secretaria Municipal de Assistência Social e pela rede de serviços, em construir uma política articulada que garanta a qualidade no atendimento às crianças e adolescentes.

O apoio sócio-educativo é um dos três segmentos de atendimento a crianças e adolescentes, juntamente com a educação profissional e serviços especializados.

Entende-se apoio sócio educativo como sendo:

Um conjunto de ações diferenciadas, que visam proporcionar a crianças e adolescentes de 6 a 14 anos, em situação de vulnerabilidade

pessoal e/ou social, o atendimento, em horário integral ou parcial, de acordo com a necessidade da criança ou adolescente, promovendo uma Educação para a Cidadania e participação comunitária, possibilitando assim o seu desenvolvimento integral – bio-psico-social – destes, conforme preconiza o ECA (CMDCA, 2003)

Este atendimento deve ser feito através de diversas atividades preconizadas pelo ECA. Atividades culturais e artísticas, atividades físicas, recreação, saúde e participação comunitária. Esta deve ser trabalhada com a família e através de socialização.

As atividades do apoio sócio-educativo deverão desenvolver nas crianças e adolescentes expressão oral e escrita, solução de problemas, capacidade de decisão, habilidade de comunicação e interação social, valores éticos sociais.

Segundo CMDCA (2003) o principal objetivo do apoio sócio-educativo é “garantir os direitos fundamentais da criança e do adolescente de 6 a 14 anos, em regime de atendimento sócio-educativo, [...] possibilitando o seu desenvolvimento integral e contribuindo para o exercício da cidadania”.

Neste contexto, o CEPAS trabalha com atendimento para crianças e adolescentes. O CEPAS é uma entidade criada pela Igreja Batista Monte Sião.

A Igreja Batista Monte Sião, localizada na rua Miguel Perez n.º 06 – Conjunto Aquiles Stenguel – Londrina-PR, foi organizada em 5 de novembro de 1983 pelos membros da Igreja Batista de Vila Nova no mesmo município.

Com o passar dos anos, os dirigentes da Igreja Batista Monte Sião constataram que era significativo o número de crianças e adolescentes que ficavam ociosos, expostos aos perigos das ruas. Foi com essa preocupação que se instituiu o CEPAS. Entidade filantrópica, fundada em 15 de agosto de 1990. Segundo o projeto de implantação do Serviço Social no CEPAS:

O CEPAS surgiu com a finalidade de promover o bem estar social dessa população para o cumprimento da missão da Igreja Batista Monte Sião, e com a responsabilidade de prestar Assistência Social e Educacional, aos moradores, principalmente crianças e adolescentes residentes na região norte da cidade de Londrina, mais especificamente da região dos Cinco Conjuntos e Jardim Catuaí (CEPAS, 2005).

Esta instituição foi legalmente reconhecida como entidade de utilidade pública municipal pela Lei nº 5.881 de 12 de setembro de 1994. Tendo o reconhecimento de utilidade pública estadual pela Lei nº11.287 de 26 de dezembro de 1995.

O CEPAS atende crianças e adolescentes através do Programa Ágape Especial (PAE). O PAE está subdividido em dois subprojetos. O PAE – sócio-educativo atende crianças e adolescentes de 6 a 13 anos de idade. Nossa demanda é de 180 usuários. O PAE – profissionalizante atende adolescentes de 13 a 18 anos de idade na educação profissional. Nossa demanda é de 90 adolescentes.

Para nossa pesquisa escolhemos trabalhar com as crianças do apoio sócio-educativo por ser nossa maior demanda. Segundo o PAE – sócio educativo, este:

Reúne um conjunto de atividades de educação para a cidadania e apoio à escolarização, tendo como beneficiários, crianças e adolescentes e seus familiares adultos moradores dos bairros da região norte da cidade de Londrina, mais especificamente os moradores dos Cinco Conjuntos, Jardim Catuaí, Quadra Norte e assentamentos próximos a esses bairros. Nosso atendimento na instituição no apoio sócio-educativo é prioritariamente para crianças e adolescentes entre 6 e 13 anos vindos de famílias carentes e vulnerabilidade social (CEPAS, 2004).

O CEPAS é mantido financeiramente com recursos próprios da Igreja Batista Monte Sião e com verbas provenientes da Prefeitura Municipal de Londrina através da Secretaria de Ação Social. Os recursos provêm também dos eventos sociais e doações voluntárias de membros da igreja e da comunidade.

Com relação ao Serviço Social no CEPAS, o profissional trabalha especificamente com a criança e o adolescente e seus conflitos familiares. O Assistente Social do CEPAS conta com Políticas Sociais de atendimento à população usuária

A lei que dispõe sobre a proteção integral à criança e ao adolescente é o Estatuto da Criança e o Adolescente – ECA.

A criança e o adolescente gozam de todos os direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sem prejuízo da proteção integral de que trata esta Lei. Assegura-se por lei ou por outros meios, todas as oportunidades e facilidades, a fim de lhes facultar o desenvolvimento físico, mental, moral, espiritual e social, em condições de liberdade e de dignidade (BRASIL, 2003, p. 237).

Sendo assim, o trabalho do Serviço Social no CEPAS é fundamental para viabilizar serviços sociais e desenvolver projetos para melhor atendimento das crianças, adolescentes e seus familiares.

Entrevistas¹¹

O ECA, em seu artigo 4, que diz que é dever da família, da comunidade, da sociedade em geral garantir a efetivação dos direitos referentes à cultura, entre outros.

As diretrizes para a política de atenção à infância e adolescência sobre cultura, nos diz que:

Programas de incentivo à formação e à criação artística são sinais verdadeiros da importância da cultura, esporte e lazer, fundamentais no processo de desenvolvimento de crianças e adolescentes. Nesses últimos 10 anos têm crescido bastante as iniciativas de governos municipais e de entidades da sociedade civil, que priorizam abordagens culturais e esportivas nas ações de atendimento às crianças e aos adolescentes [grifo nosso] (PARANÁ, 2001, p. 209).

Por entender que a cultura é muito importante para a formação e desenvolvimento das crianças e adolescentes, o CEPAS, possui a Oficina de Teatro entre suas atividades para o apoio sócio-educativo.

¹¹ Qualificaremos os sujeitos da pesquisa e as entrevistas a seguir, no decorrer deste texto.

Para analisar a importância das atividades com teatro no CEPAS, foram realizadas entrevistas com as categorias de sujeitos. Primeiramente entrevistamos a coordenadora do CEPAS, por ter sido esta a responsável pela escolha da oficina de teatro na instituição. Ela está especificada como **apêndice A**.

Em seguida entrevistamos o professor de teatro. Ele está especificado como **apêndice B**. Logo escolhemos três crianças do apoio sócio-educativo para nossa entrevista. Estes estão especificados como **apêndice C** e estão subdivididos em **aluno 1**, **aluno 2** e **aluno 3**.

Começaremos com o significado do teatro para a coordenadora do CEPAS.

Nossa primeira pergunta foi: “o que é teatro para você?”

Apêndice A: *“O teatro é a manifestação da cultura brasileira e a gente usa pra isso pra acontecer a manifestação cultural das crianças. Porque nossas crianças não tem conhecimento cultural nenhum”.*

Devemos pensar na concepção de cultura para a coordenadora do CEPAS. Ela dá a entender que existe uma cultura a ser levada para as crianças. Pensamos em momentos de nossa história, como no caso da catequese e do CPC, a intenção de levar uma cultura julgada superior para a população. Percebe-se que isso é um erro, pois o povo tem sua própria cultura.

Pensava-se na cultura dominante como sendo a qual devia ser seguida pelos outros segmentos da população. No caso aqui a cultura dominante é a apresentada pelo CEPAS.

A dinâmica da população trabalhada deve ser respeitada. Como diz o ECA, em seu artigo 58:

No processo educacional respeitar-se-ão os valores culturais, artísticos e históricos próprios do contexto social da criança e do adolescente, garantindo-se a estes a liberdade de criação e o acesso às fontes de cultura (BRASIL, 2003, p. 245).

Aqui nesta citação está se falando de processo educacional. O que é utilizado no apoio sócio-educativo.

Na segunda pergunta, “por que oficina de teatro na instituição?”.

Apêndice A: *“É uma forma de manifestação do comportamento delas. Através do teatro a gente pode observar as dificuldades, a sensibilidade e até o próprio aprendizado da criança. A gente vê a capacidade e tenta conhecer as crianças no sentido de aperfeiçoar que eles têm. E o teatro permite que a criança manifeste aquilo que ela sente de uma forma espontânea”.*

Sobre manifestação de sentimentos, através desta resposta, pensamos no tema teatro educacional, tratado por Araújo (1974, p. 49), que nos diz: “uma das metas principais de um teatro educacional é dar oportunidade aos alunos de expressarem seus sentimentos e emoções”.

Neste mesmo livro, Garcia (1974, p. 11) nos escreve:

O Teatro na escola é capaz de oferecer ao aluno a oportunidade de se exprimir livremente, de criar, de extravasar o manancial de riquezas que tem dentro de si. Indica como a atividade teatral bem orientada

apresenta o jovem como ele é, o que pensa do mundo e das pessoas, a que aspira, o que receia.

Percebemos na resposta da entrevistada, que o teatro tem a função de apresentar a criança como ela é e sente o mundo. Isso facilita o trabalho com estas crianças do apoio sócio-educativo. O teatro dá a oportunidade dos profissionais observarem e trabalharem com estas crianças e adolescentes.

Nossa terceira pergunta foi: “O que a oficina de teatro tem contribuído para estas mudanças destas crianças que estão participando?”

Apêndice A: *“Primeiro lugar a disciplina por horários por comportamento. A busca do conhecimento e do aprendizado faz com que eles consigam se expressar. O teatro permite que se expressem melhor aquilo que eles sentem, sejam em atitudes, fala ou na própria manifestação cultural do teatro, que seria a apresentação de crianças que antes nem conversavam e a partir do momento que fazem teatro conseguem se expressar melhor, falar mais aquilo que sentem e passar pra gente o que elas querem dizer. O teatro permitiu que elas conseguissem mudar o comportamento e se manifestarem melhor, falar melhor e dizer aquilo que elas realmente queriam dizer”. [...]*

Neste momento a entrevistada fala sobre o teatro ter contribuído para que as crianças se expressassem melhor. Em nossa vivência com o teatro sabemos que uma das principais contribuições é o fato de facilitar a expressão diante de um público.

Depois, na continuidade da conversa a coordenadora nos deu exemplos de crianças que estavam ausentes das atividades do CEPAS e que a partir da oficina de teatro voltaram a participar depois de se apresentar com a peça.

Apêndice A: *“As alunas M. e D. nem comiam na instituição por diversos problemas fora da instituição, depois das aulas de teatro o professor senta e come com elas, pra você ver como o teatro está fazendo parte da vida delas. Elas nos contaram porque não comiam e começamos a trabalhar isso com elas, tudo aconteceu a partir do teatro”.*

Percebemos nesta fala a importância atribuída ao teatro pela coordenadora do CEPAS.

Nosso próximo entrevistado foi o professor de teatro. Ele era acadêmico do segundo ano de Teologia pela Faculdade Teológica Sul Americana na época da pesquisa.

Nossa primeira pergunta para o professor de teatro foi: “o que é o teatro para você?”

Apêndice B: *“É aonde se pode mostrar a realidade através de pantomima¹², de encenações. Podemos nos identificar com outra pessoa que está vendo. Pra mim o teatro é muito real; por mais que você se esconda atrás de uma máscara, dá pra se identificar com várias pessoas, com as dificuldades, lutas, com o que ela está precisando. [...]Teatro tem sentido de identificação com o próximo”.*

Nas suas aulas de teatro, o professor trabalha mais especificamente com a pantomima, que para ele tem o mesmo significado de mímica.

¹² Segundo a Enciclopédia Barsa (1985, p. 77-78) “Os termos ‘mímica’ e ‘pantomima’, usados no século XX como sinônimos para a arte de exprimir o pensamento sem palavras designava na Antigüidade Clássica formas diversas de representação. O mimo, no teatro grego, interpretava o papel unicamente por gestos. [...] Os sentimentos são expressos por atitudes e as palavras por gestos” [grifos nosso].

Historicamente, muito antes de o homem usar a palavra como meio de comunicação de suas idéias, sentimentos e emoções, ele o fez através de gestos.

Segundo Araújo (1974, p. 45), “em povos primitivos, a dança ou os movimentos rítmicos nas cerimônias tribais, substituem as palavras na comunicação dos sentimentos, quer religiosos, quer de medo, prece ou admoestação”.

Com as crianças, acontece o mesmo: sacudir a cabeça para dizer “não” vem antes de saber negar verbalmente. Segundo Araújo (1974), qualquer relato de uma criança será sempre feito com a utilização de sons e gestos. Ela recria o fato e representa-o para poder comunicar aquilo que a mobilizou internamente e que ela ainda não sabe expressar através de palavras, apenas.

Segundo Araújo (1974), pode-se afirmar que o representar é inerente à humanidade. Desde os mais remotos tempos, os seres humanos utilizam o teatro para se comunicarem com os outros seres humanos. Esta linguagem gestual é chamada de mímica.

Pensamos também na afirmação de Brecht (1967, p. 120) que diz:

No teatro, a realidade pode ser apresentada de forma factual ou fantástica. Os atores podem se apresentar sem maquiagem (ou com o mínimo dela) e tudo ser uma falsificação; ou podem usar máscaras grotescas e representar a verdade. [...] Os meios devem ser perguntados a que fins servem.

Para o professor, o teatro é real por poder gerar identificação com as personagens, ou com a realidade onde estas estão inseridas. Para Brecht não importa se a representação da personagem é realidade ou ficção, o importante é o fim ao que o teatro serve que, para ele, era levar reflexão a população.

Em relação à identificação, muito comentada pelo professor de teatro, Stanislavski (1968, p. 42) diz:

A coisa melhor que pode acontecer é o ator se deixar levar inteiramente. Ele então vive o papel, [...]. O grande ator deve estar repleto de sentimentos e deve sobretudo sentir a coisa que está registrando. Deve sentir uma determinada emoção não uma ou duas vezes apenas, enquanto estuda o papel, mas em maior ou menor grau todas as vezes que o representar, quer se trate da primeira ou da milésima vez.

Sobre esta fala de Stanislavski, percebemos que é bom para o ator se identificar com a personagem. Através de sentimentos e identificação, o ator aprende sobre o conteúdo da peça.

Pensamos que a identificação do ator e do público com a personagem é inevitável. Mas deve-se sempre pensar que identificação absoluta pode causar estados de alienação, dificultando assim a tomada de consciência crítica.

Nossa segunda pergunta para o professor de teatro foi: “o que te levou a trabalhar com teatro?”

Apêndice B: *“Falar a voz do povo através de teatro, impactar, mostrar o caminho e fazer com que jovens e adolescentes venham a se apaixonar através da arte. O teatro é uma arte*

tão linda, tão profunda. Desde o começo da nossa história já existia teatro. Isso faz parte da cultura brasileira de estar representando. Cada um tem seu lado artístico e o que me levou a trabalhar com teatro é o meu lado artístico de mexer com o povo, mostrar a realidade, a solução e o caminho. E também o amor à arte”.

Lembramos do teatro do CPC. Os militantes do CPC tinham esta intenção, de falar a voz do povo e de impactar através do teatro.

O professor ainda nos falou sobre o teatro na história. Um dos primeiros acontecimentos da história do Brasil foi à introdução do teatro como manifestação da cultura brasileira.

Quanto a cada ser humano ter um lado artístico, citaremos a frase de Evaldo Vieira (apud WAMBIER, 1996, p. 9): “a arte é a forma mais completa de conhecimento porque reúne ao mesmo tempo o belo, o conhecimento e o conflito de valores”.

A arte é inerente ao ser humano. Ao se identificar com as personagens de teatro, as pessoas podem compreender melhor os conflitos de valores. As personagens, no caso das mímicas estudadas pelo professor de teatro e as crianças do CEPAS, representam valores. Nesse conflito, os valores são postos à prova, tanto pelos atores envolvidos, como pelo público.

Perguntei ao professor de teatro: “Como você tem trabalhado o teatro durante as oficinas com as crianças?”

Apêndice B: *“Com algumas dinâmicas de concentração, de postura corporal, como se comportar no palco, centralizar o meio, não dar as costas para o público, expressão facial. Eu coloco um de frente para o outro e o que um faz o outro tem que copiar. Ser criativo. Eu falo pra eles pensarem numa pessoa correndo, o que esta pessoa faz, ela passa a mão no rosto o que mais. Vou criando uma história no personagem de cada um e ao mesmo tempo eles vão se desenvolvendo. Eles devem ter uma mente reprodutiva, não apenas eu falar e elas fazerem. Fica mecânico. Assim eles começam a fluir no papel deles. Trazer para o contexto social deles, a vida como eles têm vivido, tem pensado. Eu procuro desenvolver o lado criativo deles. O lado da arte deles. Não levo a eles só a minha arte, a minha história de vida é totalmente diferente da deles. Então eu procuro deixar eles fazer a arte da história de vida deles”.*

Os jogos e dinâmicas compreendem um meio que os instrutores de teatro utilizam para despertar gosto pela arte e despertar a criatividade. Segundo Araújo (1974, p. 23), estes jogos são “atividades que, além de divertir, levam o aluno a atuar criativamente, encontrando suas próprias soluções para as dificuldades que lhe sejam apresentadas”. O mesmo autor ainda fala sobre os jogos despertarem criatividade: “foi o grande propiciador de enfoques novos de assuntos que se tornaram mais atrativos para os alunos pela oportunidade de, nelas, dinamizarem suas potencialidades criadoras” (ARAÚJO, 1974, p. 22). Jogos e dinâmicas são importantes para que o aluno tenha um melhor aproveitamento nas aulas de teatro.

O professor também nos fala em: “Ser criativo”. Araújo (1974, p. 34) define pensamento criativo como sendo “a percepção da mais correta interpretação de relações novas e verdadeiras no mundo em que vivemos”. O pensamento criativo traz uma integração com o mundo onde a criança está inserida. Esse mesmo autor continua sua definição de pensamento criativo: “é fortemente influenciado pelos valores da sociedade que predominam em determinada época” (ARAÚJO, 1974, p. 34).

O professor nos fala: “*Trazer para o contexto social deles*”. Pensando ainda em contexto social, lembramos do artigo 58 do ECA, já citado, que fala que no processo educacional devem ser respeitados os valores culturais, artísticos, históricos, e o contexto das crianças envolvidas.

Perguntamos ainda: “O que a oficina de teatro tem contribuído para estas mudanças destas crianças?”

Apêndice B: “*Em três meses trabalhando com eles, eu percebo um aumento na auto-estima, antes eles se sentiam muito incapazes, envergonhados, pensavam que não iam conseguir ou que o outro é melhor que eles, pensamentos de inferioridade. Eles têm lutado, tem trabalho o corpo, a mente, se dispendo a criar, tanto na dança quanto no teatro tem várias partes que eles mesmos criaram, eu tenho visto muito crescimento, maturidade. Eles estão aqui todos os ensaios, tem crescido o compromisso, no começo eles só queriam brincar, hoje eu tenho visto que eles têm compromisso com o teatro, levam mais a sério. Buscam respeitar mais um ao outro. Eu sempre falo que se a vida é difícil, nós podemos melhorar, eu sempre tenho falado isso pra eles, nada de ficar brigando, batendo um no outro. Eu vejo que o teatro trabalha no caráter, o que eles tem visto nas aulas, tem colocado em prática. Eles vêm a sua realidade e pensam ‘hei nós precisamos mudar’. Eles têm buscado o melhor deles. Antes eles estavam nas oficinas por estarem, agora eles gostam do que fazem. Eles dizem ‘eu quero fazer este papel’ os colegas ajudam na composição do personagem, isso também fortalece os vínculos de amizade, eles estão mais unidos”.*

Quando o professor fala que houve um “*aumento na auto-estima*”, sabemos que os alunos, quando conseguem criar uma personagem, ou quando se apresentam em público, se sentem valorizados. O teatro tem essa possibilidade, de fazer com que as crianças e adolescentes se sintam artistas (como de fato o são).

O teatro também dá a possibilidade de desenvolver a responsabilidade e compromisso nas crianças e adolescentes. Aqueles que gostam, sempre vão procurar estar no horário das aulas para ficarem com os papéis de maior destaque. Percebemos isso em observações e conversas informais com os alunos do CEPAS.

O professor nos falou que os alunos “*buscam respeitar mais um ao outro*”, e também que os alunos “*estão mais unidos*”. Para trabalhos com teatro, é fundamental o trabalho em equipe. Segundo Araujo (1974, p. 24): “o Teatro mais do que qualquer outra atividade escolar, pode desenvolver em seus alunos a socialização, ou melhor, pode incentivá-los a integrar-se em seu grupo”.

Ainda sobre a realidade grupal, Souto (1998, p. 85), escreve:

Ainda que vivamos em meio ao fragmentário, em que tudo depende de diferentes pontos de vista, há com que se definirem elos e correntes quando se trata de realidade social. [...] Tudo, no mundo em que vivemos, tanto em nível de macro quanto de microestrutura, é reflexo. Daí porque, tanto no real (mundo tátil) quanto no imaginário (mundo teatral), tudo interdepende e se inter-relaciona.

Nesta citação a autora trata o teatro como imaginação. O teatro tem essa função, de trabalhar na realidade social onde os sujeitos estão inseridos.

Nossos próximos entrevistados, que chamamos de **apêndice C**, são os alunos do CEPAS. Buscamos com estas três entrevistas perceber o significado do teatro para os alunos do apoio sócio-educativo que fizeram a escolha pela oficina de teatro. Chamamos nossos três entrevistados de **aluno 1, aluno 2 e aluno 3**.

Aluno 1 tinha 11 anos de idade na época da pesquisa e é do sexo feminino. Ela se destacou nas oficinas de teatro porque fazia um dos principais papéis da mímica ensaiada pelo professor para a apresentação em 11 de dezembro de 2004 na Igreja Batista Monte Sião.

Nossa primeira pergunta foi: “por que fez a escolha pela oficina de teatro?”

Aluno 1: “*Porque eu gosto, porque acho legal interpretar outras pessoas, animais*”.

Sobre interpretar um papel, Stanislavski (1968, p. 43) escreve que:

Tomar todos esses processos internos e adapta-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel. Isto é de máxima importância no trabalho criador. Além de abrir caminhos para a inspiração, viver o papel ajuda a atingir um dos seus objetivos principais. [...] Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística.

O autor nos dá aqui a definição de interpretar uma personagem humana.

Nossa segunda pergunta foi: “você gosta da oficina de teatro? Por quê?”

Aluno 1: “*Sim. Principalmente da peça que a gente fez*”.

Nossa terceira pergunta foi: “o que você sente quando está participando da oficina de teatro?”

Aluno 1: “*É uma coisa que não tem explicação. É muito legal, me sinto feliz em interpretar outra pessoa, o que esta pessoa passou ou o que pode passar*”.

Mais uma vez a aluna fala sobre interpretar um papel. O teatro também tem a função de trabalhar com as emoções das crianças e adolescentes. Araujo (1974, p. 49) escreve: “através de jogos dramáticos ou peças, eles aprendem a expressar o que sentem a respeito das coisas e pessoas do mundo”. O que a aluna quer dizer com “*é uma coisa que não tem explicação*”, é que o teatro produz este estado de satisfação.

A quarta pergunta: “você gosta desta peça que o professor está trabalhando com vocês?”

Aluno 1: “*É muito legal. Eu fazia o papel de uma mulher que encontrava o pecador e que foi libertar ele do pecado e que levou esse homem até Deus*”.

Existe um traço religioso do teatro trabalhado no CEPAS por ser uma instituição religiosa. As peças de Anchieta sempre tinham como principal objetivo levar o catecúmeno a se “libertar do pecado” e se converter à religião proposta.

Nossa quinta pergunta foi: “o teatro contribuiu para mudar alguma coisa na sua vida?”

Aluno 1: *“Muitas coisas, eu aprendi várias coisas. [...] Nas lições que o professor dava, nas coisas que ele falava para a gente melhorar, refletia em casa, aprendia a respeitar minha mãe”.*

Como o professor e a coordenadora nos disseram, as crianças têm melhorado seu desempenho, e isso tem refletido no seu cotidiano. Segundo Araújo (1974, p. 49), através do teatro os alunos “poderão avaliar seu próprio comportamento no mundo e, o mais importante, conscientizar-se de que mudanças de comportamento são necessárias para uma melhor participação na vida”. Através do teatro, as crianças têm refletido sobre seu comportamento no cotidiano.

Nossa sexta pergunta: “o que você espera do teatro?”

Aluno 1: *“Se um dia eu for uma atriz eu posso lembrar das coisas que aprendi”.*

Espera-se que a educação dada no CEPAS, possa levá-los ao crescimento enquanto ser humano e social. Espera-se que eles possam lembrar dos conceitos aprendidos nas oficinas de teatro.

Entrevistamos também o **aluno 2**. Ele tinha 9 anos de idade na época da pesquisa, sexo masculino e se destacou por demonstrar grande gosto pela oficina de teatro.

Nossa primeira pergunta: “por que fez a escolha pela oficina de teatro?”

Aluno 2: *“Porque o teatro é mais divertido. A gente dança, faz os movimentos”.*

Segundo Arrabal (1983, p. 207), “o objetivo do teatro é a diversão, o prazer, como arte do ator e do espectador, numa relação que se realiza nas suas atividades”.

Além da diversão, o teatro tem o caráter de ensinamento. O teatro deve ensinar e entusiasmar. Quanto a isso, Brecht (1967, p. 99) escreve: “Se não houvesse essa possibilidade de aprender divertindo-se, o teatro, por sua própria estrutura, não estaria em condições de ensinar. O teatro permanece teatro, mesmo quando é teatro pedagógico e, na medida em que é bom teatro, é diversão”. Por esse motivo, acreditamos ser o teatro uma meio para a educação de crianças e adolescentes.

Nossa segunda pergunta: “você gosta da oficina de teatro? Por quê?”

Aluno 2: *“Porque o professor ajuda a gente a fazer as coisas ele ensina, ele brinca com a gente de vez em quando”.*

O entrevistado fala sobre a relação dos alunos com o professor de teatro. Sobre isso Araújo (1974, p. 20) escreve:

O professor deve se transformar em um aliado do jovem na sua busca de compreender a si mesmo e ao mundo, ao invés de ficar ao seu lado, categórico, pontificando verdades que nem sempre aplacam a angústia de quem quer compreender e existir.

Essa interação do aluno com o professor de teatro deve levar as crianças a um desenvolvimento na compreensão de si mesmo e do mundo. Nesta citação, Araújo faz uma crítica ao professor que fala de conceitos deslocados da realidade vivenciada pelos alunos.

A terceira pergunta é: “o que você sente quando está participando da oficina de teatro?”

Aluno 2: “*Me sinto bem, alegre*”.

O aluno fala na alegria proporcionada pelo teatro. Brecht (1967, p. 65), escreve sobre isso: “procuramos transformar um instrumento de alegria num instrumento pedagógico e certas instituições de divertimento em organismos de difusão”. Para Brecht, o teatro, além de divertido deve ser um instrumento de ensinamento e de divulgação de idéias. É a função buscada nas oficinas de teatro do CEPAS.

Nossa quarta pergunta foi: “você gosta desta peça que o professor está trabalhando com vocês?”

Aluno 2: “*Gostei. O meu personagem é um dos que corriam*”.

O entrevistado está se referindo a mesma mímica comentada pela aluna 1, apresentada no dia 11 de dezembro de 2004 na Igreja Batista Monte Sião.

A quinta pergunta foi: “o teatro contribuiu para mudar alguma coisa na sua vida?”

Aluno 2: “*O professor contou uma história e eu melhorei com isso*”.

Perguntamos ao aluno 2 como foi a história contada pelo professor de teatro.

Aluno 2: “*O menino jogou bola sozinho e ninguém gostava dele. Derrepente ele emprestou a bola pro grupo inteiro. Aí todo mundo ficou legal com ele, fizeram as pazes, aí na escola ele melhorou e passou de ano*”.

Como já comentamos antes, o teatro pode trabalhar questões ligadas ao comportamento dos alunos. Sobre isso, Araújo (1974, p. 23) escreve que: “a participação no teatro deve levar o aluno a estruturar melhor suas atitudes, a adquirir comportamentos que contribuam para a expansão e afirmação de sua personalidade e seu conseqüente enriquecimento”. Através da fala do aluno 2, percebemos a mudanças através dos ensinamentos transmitidos pela oficina de teatro.

Nossa sexta pergunta: “o que você espera do teatro?”

Aluno 2: “*Que a gente apresente mais vezes e passe o que a gente aprende para outros*”.

Através da fala do entrevistado, podemos pensar no caráter de divulgação do teatro. Brecht (1967, p. 83), escreve que o teatro “tornou-se, por assim dizer, um desmistificador, encarregado de provocar e denunciar”. O teatro tem a missão de provocar mudança de mentalidade. Através do teatro, o ator tem a possibilidade de transmitir conhecimentos para o público.

Nossa última entrevistada é a **Aluna 3**. Tinha 10 anos de idade na época da pesquisa, sexo feminino e se destacou porque, apesar de ter escolhido a oficina de teatro, não gostava de participar das aulas.

Nossa primeira pergunta foi: “por que fez a escolha pela oficina de teatro?”

Aluno 3: “*Porque eu pensei que era legal*”.

Durante as oficinas de teatro a entrevistada se recusa a participar de algumas dinâmicas e jogos. Muitas vezes sai da sala de aula.

Nossa segunda pergunta: “Você gosta da oficina de teatro? Por quê?”

Aluno 3: “*Não, porque tem que decorar texto*”.

A terceira pergunta foi: “o que você sente quando está participando da oficina de teatro?”

Aluno 3: “*Me sinto mal. Mas eu gosto do teatro que não precisa falar, o outro que precisa do texto eu não gosto*”.

Na resposta destas duas perguntas percebemos que, para esta aluna, o texto de teatro é uma barreira negativa. Em nossa observação e em conversas informais, percebemos que a mímica é a forma teatral ideal para ela. Existem diversas formas de teatro, cada aluno desenvolve o gosto por uma forma com a qual melhor identifique-se.

Nossa quarta pergunta: “você gosta desta peça que o professor está trabalhando com vocês?”

Aluno 3: “*Eu gostava daquela hora que tinha um monte de público. Eu fazia uma corredora, mas era chato porque aparecia pouquinho*”.

A aluna 3 diz que gostava de apresentar ao público. Sobre a relação ator/público Brecht (1967, p. 71) escreve:

É preciso que se estabeleça uma troca entre o comediante [ator] e o espectador e que no final das contas, apesar de se desconhecem completamente, e da distância que os separa, o comediante se dirija diretamente ao espectador.

Para a aluna, a apresentação ao público é muito importante. Ela diz que não gostou de sua personagem porque teve pouco destaque. Apesar de a aluna dizer que não gosta de teatro, para ela a relação ator/público lhe proporciona bem estar.

Nossa quinta pergunta para a entrevistada foi: “o teatro contribuiu para mudar alguma coisa na sua vida?”

Aluno 3: “*Quase nada. Quando eu chegava em casa minha avó tava brava e batia em nós. Só melhorou porque eu fiquei sabendo das coisas*”.

Esta aluna tem uma história de vida de agressão e risco social. Em alguns momentos, nas aulas de teatro, esta aluna expressa suas dificuldades.

Sobre esta questão Araujo (1974, p. 49) escreve:

A agressividade, o medo, as reivindicações, a revolta contra injustiças cometidas, o desamor, a indiferença hostil dos adultos, atitudes da família, são temas que muitas vezes aparecem em jogos dramáticos improvisados ou mesmo em peças elaboradas por alunos. É importante que, na aula de teatro, o aluno sinta a segurança de poder expressar algo que tem dentro de si, o que nas outras situações do seu

dia a dia não é permitido. [...] O lugar certo para essas exteriorizações é na aula de teatro.

Pensamos que as dificuldades enfrentadas pela entrevistada influenciam seu gosto pelo teatro. O teatro dá oportunidade dos alunos expressarem seus sentimentos e emoções. Isso pode ser visto como negativo por alunos que não querem se expressar. Em nossa prática como Assistente Social, trabalhamos com a aluna 3 e sua família.

A coordenadora do CEPAS nos falou na entrevista que algumas dificuldades dos alunos tem sido manifestadas através das oficinas de teatro.

Mas a aluna 3 não deixou de expressar o caráter de ensinamento que o teatro tem através da fala: *“melhorou porque eu fiquei sabendo das coisas”*.

Nossa última pergunta foi: “o que você espera do teatro?”

Aluno 3: *“Não sei”*.

Após esta resposta, fizemos outras perguntas para saber o que a entrevistada espera do teatro. Ela nos respondeu que ainda pretende continuar na oficina, mas que acha as aulas *“muito chata, e difícil [...] Eu não gosto de ficar falando”*. Nesta resposta percebemos que a aluna expressou a dificuldade de se expressar que encontra nas oficinas.

Terminamos nossas entrevistas falando sobre a importância da expressão das crianças nas oficinas de teatro.

Permitir a expressão de sentimentos e emoções é trabalho bastante positivo. Ser capaz de, em nível objetivo, discutir com os alunos o material que apresentam, estimulando-os a concluir algo de útil para si mesmos, é importantíssimo para a harmonização da personalidade de uma criança ou adolescente (ARAUJO (1974, p. 49).

A aluna 3 fala da dificuldade de expressar seus sentimentos nas oficinas. Mas através da fala do aluno 1 e do aluno 2, percebemos que, na oficina de teatro do CEPAS, a expressão de sentimentos e emoções é facilitada.

Considerações finais

Nossa intenção neste trabalho, não foi falar exclusivamente sobre a criança e o adolescente, mas falar do teatro, e como este pode ser utilizado no processo de desenvolvimento de crianças e adolescentes. Pois como nos diz Boal (1979, p. 22): “a sua ação [do teatro] é indireta, exerce-se sobre a consciência dos que vão atuar na vida real”.

Devemos também pensar no teatro como um meio para a reflexão de qualquer outra expressão da questão social.

Em nossa prática como Assistente Social, buscamos inserir o CEPAS nas políticas de atendimento à criança e ao adolescente. Pensamos no teatro como um meio de viabilização destas políticas.

Após análise das entrevistas, percebemos que o teatro foi um meio facilitador da reflexão de crianças e adolescentes sobre sua própria condição enquanto seres sociais.

Entendemos que o ser humano, quando inicia o processo de reflexão, este não termina quando acaba o contato com o seu estimulador.

Observamos, através das respostas de nosso entrevistados, que o teatro foi muito importante na divulgação de idéias e na reflexão dos sujeitos envolvidos na oficina de teatro do CEPAS.

Sabemos que o teatro do CEPAS possui um fundo religioso. Não buscamos atribuir valores a questão religiosa do teatro do CEPAS. Apenas tratamos da função de divulgação e reflexão que o teatro possui, enquanto manifestação artística. O teatro nos desafia a buscar a compreensão da consciência humana.

Vale lembrar da citação de Morin (2002, p. 19) sobre o poder que as artes, inclusive o teatro, possuem:

A literatura, o teatro, o cinema fazem com que vejamos os indivíduos em sua singularidade e subjetividade, sua inserção social e histórica, suas paixões, amores, ódios, ambições e ciúmes. Essas expressões artísticas incitam-nos à consciência das realidades humanas, especialmente nas relações afetivas de pessoa a pessoa, a inserção numa família, classe, sociedade, nação, história, em suma incita-nos à consciência do caráter complexo da consciência humana.

Esta citação nos fala também que as artes podem ajudar o indivíduo na sua inserção na sociedade, na família, enfim, o indivíduo pode melhor compreender suas relações afetivas com os outros indivíduos e com o mundo.

Araújo (1974, p.20-21) escreve que “o teatro é, de todas as artes, a mais humana porque sua finalidade e instrumento é o próprio homem. [...] É isto que o faz eterno e que lhe tornou possível se manter em todas as crises da evolução do homem”.

A busca do homem pelo próprio homem que começou junto com a história da humanidade, permanece até hoje. Para nós, o teatro, pedagogicamente, pode ser uma das formas a ser utilizada pelo Assistente Social, para cumprir seus objetivos investigativos, interventivos e ético-políticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, H. C. de. **Educação através do teatro**. Rio de Janeiro: Editex Rio, 1974.

ARRABAL, J. O CPC da UNE. In: ARRABAL, J. LIMA, M. A. de. **Teatro**. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BASTOS, C. S. **Curso de teoria do Estado e Ciência Política**. São Paulo: Saraiva, 1996.

BOAL, A. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BOSI, A. Um testemunho do presente. In: MOTA, C. G. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica**. 5 ed. São Paulo: Ática, 1985.

BRASIL. Lei 8069 de 1990. Estatuto da Criança e do Adolescente. **Coletânea de Legislações: Direitos e Cidadania**. Curitiba: CRESS-PR, p. 237-309, 2003.

BRECHT. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. 12. ed. São Paulo: Ática, 1999.

CEPAS. **Projeto Ágape Especial – PAE**. Apoio sócio-educativo. 2 ed. Londrina, 2004.

_____. **Projeto de implantação do Serviço Social no CEPAS**. Londrina, 2005.

CMDCA. **Reordenamento CMDCA** – segmento apoio sócio-educativo. Londrina, 2003.

GARCIA, E.C. Apresentação. In: ARAUJO, H. C. de. **Educação através do teatro**. Rio de Janeiro: Editex Rio, 1974.

GOMES, D. In: BRECHT, B. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HELLER, A. **O cotidiano e a história**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

LIMA, M. A. de. Você é índio. In: ARRABAL, J. LIMA, M. A. de. **Teatro**. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense. 1983.

MARX, Karl. **O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann**. 7 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MÍMICA. In: ENCICLOPÉDIA Barsa. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1985. v.11, p. 77-78.

MORAES, D. de. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MORIN, E. **A religião dos saberes**. O desafio do século XXI. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2002.

PARANÁ – Conselho Estadual de Defesa da Criança e do Adolescente. **Política de atendimento dos direitos da criança e do adolescente no Estado do Paraná**. 2 ed. Curitiba: CEDCA, 2001.

SOUTO, A. do R. **A dramaturgia e sua trajetória milenar: das Medéias clássicas à Gota d'água brasileira**. São Leopoldo: UNISINOS. 1998.

WAMBIER, J. de F. **Formação da individualidade humana: uma história de necessidade e liberdade**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Serviço Social. PUC-SP, 1996.