

Ana Paula Cordeiro

Os Meninos da Rua da Descida
Uma proposta de Arte e Vida
através do Teatro

UNESP
1997



ANA PAULA CORDEIRO

CLASS: 362.73
C794m
TOMBO: 820

SVE



OS MENINOS DA RUA DA DESCIDA
UMA PROPOSTA DE ARTE E VIDA ATRAVÉS DO TEATRO

1410000820



UNESP

1997



ANA PAULA CORDEIRO

**OS MENINOS DA RUA DA DESCIDA
UMA PROPOSTA DE ARTE E VIDA ATRAVÉS DO TEATRO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual Paulista, Campus de Marília, para a obtenção do título de MESTRE em Educação na Área de Concentração "Ensino na Educação Brasileira", sob a orientação da Profa. Dra. ETHEL VOLFZON KOSMINSKY.

MARÍLIA

1997



DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos os meninos e meninas do Seama, que souberam criar, reinventar, sonhar e, acima de tudo, construir.

Eles provaram, através de suas criações, que a arte é necessária e está ao alcance de todos nós.



AGRADECIMENTOS

- ♦ Agradeço a meus pais, Joaquim Carlos Cordeiro e Maria Regina dos Santos Cordeiro, grandes amigos e exemplos de dignidade, que sempre acreditaram em mim e que tudo fizeram para possibilitar a realização dos meus projetos.
- ♦ Agradeço às minhas avós, Benedita Barbosa Santos e Elvira Cordeiro, mulheres sábias, simples e fortes, que me ensinaram a viver mais plenamente e estão presentes em meus pensamentos e em meu coração.
- ♦ Agradeço às minhas irmãs, Sílvia e Aline, e a toda a minha família pelo carinho e amor que sempre me dedicaram.
- ♦ À José Silveira Jr., pelo apoio e companheirismo em todos os momentos, principalmente nos mais loucos e difíceis e à Josiane Magalhães, amiga maravilhosa que compartilhou comigo momentos de alegria, cansaço e ansiedade.
- ♦ Agradeço aos Irmãos do Sagrado Coração, do Seama, especialmente, ao Irmão Julien Laplante, pela sua inestimável colaboração.
- ♦ Agradeço à Heloísa de Santis Castro, grande amiga, que clareou minhas idéias e acreditou nas oficinas de teatro do Seama desde o início
- ♦ Agradeço à Maria Lúcia Garcia, pela amizade e profissionalismo.
- ♦ Agradeço ao CNPq, pela bolsa de estudos a mim concedida, sem a qual tudo seria mais difícil.
- ♦ Agradeço especialmente à ETHEL VOLFZON KOSMINSKY, orientadora e amiga em todos os momentos, pela sua preciosa e sábia contribuição, pelo tempo e carinho a mim dedicados. A ela, todo meu apreço e admiração.

RESUMO

A pesquisa visa desenvolver oficinas de teatro junto às crianças das camadas excluídas da população de Marília, S.P., atendidas pelo Seama (Serviço de Atendimento ao Menor e Adolescente), a fim de verificar as suas condições de vida e formas de ver o mundo. Busca também avaliar se o teatro é capaz de interferir de forma positiva na aprendizagem, no desenvolvimento da socialização, da autonomia, da criatividade e do senso crítico das crianças. Através das oficinas, elas elaboraram peças a partir da criação de histórias coletivas. Essas peças constituíram-se em nosso principal material de análise. Além das peças utilizamos de diários de campo, questionário, conversas informais, jogos teatrais e fitas de vídeo. As conclusões indicam que os objetivos foram alcançados, pois as crianças revelaram muito de si mesmas através das peças e apresentaram, ao longo do trabalho, um comportamento mais autônomo, crítico e inventivo.

ABSTRACT

The research aims to develop theater workshops together with the children of the excluded layers of the population of Marília, S.P., assisted by Seama (...) to verify their condition of life and view of the world. It also aims to evaluate if theater is able to interfere in a positive way on learning, development of social skills, autonomy, creativity, and criticizing sense of the children. Through these workshops they elaborate plays from the creation of collective stories. These plays were our main material of analysis. Besides these plays we also used diaries, questionnaires, informal talk, theater games and videotapes. The conclusion is that our goals were reached, because the children showed a lot of themselves through the plays, and throughout the research they have shown a more autonomous, criticized and inventive behavior.

OS MENINOS DA RUA DA DESCIDA

Lá vêm os meninos da Rua da Descida
num ziriguidum danado mexendo
seus corpos desnutridos ao som das latas
abandonadas no lixão do terreno grande.
Eles vêm contentinhos e descalços
escorregando ladeira abaixo.

Lá vêm os meninos da Rua da Descida
doces, rudes, cheios, vazios.
Às vezes um caco de vidro
fura seus pés sem sapatos,
mas esse é um mal pequeno,
se comparado a outros tantos.

Os meninos da Rua da Descida
não têm sobrenome, sobremesa,
nem batismo com fotografia.

Lá vêm os meninos sem grana,
sem café, sem geladeira, sem tênis,
sem pai, sem lágrimas.
Às vezes um deles morre
de fome, de frio, de medo,
de dor de barriga e de bala certa.

Mas outros meninos surgem das
sarjetas, dos esgotos, dos barracos,
dos estupros, das camas, das bebedeiras,
dos abortos que falharam.

Lá vêm os meninos da Rua da Descida.
Da descida da rua,
da descida da vida.
Lá vêm eles escorregando
ladeira abaixo com cacos
de vidro nos pés, graxa nas mãos,
cola no nariz e remendos no coração.

(Ana Paula Cordeiro)

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	1
1	AS OFICINAS DE TEATRO DO SEAMA - A VIDA QUE SE REVELA NO PALCO	3
2	ARTE E EDUCAÇÃO: UMA PROPOSTA VIÁVEL E NECESSÁRIA	10
3	OS PROCEDIMENTOS DA PESQUISA.....	19
	3.1 As técnicas empregadas para a coleta de dados	24
	3.2 Mas, afinal, o que são as “Oficinas de Teatro do Seama”?	26
	3.2.1 Relatos de Oficinas.....	29
4	DO PROJETO ARTE E VIDA ATRAVÉS DO TEATRO AOS MENINOS DA RUA DA DESCIDA - A HISTÓRIA DAS OFICINAS DE TEATRO DO SEAMA	38
5	ANÁLISE DAS PEÇAS.....	53
	5.1 Os Meninos da Rua da Descida	53
	5.2 O Ladrão de Galinhas	58
6	“AQUI NESTE ESPAÇO, A GENTE PODE SE EXPRESSAR”	63
7	A PRESENÇA DA MÍDIA NO IMAGINÁRIO DAS CRIANÇAS DO SEAMA.....	68
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
	BIBLIOGRAFIA	78
	ANEXOS.....	81

INTRODUÇÃO

Quando a criança nasce, um mundo de possibilidades ilimitadas espera por ela. Abrem-se as portas dos sentidos, cheias de cheiros, sons, imagens e toques. Os movimentos aparecem livres, soltos, desordenados, para tornarem-se complexos, amplos, organizados. Surgem os primeiros sons da voz, balbucios que se transformam em palavras e depois em frases inteiras. A criança brinca, descobre, observa, internaliza ações, interage com o mundo e vai se socializando.

Ao entrar na escola, será exigido dessa criança um bom desempenho cognitivo, pois a escola geralmente privilegia esse aspecto da educação. E a criança tem de permanecer horas e horas sentada, geralmente ouvindo sem opinar e, muitas vezes, repetindo sem entender. Aos poucos, ela perde a liberdade dos movimentos e a espontaneidade, para adequar-se às novas exigências que a vida na escola impõe. E o mais grave em tudo isso é que mesmo o desempenho cognitivo da criança, nesse tipo de escola e de educação que não privilegia todo o seu potencial, acaba deixando por desejar.

Educadores preocupados com os problemas pertinentes à educação, sempre procuraram formas de transformar a realidade educacional para fazer da escola um lugar onde a criança se desenvolva integralmente. Essa não é uma tarefa fácil, mas possível.

Nesse sentido, procuramos apresentar nossas idéias a respeito da importância e necessidade da arte, mais especificamente do teatro, para o enriquecimento do processo educacional.

O presente trabalho traz a experiência realizada no Seama — “Serviço de Atendimento ao Menor Adolescente” — da cidade de Marília, São Paulo, com oficinas de teatro junto às crianças das camadas excluídas da cidade.

Nas oficinas, busca-se resgatar a espontaneidade da criança, privilegian-

do a liberdade de movimentos, a expressão corporal, o desvelar das emoções, a socialização, a capacidade criativa e um comportamento mais autônomo diante da vida.

Através das oficinas, as crianças criam suas próprias peças, participando de toda a montagem, colaborando com a cenografia, figurinos, sonoplastia, etc. Essas peças revelam as formas de ver o mundo, os medos, preocupações e anseios desses meninos e meninas.

Os benefícios do teatro na educação de crianças e adolescentes são visíveis, como pretende mostrar o trabalho de oficinas desenvolvido no Seama.

Ele teve seu tempo de gestação, nascimento e desenvolvimento, como é possível constatar através de sua história. Até o momento da criação das peças apresentadas em anexo, muitos foram os momentos de crescimento e aprendizado, necessários para que a criação ocorresse.

Os Meninos da Rua da Descida, O ladrão de Galinhas e outras tantas histórias, formam uma história maior: A história de vida dessas crianças pobres e despossuídas, que mostram que com muito pouco, ainda é possível encontrar esperança e alguma felicidade.



1 AS OFICINAS DE TEATRO DO SEAMA - A VIDA QUE SE REVELA NO PALCO

Desde o início do trabalho fomos percebendo o quão importantes se tornavam as oficinas de teatro para as crianças. Mas, à medida em que o trabalho crescia, inúmeros questionamentos surgiam. Inicialmente, os objetivos não estavam muito claros. Nós, da instituição, desejávamos fornecer às crianças a aquisição de conhecimentos básicos de técnicas de teatro, trabalhando a expressão corporal, facial, empostação e uso adequado da voz, exercícios de improvisação e a criação de peças curtas. Mas para quê todo esse aprendizado?

Através das oficinas de teatro, o que se pretendia, além da aquisição de conhecimentos básicos do trabalho no palco, era procurar dinamizar o reforço escolar dos alunos, a fim de que adquirissem noções de história e geografia e mais facilidade de trabalhar com a Língua Portuguesa, para um maior aperfeiçoamento da linguagem oral e escrita. As crianças sempre se queixavam do reforço escolar, por achá-lo cansativo e repetitivo. Nas oficinas de teatro poderíamos tranquilamente trabalhar as várias disciplinas com temas diferentes. Maria C. Novelly (1994) nos fala das possibilidades que o trabalho com jogos teatrais abre, para que possamos trabalhar disciplinas variadas de uma forma diferente e divertida. No capítulo "Planejando o seu programa", há um item especialmente voltado ao professor, "Para o professor de sala de aula", que trata das várias atividades do livro. Estas podem facilmente ser adaptadas para um aprimoramento do aprendizado de disciplinas como Línguas e Estudos Sociais. Ela fala, por exemplo, que leituras dirigidas de poesia, um dos exercícios utilizados para boa entonação e bom uso da voz, pode ser utilizado em aulas de Português, Inglês, ou outro idioma qualquer.

Entretanto, nós fazíamos a seguinte pergunta: Não seria o trabalho com teatro muito mais complexo e rico, para servir apenas como auxiliador do reforço escolar? Acreditamos que sim.



Pusemo-nos a refletir melhor acerca dos objetivos. Alguns dos exercícios mais apreciados pelas crianças, eram os de improvisação. Aliás, praticamente todas as turmas que passaram pela oficina tinham uma facilidade muito grande para improvisar cenas. Atuar parece ~~ser~~ bem natural para as crianças, que se divertem e encaram o trabalho feito no palco como um brinquedo.

O exercício de atuar e improvisar em cena leva a criança a criar coisas novas. Não basta que ela apreenda o que já existe. É importante que ela descubra que, conhecendo o que existe, é possível a criação em cima daquilo que se conhece. É importante que ela compreenda que o mundo não está pronto e acabado. Há uma infinidade de coisas novas a serem criadas, concebidas. É preciso levá-las à idéia de que elas podem criar o novo, transformando-se em agentes da arte e da sociedade em que vivem, contribuindo com o legado cultural já existente. Devem compreender que o ser humano não nasceu para o imobilismo ou a passividade, mas para a ação. Eugênio Kusnet (1992) nos diz que a ação é sempre contínua e ininterrupta. Agimos o tempo todo, mesmo quando estamos dormindo. Agimos de acordo com a sociedade em que vivemos e na qual recebemos nosso aprendizado. Entretanto, sempre há espaço para o *novo*, para a criação. Sempre podemos contribuir, melhorando, aprimorando o que já existe e criando coisas novas.

Acerca dessas reflexões, um objetivo tornou-se claro dentro do trabalho que estávamos desenvolvendo - *incentivar o educando no sentido de transformá-lo em criador pessoal de cultura, contribuindo para a difusão da arte em seu meio social.*

Para que isso ocorresse, além do trabalho das oficinas com os vários exercícios recolhidos de autores como Augusto Boal, Viola Spolin, Eugênio Kusnet, Maria C. Novelly, entre outros, seria necessário também o exercício do diálogo. Fomos ao longo do tempo constatando o quanto era importante o conhecimento da história de vida das crianças, de suas necessidades, suas expectativas e seus problemas, pois com certeza, tudo isso se refletia nos exercícios que fazíamos.

Através do diálogo, da discussão, de opiniões diferentes acerca dos fatos, dos acontecimentos, acaba ocorrendo a formação de um senso de criticidade maior de cada indivíduo. O indivíduo que se sente sujeito e não objeto da história, é capaz de compreender melhor o mundo que o cerca. É capaz de enxergar mais criticamente os acontecimentos. Mais um objetivo de nosso trabalho estava determinado: *buscar desenvolver no educando o senso crítico, a capacidade de questionar as determinações que lhes são impostas.* As grandes transformações surgem geral-

mente a partir de questionamentos em relação à ordem estabelecida. O indivíduo crítico é capaz de agir diante da realidade e de compreendê-la em sua totalidade. É capaz de refletir e agir. De unir teoria e prática. Em relação à união entre teoria e prática não podemos deixar de citar Paulo Freire.

O primeiro aspecto do pensamento de Paulo Freire (1975) é justamente a união entre teoria e prática.

A prática é de extrema importância e deve ser constantemente revista e avaliada pela reflexão consciente, orientada para a transformação da realidade social e humana. O ser humano, além do ativismo puro, é capaz de refletir sobre sua atuação na sociedade. A verdadeira educação é aquela que se fundamenta na unidade entre teoria e prática, entre o trabalho manual e o intelectual, sendo sempre capaz de transformar conscientemente e criticamente a realidade. Para tanto, é necessário que ambas, teoria e prática, sejam coerentes. Acreditamos assim, ser o desenvolvimento da criticidade fator de grande importância em nosso trabalho.

Além dos objetivos já citados, um outro ia se configurando. Como já dissemos, o diálogo bem dirigido pode levar o indivíduo a uma visão mais crítica da sociedade. Mas além disso, o diálogo pode levar a um aprimoramento maior da linguagem do aluno, principalmente a oral. Através dela nos comunicamos no palco, nos comunicamos com o outro. Aquele que tem bom domínio da linguagem comunica-se melhor que aquele que não o tem. No teatro o indivíduo exercita sua linguagem de uma forma geral: ele se comunica com o corpo, com o rosto, com o gesto, com a palavra. Através de cenas curtas e improvisadas, ele vai aos poucos perdendo o medo, a timidez e a sua linguagem vai tornando-se mais solta, mais livre, mais autêntica.

Assim, buscar que a criança adquira um maior domínio da linguagem, enfim, da comunicação, tornou-se mais um dos objetivos do trabalho.

Mas esses objetivos que se configuravam, visavam um objetivo ainda maior que era a socialização das crianças.

Desde o nosso nascimento estamos em processo de socialização. O indivíduo nasce dentro de um determinado meio social. Esse meio dita, desde cedo, formas de agir e regras a serem seguidas. É dentro da sociedade que a criança vai crescer, aprendendo o que esta tem a lhe ensinar. O meio Social oferece determinada forma de vida ao indivíduo.

A socialização, na visão de Berger e Berger¹, é o processo por meio do qual o ser humano aprende a ser um membro da Sociedade ou é a imposição dos padrões sociais à conduta individual. O mecanismo fundamental da socialização consiste num processo de identificação e interação com os outros. Através do *outro* o indivíduo vai se descobrindo. Todas as crenças, os valores, as regras e as leis de determinada sociedade são impostas ao indivíduo.

O mundo adulto para a criança é desconhecido e assustador. Mas aos poucos, à medida em que vai conhecendo esse mundo, a criança vai interiorizando-o. A interiorização não é mais que a internalização do mundo adulto, para a criança que, aos poucos vai compreendendo-o. A socialização leva o indivíduo a relacionar-se a outros indivíduos, ligando-o, desse modo, a um universo social inteiro. A socialização integra o indivíduo ao mundo. No entanto, integrá-lo não significa transformá-lo num boneco que apenas segue ordens. Integrá-lo é levá-lo a viver no mundo sempre interagindo com ele, transformando-o, melhorando o que já existe, criando coisas novas.

Florestan Fernandes fala da socialização infantil ao analisar os agrupamentos de crianças formados nas ruas, as *trocinhas*, condicionadas pelo desejo de brincar, que geralmente ocorre entre crianças vizinhas. As crianças que, inicialmente se reúnem para brincar, vão criando um ambiente de amizade e de compreensão, vai havendo uma reciprocidade entre elas e manifesta-se a chamada *consciência grupal*, havendo uma intolerância para com os estranhos ao grupo. Os grupos geralmente são fechados e não mistos, havendo as trocinhas das meninas e as dos meninos, com seus jogos e brincadeiras específicos.

A separação entre meninos e meninas se dá no início da puberdade. Os grupos de amigos acabam sendo totalmente fechados a indivíduos de sexos diferentes. Florestan ressalta que “de modo geral as relações entre os membros dos grupos infantis se orientam segundo padrões democráticos de conduta, quer com relação à nacionalidade, à classe social e à admissão de novos membros, ressaltando-se também uma diferenciação das “trocinhas” à base do sexo” (Fernandes, 1979, p.168).

¹ Cf. Berger e Berger, in: Foracchi e Martins, 1977



Esses agrupamentos infantis, segundo ele, são extremamente importantes para a socialização das crianças, pois fazem com que elas acabem aprendendo e interiorizando, de forma natural e assistemática, através de brincadeiras como *papai e mamãe*, por exemplo, os mecanismos e a cultura do adulto. É importante salientar, entretanto, que a criança não apenas “imita” o adulto. Há, antes, uma aquisição das funções, num sentido mais universal, que uma imitação dos indivíduos. Mas no processo de socialização da criança, ela não apenas aprende sobre o mundo adulto e o internaliza, mas também cria e elabora elementos culturais próprios. Ou seja, além de ela internalizar modos de ver, sentir e agir do adulto, aos quais, sem um processo de socialização, ela nunca chegaria espontaneamente, ela também cria elementos culturais novos, podendo, por exemplo, nos casos de estrangeiros, os filhos ajudarem no *abrasileiramento* de seus pais.

O mais importante nisso tudo, ressalta Florestan, é que “a criança é modelada, é formada, também, através dos elementos da cultura infantil”, e “estes elementos põe-na em contato direto com os valores da sociedade” (1979, p.176).

Esse é um tipo de socialização elaborada dentro dos próprios grupos infantis, ou seja: “educação da criança, entre as crianças e pelas crianças” (Fernandes, 1979, p.176).

Os agrupamentos infantis exercem papel importante na formação da personalidade da criança. Nos grupos, as crianças subordinam-se às suas regras, feitas por elas próprias. Isso auxilia no processo de formação do indivíduo autônomo.

O indivíduo capaz de agir, capaz de criar, capaz de resolver problemas, de enfrentar novas situações e de questionar a sociedade em que vive, é um indivíduo autônomo, dono de suas decisões.

Em *O Juízo Moral da Criança*, Piaget (1994) trata da questão da Moral da autonomia e de como ela se desenvolve na criança. Para Piaget, “moral é aquilo que os indivíduos livres, com plena capacidade intelectual, mediante respeito mútuo e mútuo compromisso de respeitar as regras, estabelecem como sendo o melhor para todos” (Lima, 1980, p.78).

A criança passa, segundo Piaget, por períodos típicos de progressão com relação à obediência à regra e à dependência da regra de uma autoridade qualquer. O primeiro período caracteriza-se pela anomia. Nesse período a obediência à regra se faz por imitação e participação. O segundo período caracteriza-se pela heteronomia. Nesse período a regra se encarna na autoridade, sendo bom aquilo que a auto-

ridade determina. A regra se torna sagrada, podendo ganhar o caráter transcendental de origem divina e a criança submete-se a ela, dispondo-se a colaborar com a autoridade para a manutenção da ordem imposta. Enfim, a criança passa da heteronomia para a autonomia. Nesse período, ela descobre que as regras e sua legalidade não são sagradas. Percebe que as regras podem ser mudadas e passa a descrever a onipotência da autoridade. O respeito às regras e às leis começa a nascer através do mecanismo do acordo baseado no respeito mútuo, no compromisso de respeitar o que for combinado, na vigilância mútua. O respeito às regras já não se dá como no período da heteronomia, onde as regras vêm de fora, impostas pela autoridade. O respeito às regras vem agora do acordo mútuo, do respeito ao compromisso assumido. Na moral da heteronomia, predomina o respeito unilateral, ou seja, respeito do cidadão para com a autoridade. Na moral da autonomia, prevalece o respeito mútuo, de todos para com todos.

Acreditávamos que com o desenvolvimento das oficinas, as crianças chegariam a adquirir um comportamento autônomo baseado no respeito a todos os membros do grupo. E esse tornou-se mais um dos objetivos do trabalho: *desenvolver nas crianças um comportamento autônomo, baseado numa busca de autonomia.*

Os objetivos agora estavam claros para nós, e relacionavam-se entre si. Com o trabalho de oficinas, desejávamos fornecer às crianças a aquisição de conhecimentos básicos das técnicas de teatro, mas além disso, incentivá-las para que elas se transformassem em agentes culturais, produtoras de cultura contribuindo assim para a expansão da arte.

Para isso seria necessário incentivar as crianças pelo diálogo, a fim de aguçar o senso crítico delas em relação à sociedade que as cerca. Através do diálogo, também buscaríamos que as crianças adquirissem um maior domínio da linguagem, a fim de melhorar ainda mais a capacidade de comunicação dentro e fora do grupo.

Enfim, adquirindo maior comunicabilidade, procuraríamos buscar que as crianças desenvolvessem a capacidade de socializar-se melhor, dentro e fora do grupo, buscando criar nelas condições para adquirirem um comportamento autônomo.

Estes eram os objetivos a ser alcançados junto às crianças durante o desenvolvimento do trabalho. No entanto, algo mais amplo ia se configurando para nós.

Sempre acreditamos no teatro como instrumento de mudanças, como uma arte capaz de chamar a atenção dos indivíduos a respeito da sociedade em que vivem. A arte, de uma maneira geral, tem a capacidade de interferir na realidade levando o homem a refletir e buscar a resolução dos problemas existentes. Através dessa concepção, torna-se o gosto pela arte altamente positivo pelo fato de ela aguçar a sensibilidade e a criatividade do indivíduo.

Partindo dessas reflexões, dois objetivos mais gerais, que passariam a nortear todo o trabalho, tornaram-se mais claros para nós.

Um deles era verificar como é a vida das crianças que vivem em famílias muito pobres, como as do Seama, que oscilam entre a vida em família e a rua, procurando resgatar a fala e o cotidiano delas. Quais seriam as aspirações dessas crianças?

O outro objetivo era *verificar se o teatro é capaz de interferir na aprendizagem das crianças.*

Com a formulação dos objetivos, pudemos perceber que a dimensão do teatro dentro da educação é muito ampla para atender apenas as necessidades do reforço escolar. Ele pode ser um auxiliador em relação ao aprendizado de outras disciplinas, estimulando as crianças a se interessarem mais por determinados assuntos, mas o trabalho de oficinas de teatro é extremamente mais rico e poderoso. Realizá-lo é uma tarefa para os que não temem novas descobertas, nem o potencial do aluno. O educador, que acredita no potencial do educando, é mais capaz para ajudá-lo a desenvolvê-lo.



2 ARTE E EDUCAÇÃO: UMA PROPOSTA VIÁVEL E NECESSÁRIA

..."A arte tem sido, é, e sempre será necessária." (Fischer, 1971, p.12)

Esta afirmação de Ernst Fischer encontra-se em seu livro "A Necessidade da Arte". Ele levanta questões fundamentais acerca da importância da arte para o homem e de sua função através dos tempos e das sociedades. Concordamos plenamente com a afirmação de Fischer a respeito da necessidade da arte na vida humana. Num primeiro momento, ela nos pareceria óbvia, mas, relacionando-a com o cotidiano e com algumas idéias veiculadas em nossa sociedade, percebemos que nunca é demais reiterá-la e discutir a esse respeito.

Se a arte é necessária à vida, por extensão é necessária também à educação. Sob esse ponto de vista, um trabalho educacional que não privilegie o desenvolvimento do fazer artístico, buscando criar no educando o gosto pela arte, não estaria cumprindo plenamente o seu papel. No entanto, há ainda entre o senso comum a idéia de arte como algo supérfluo, distante das necessidades básicas dos indivíduos.

Certa vez, a respeito do nosso trabalho de oficinas de teatro junto à crianças do Seama, nos perguntaram: — Por que trabalhar com teatro dentro de uma instituição que busca pré-profissionalizar crianças e adolescentes que precisam entrar cedo para o mercado de trabalho? Vocês acreditam que alguma dessas crianças seguirá a carreira de ator? Esse tipo de oficina seria útil?

Estas perguntas nos levaram a uma série de reflexões e acreditamos que seja o momento de respondê-las. A oficina de teatro, de fato, se diferencia das demais ministradas no Seama (marcenaria, bicicletaria, datilografia, corte e costura, artesanato, barbearia, office-boy, etc.). Estas visam um saber mais específico e imediato e, realmente, muitas das crianças que saíram delas, já estão dentro do mercado de trabalho fazendo uso do que aprenderam, atuando como secretárias, office-

boys, vendedoras, etc. Porém, nenhuma das crianças que saíram das oficinas de teatro passaram a trabalhar como atrizes ou atores e talvez nem sequer estejam atuando ou participando de nenhum grupo de teatro amador. Ao longo do tempo, nas oficinas, muitas delas revelaram esse desejo, mas nenhuma o concretizou. Para os mais utilitaristas, essa seria a prova de que não vale a pena desenvolver esse tipo de trabalho com crianças que, antes de mais nada, necessitam sobreviver e contribuir com a renda familiar. No entanto, continuamos acreditando firmemente ser a arte de um modo geral de extrema importância, não só para as crianças do Se-ama, mas para todo o processo educacional e temos a convicção de que os menos imediatistas concordarão conosco.

Dissemos concordar com a afirmação de que a arte é necessária. Cabe-nos tentar esclarecer o porquê de sua necessidade. Fischer levanta o seguinte questionamento: Por que as pessoas apreciam a arte? Por que lemos livros, vamos ao cinema, ouvimos música, apreciamos um espetáculo, observamos um quadro? Para ele não responderíamos à questão se disséssemos que as pessoas estão apenas em busca de divertimento. Segundo Fischer, o homem anseia ser algo mais que ele mesmo. Há uma sensação de incompletude muito grande dentro do ser humano. Através da apreciação da arte, o homem anseia por uma plenitude que lhe é roubada pela individualidade e suas limitações. Ele não quer ser um indivíduo separado e “anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si” (1971, p.13). O homem anseia “por unir na arte o seu ‘Eu’ limitado com uma existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade” (1971, p.13). Para Fischer, a arte é o meio indispensável para a união do indivíduo com o todo, mas definir a necessidade da arte apenas dessa forma, seria para ele incompleto e romântico demais. Continua então dizendo:

Não conterà a arte igualmente o elemento ‘apolíneo’ de divertimento e satisfação que consiste precisamente no fato de que o observador não se identifica com o que está sendo representado e até se distancia do que está sendo representado, escapa ao poder direto com que a realidade o subjuga, através da representação do real, e liberta-se na arte do esmagamento em que se acha sob o cotidiano? (1971, p.13)

Para Fischer, há aí uma dualidade inerente em relação à necessidade da arte na vida do ser humano. De um lado, o homem busca absorver a realidade, estar integrado a ela e, de outro, há a excitação e o desejo de controlá-la. Ele diz: “A ten-

são e a contradição dialética são inerentes à arte” (1971, p.14).

Em relação à função que a arte desempenha em nossa sociedade, ele faz a seguinte colocação: “A função da arte numa sociedade em que a luta de classes se aguça, difere, em muitos aspectos, da função original da arte. No entanto, a despeito de situações sociais diferentes, há alguma coisa na arte que expressa uma verdade permanente” (1971, p.16).

A função da arte mudou através dos tempos. No início, a arte era magia e não estava dissociada da religião e da ciência. Hoje, em nossa sociedade de classes, a função da arte deve ser de esclarecer e incitar à ação.

“Sua função concerne sempre ao homem total, capacita o ‘Eu’ a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem a possibilidade de ser” (1971, p.19).

No entanto, apesar de sua função ter variado ao longo da história, a arte apresenta elementos contínuos e comuns. “São fragmentos, que se acrescentam a outros fragmentos para irem compondo a humanidade” (1971, p.19). Conclui Fischer: “A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas, a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente” (1971, p.20).

Se concordamos com Fischer quando ele diz que a arte liga a individualidade humana ao todo da sociedade, que através dela o homem tenta integrar-se na realidade social e tenta controlá-la, que sua função, além do caráter primordial de unir o homem à magia é o de incitá-lo à ação em busca de mudanças, torna-se claro que um trabalho de arte-educação dentro do sistema educacional é de extrema importância e nunca será supérfluo.

Em nossa opinião, qualquer forma de arte proporciona ao homem a oportunidade de mostrar-se ao mundo, de libertar-se de limitações muitas vezes imaginárias, para, num ato de coragem, permitir que os outros conheçam um pouco de seu universo interior. O teatro, nesse sentido, é uma forma de arte muito completa. Através dele, trabalhamos as artes plásticas, dança, música, etc.

Nosso trabalho dentro das oficinas de teatro do Seama busca principalmente levar as crianças a revelarem seu mundo, seu cotidiano. Desejamos mostrar que todos somos capazes de criar, de ser agentes dentro do processo artístico, se o ambiente assim propiciar. Buscamos fazer das oficinas de teatro um lugar onde as crianças exerçam seu direito à liberdade de pensar e agir, dentro de uma moral de

autonomia. Nossa preocupação não é a de formar futuros atores e atrizes, mas, o que importa é que o trabalho desenvolvido seja capaz de levar as crianças a compreenderem melhor a si mesmas e ao mundo que as rodeia.

Tampouco estamos preocupados em trabalhar primordialmente com o teatro formal. A elaboração das peças foi resultado de todo um processo em que privilegiamos o jogo, o movimento, a percepção sensorial, o improviso e as histórias criadas pelas crianças. Devemos inclusive fazer uma distinção entre teatro como tal e jogo, ou jogo dramático. Richard Courtney faz essa distinção da seguinte forma: “teatro: representar perante uma platéia — jogo: atividade a que nos dedicamos simplesmente porque a desfrutamos — Jogo dramático: jogo que contém personificação e/ou identificação.” (Courtney, 1980, XX).

Peter Slade também distingue teatro de drama e jogo dramático. Ele diz que, ao pensarmos em crianças, devemos fazer uma cuidadosa distinção entre teatro, que é ocasião de entretenimento ordenada e uma experiência emocional compartilhada, e drama. No teatro atores e público se diferenciam. Drama, diz Slade, origina-se da palavra grega *drao*, que significa *eu faço, eu luto*. Fazendo e lutando, ou seja, dramatizando, a criança descobre a vida e a si mesma através de tentativas emocionais e físicas e mais tarde, através da prática repetitiva, que é o jogo dramático. No jogo dramático não existe a distinção entre atores e público: todos são livres para jogar e atuar.

“O jogo dramático infantil é uma forma de arte por direito próprio; não é uma atividade inventada por alguém, mas sim o comportamento real dos seres humanos”. (Slade, 1978, p.17).

Olga Reverbel também nos fornece uma série de conceitos a respeito do jogo dramático de diversos autores. Após nos fornecer inúmeras definições, ela conclui que: “Os conceitos sobre jogo dramático de todos os autores a que recorremos têm dois pontos comuns: a importância do jogo dramático no desenvolvimento e na expressão da personalidade do aluno e a improvisação como base do jogo”. (Reverbel, 1989, p.112). Ela acrescenta que o jogo dramático pode ser aplicado em qualquer série escolar e, inclusive, em cursos de teatro para adultos. Spolin salienta: “Qualquer jogo digno de ser jogado é altamente social e propõe intrinsecamente um problema a ser solucionado” (Spolin, 1992, p.5).

Courtney distingue alguns estágios dentro do trabalho de Educação Dramática, lembrando que as divisões são apenas aproximadas e variam de criança

para criança. Ele diz que, dos cinco aos onze anos devemos trabalhar com o jogo dramático; dos onze aos dezoito anos, podemos trabalhar com o jogo dramático combinado com teatro e, acima dos dezoito anos com o teatro baseado no jogo dramático (Cf. Courtney, 1980).

Nas oficinas trabalhamos com as crianças privilegiando o jogo, seja para estimular a percepção sensorial, seja para adquirir maior domínio do espaço, seja para desenvolver a capacidade de criar e de improvisar. Estamos, na verdade, trabalhando jogo dramático com teatro, o que é coerente com a idade das crianças que participam das oficinas e com os estágios da Educação Dramática descritos por Courtney.

Além do trabalho com jogos, procuramos desenvolver também um trabalho de Educação para o Movimento. Não podemos nos esquecer da importância do movimento, não apenas para o jogo, a dança e o teatro, mas também para a vida. Na verdade, fazemos um uso pequeno das possibilidades de movimentação que nosso corpo nos proporciona. Ao descobrir e experimentar inúmeras formas de movimento, a criança adquire maior consciência de seu próprio corpo e de si mesma.

Ao falarmos em Educação para o Movimento, não podemos deixar de citar as teorias acerca do movimento de Rudolf Laban. Nascido na Bratislava, então pertencente à Hungria, em 1879, Laban, além de bailarino, foi autor de várias coreografias famosas, renovador da dança e de seu enfoque teatral. Seu trabalho dirigiu-se principalmente para a dança, como meio de educação. A pesquisa e metodologia de Laban são hoje base para que possamos compreender melhor o homem por meio do movimento. Diversos ramos da arte e da ciência utilizam a teoria de Laban: dança, teatro, educação, psicologia, antropologia.

Ele observou o movimento humano e a sua importância na vida do homem moderno, assim como o uso do movimento nas danças e ações primitivas. Observou trabalhadores manuseando máquinas em fábricas, pessoas em hospitais e em instituições educacionais. Percebeu também o quanto o movimento é importante para o teatro: "Os movimentos do corpo, incluindo movimentos das cordas vocais são indispensáveis à atuação no palco". (Laban, 1978, p.21).

Ao estudar profundamente as origens do movimento humano, Laban conseguiu responder algumas questões fundamentais, como: O que leva o homem a movimentar-se?

"O homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade". (1978,

p.19).

O movimento revela muitas coisas diferentes. Com sua movimentação, o ser humano tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso, importante. Seus movimentos podem se ditados tanto por um objetivo tangível, palpável, fácil de ser percebido, quanto por um objetivo intangível, conhecido apenas por quem os executa.

Laban cita o exemplo de Eva ao colher a maçã no paraíso:

“Eva, nossa primeira mãe, ao colher a maçã da árvore do conhecimento, executou um movimento ditado tanto por um objetivo tangível, como por um intangível. Desejava ter a maçã para comê-la, mas não apenas para satisfazer seu apetite por comida. O tentador lhe havia dito que, comendo a maçã, ela alcançaria o máximo do conhecimento: era esta sabedoria o valor fundamental a que ela aspirava”. (1978:19).

As formas e ritmos do movimento mostram a atitude da pessoa que se move em uma determinada situação. Podemos captar estados de espírito, reações e atributos constantes da personalidade de alguém através da observação de seus movimentos.

Em nossas oficinas percebemos que essa constatação de Laban é absolutamente verdadeira, pois as crianças revelam seu mundo, não só através das histórias que criam e das situações que improvisam, mas também através de seus movimentos e mesmo da ausência deles.

Laban diz também que o ser humano pode alterar e enriquecer seus hábitos de movimentação nas mais diversas situações. Isso porque ele possui consciência de seus movimentos. O homem tem “a capacidade de coordenar uma gama de possibilidades de esforço vastamente maior do que a de qualquer outro animal e esta gama ultrapassa as necessidades da mera sobrevivência.” (1978, p.39).

As possibilidades de esforço do homem são mais variadas e mais variáveis que as dos animais, “e é esta riqueza a fonte principal da dramaticidade da sua conduta”. (1978, p.38).

Apesar das possibilidades de movimentação humana serem maiores que as dos animais, há, entre eles, em relação ao movimento, um importante ponto em comum: tanto o animal quanto o ser humano, quando pequenos, costumam simular os tipos de ações que lembram as ações reais que terão necessidade de praticar quando precisarem se sustentar no futuro. Essas atividades, quando executadas por animais jovens e crianças, são denominadas brinquedos. Em relação a indivíduos

adultos, denominamos essas atividades de dança e representação.

Laban também diferencia o jogo dramático infantil, do teatro formal. A diferença da brincadeira infantil e da atuação dramática realizada num palco pelo adulto é que, na brincadeira, no jogo dramático, a criança não está de forma alguma preocupada com a presença ou não de uma platéia, e no drama, no teatro formal, a presença da platéia é fundamental. Em qualquer dessas situações, seja brincando, jogando ou representando uma peça teatral, uma coisa é certa: o ser humano sempre faz uso do movimento.

Laban descreve e compreende o movimento através de seus quatro fatores componentes-força, tempo, espaço e fluência-relacionando as influências recíprocas entre as ações corporais e os processos mentais e emocionais.

Em nossas oficinas, procuramos criar situações desafiadoras e estimulantes, através de atividades que levem a criança a pensar em seus movimentos, em seu corpo, e a adquirir um domínio maior de sua movimentação no espaço.

No contexto do trabalho da oficina buscamos das crianças respostas sempre novas. Nesse sentido, reservamos um espaço privilegiado para os exercícios de improvisação.

O trabalho de improvisação é muito apreciado pelas crianças, que criam e apresentam as mais variadas situações no palco. Ao improvisarem, as crianças sempre escolhem temas que revelam proximidade com seu cotidiano. Elas nos mostram seu lado mais rico e criativo, inventam situações e solucionam rapidamente os problemas propostos no palco durante os exercícios, buscando juntas, em grupo, as soluções. Por isso decidimos não mais trabalhar textos prontos com as crianças, como havíamos feito algumas vezes nos anos de 92 e 93, mas procurar estimulá-las a criarem seus próprios trabalhos.

A respeito da importância da improvisação, Sandra Chacra (1991) nos diz que a natureza vital do homem gira em torno de dois pólos: o programado e o imprevisível. Isso é o que dá equilíbrio psíquico ao homem. Necessitamos de um mundo programado, ordenado, até mesmo como sustentação e segurança para nossas vidas. Mas se tudo fosse programado e não houvesse espaço para o imprevisível, ou seja, para o imprevisto, nos transformaríamos em máquinas, perdendo nossa especificidade de seres humanos. Assim como a vida, a natureza do teatro contém esses dois pólos: o programado e o imprevisível.

Chacra diz que todo ato teatral encerra um elemento improvisacional.

Dentro de um trabalho de teatro, mesmo com um texto formal determinado e exaustivamente ensaiado, sempre há espaço para o improviso.

A história da improvisação é longa, tanto quanto a do homem e as artes têm também suas raízes na improvisação.

A improvisação é concebida como a gênese da arte dramática, evoluindo das expressões mais momentâneas e espontâneas, a partir do rito até a formalização de uma linguagem teatral de caráter perfeitamente definido, próprio para atingir, por processos plásticos, ópticos e acústicos adequados, a sensibilidade e o espírito de um auditório. (Chacra, 1991, p.25)

O trabalho de improvisação é de extrema importância dentro do processo teatral e não devemos considerá-lo algo menor, menos importante. Chacra salienta, inclusive, que, na improvisação, estão as raízes da tragédia e da comédia².

O trabalho de improvisação possui um caráter de espontaneidade muito grande. Por isso o valorizamos muito nas oficinas. As crianças mostram seu mundo nos exercícios de improvisação, porque nesses momentos elas têm liberdade para criar o que quiserem, falar o que quiserem, com a linguagem que considerarem adequada. Elas apresentam um comportamento altamente espontâneo nesses momentos. Somos espontâneos quando sentimos que temos liberdade para sê-lo. Mostramos verdadeiramente como somos e o que pensamos quando o ambiente propicia isso. Não haverá espontaneidade se criarmos barreiras ao modo de falar das crianças ou se censurarmos suas criações.

Spolin assim define a espontaneidade:

“A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa”. (1992, p.4).

² “Da procissão dionisíaca, como uma elaboração geral, destacou-se um grupo que deu origem à tragédia, enquanto que outro, por um processo idêntico, o “Comos”, se separou da parte profana das festas de Dionísio, engendrando a Comédia. (1991, p.25)

Explica também o que eram os “Comos”:

“Os comos eram festas rurais, bastante populares, que, com seu cortejo de dançarinos, cantadores e mascarados, seminus e embriagados, conduziam o emblema fálico, símbolo da fecundidade e dos prazeres sexuais. Os temas dessas manifestações eram improvisados e quase sempre relacionados ao sexo, havendo também referências à situação da polis”. (Chacra, 1991, p.25)

As peças criadas pelas crianças nasceram de momentos de pura liberdade de criação e expressão. Cada criança contribuiu com suas opiniões e idéias. O comportamento espontâneo das crianças nas oficinas nos revela que todas elas são capazes de solucionar os problemas propostos pelos exercícios, de criar e de atuar nas peças que criam. Podemos dizer que todas as crianças que passaram pelas oficinas demonstraram possuir capacidade e talento para atuar no palco. Encaramos a questão do talento da mesma forma que Spolin, quando ela afirma que:

“É muito possível que o que é chamado comportamento talentoso seja simplesmente uma maior capacidade individual para experienciar. Desse ponto de vista, é no aumento da capacidade individual para experienciar que a infinita potencialidade de uma personalidade pode ser evocada”. (1992, p.3)

Analisando a questão do talento dessa forma, podemos concluir que, para que as crianças possam atuar e participar satisfatoriamente nas oficinas, é importante que elas possam, através das atividades, experienciar o ambiente em que estão inseridas. Para Spolin,

“Experienciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo”. (1991, p.3)

Através do nosso trabalho, buscamos justamente propiciar esse envolvimento com o ambiente, a fim de que as crianças experimentem, vivenciem e criem. Por isso valorizamos cada exercício de improvisação, cada solução encontrada pelas crianças para os problemas propostos pelos jogos, cada forma de movimentação e cada gesto espontâneo delas.

As oficinas desenvolvidas revelam momentos únicos e verdadeiros dos meninos e meninas do Seama em relação ao aprimoramento de uma inteligência mais criativa e ao gosto pela arte. Fischer nos fala da necessidade da arte para o homem, para todos os homens, em qualquer época e em qualquer sociedade. Acreditamos, como ele, que a principal função da arte hoje seja a de incitar as pessoas à ação e à mudança na forma de enxergar as coisas.

Possuímos a convicção de que o processo de criação artística não é algo destinado a alguns eleitos, mas a todo e qualquer ser humano. As peças das crianças do Seama demonstram isso.

3 OS PROCEDIMENTOS DA PESQUISA

Ao iniciarmos nosso trabalho de pesquisa com as crianças do Seama, percebemos que o mais importante era resgatar a fala delas e, através de peças de teatro criadas por elas, verificar como vivem, como pensam, quais são os seus problemas mais pungentes. Nossa intenção era a de não trazer nada pronto ou acabado, nem influenciá-las com nossas opiniões particulares. Buscávamos demonstrar a importância do teatro como parte integrante de uma educação para o desenvolvimento criativo da criança na fase da pré-adolescência, mas acreditávamos que as oficinas de teatro deveriam realmente ser relevantes para as crianças e que caberia a elas decidirem isso. Nosso objetivo era buscar a participação das crianças como sujeitos dentro da pesquisa, com direito à voz e a opiniões próprias. Não era nosso intuito fazer das crianças meras informantes daquilo que queríamos saber ou simples executoras do que queríamos demonstrar. Gostaríamos que as ações das crianças dentro do trabalho fossem geradoras de idéias, de conflitos, de transformações, enfim, uma participação que fosse real e efetiva.

Dentro dessa perspectiva de trabalho, começamos a imaginar qual o procedimento que poderia nos ajudar a melhor estruturar a pesquisa.

Como já foi colocado, nosso objetivo, desde o início do trabalho, era buscar uma participação ativa das crianças no decorrer do processo de desenvolvimento da pesquisa. E dentre as várias linhas metodológicas existentes, tentamos buscar as respostas que precisávamos em relação ao melhor procedimento a utilizar, nas linhas de pesquisa-ação e pesquisa participante.

Em relação à pesquisa-ação, Thiollent a define da seguinte forma:

A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da

situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo (Thiollent, 1986, p.14).

Ele diz ainda que:

Uma pesquisa pode ser qualificada de pesquisa-ação quando houver realmente uma ação por parte das pessoas ou grupos implicados no problema sob observação. Além disso, é preciso que a ação seja uma ação não trivial, o que quer dizer uma ação problemática, merecendo investigações para ser elaborada e conduzida (1986, p.15).

Em relação à pesquisa-participante, Fals Borda diz que a pesquisa participante é aquela que:

responde especialmente às necessidades de populações que compreendem operários, camponeses, agricultores e índios - as classes mais carentes nas estruturas sociais contemporâneas - levando em conta suas aspirações e potencialidades de conhecer e agir. É a metodologia que procura incentivar o desenvolvimento autônomo (autoconfiante) a partir das bases e uma relativa independência do exterior." (Fals Borda in: Brandão, 1983, p.43).

Guy le Boterf diz a respeito dessa linha de pesquisa o seguinte:

Considerando as limitações da pesquisa tradicional, a pesquisa participante vai, ao contrário, procurar auxiliar a população envolvida a identificar por si mesma os seus problemas, a realizar a análise crítica destes e a buscar as soluções adequadas. Deste modo, a seleção dos problemas a serem estudados emerge da população envolvida, que os discute com especialistas apropriados, não emergindo apenas da simples decisão dos pesquisadores. (Le Boterf in Brandão, 1987, p.52).

Ao refletirmos sobre estas definições de pesquisa-ação e pesquisa-participante, inclinamo-nos a concluir, num primeiro momento, que o trabalho que desenvolvemos não se encaixaria nestes modelos de pesquisa. Pelo que pudemos entender sobre pesquisa-participante e pesquisa-ação, ambas pressupõem a participação dos pesquisados desde os primórdios da pesquisa, decidindo até mesmo o tema a ser escolhido e pesquisando. Isso não ocorreu no trabalho em questão. A decisão de verificar, através do teatro, como vivem as crianças do Seama e de propor a importância do teatro para um desenvolvimento integral e autônomo, partiu de uma idéia nossa e não delas. Quem estabeleceu os objetivos do trabalho também

fomos nós.

Na pesquisa-ação e na pesquisa participante, os resultados do trabalho devem ser notificados à parcela da população pesquisada, a fim de que haja concordância ou discordância acerca dos resultados.

As duas formas de pesquisa buscam também resultados imediatos que respondam às necessidades das populações pesquisadas.

Por estas razões, acreditamos inicialmente que o trabalho desenvolvido não estaria de acordo com as definições de pesquisa-ação e pesquisa-participante. Primeiro, porque as crianças não participaram, como já foi dito, desde o início do processo. Segundo, porque os resultados da pesquisa não serão entregues à avaliação das crianças e, por fim, a pesquisa não tem apenas como objetivo dar soluções ou respostas imediatas para os problemas relacionados ao grupo envolvido.

Há também uma relação essencialmente desigual entre a pesquisadora e a população envolvida, como diferença de idade, de classe social e de nível de conhecimento. Seria inviável exigir das crianças um trabalho de estruturação e de análise de resultados da pesquisa. A participação das crianças é, dessa forma, limitada.

No entanto, ao analisarmos mais profundamente o trabalho desenvolvido percebemos que, apesar das limitações em relação à participação das crianças em todas as fases da pesquisa, esta participação é real, efetiva. Durante o processo de desenvolvimento do trabalho, as crianças sempre opinaram sobre todos os exercícios e jogos ocorridos no palco, criaram suas histórias, decidindo se as encenariam ou não, improvisaram e solucionaram questões com autonomia. Elas atuaram de forma madura e foram agentes ao longo do processo.

Thiollent, em sua definição de pesquisa-ação, nos diz que nela, pesquisadores e participantes estão envolvidos de forma cooperativa ou participativa. Isso ocorreu o tempo todo em nossa pesquisa. Em relação à definição de pesquisa-participante, Fals Borda nos diz que ela responde às necessidades das classes mais carentes da população, levando em conta suas potencialidades e aspirações, buscando incentivar o desenvolvimento da autonomia. Ora, nossa pesquisa busca exatamente conhecer e responder as necessidades e aspirações das crianças desposuídas do Seama, tentando desenvolver suas potencialidades e autonomia através do teatro.

Por estas razões, acreditamos que o trabalho pode ser caracterizado dentro de uma linha de pesquisa-ação e pesquisa-participante, apesar dos aspectos

que não se encaixam nessas linhas de pesquisa, mesmo porque elas não são compostas de um corpo teórico e metodológico rígido e imutável.

Cremos, no entanto, que mais importante que procurar classificar a pesquisa dentro de alguma linha metodológica, seja verificar se o conhecimento que possuímos está sendo usado a serviço das crianças pesquisadas, a fim de que desenvolvam melhor o seu potencial criativo.

Através das oficinas de teatro, o trabalho pretende oferecer às crianças um espaço onde elas possam criar suas próprias histórias, que certamente têm a ver com suas vidas, onde elas possam expressar-se e agir com liberdade e, principalmente, onde exerçam plenamente o direito de viver sua infância e adolescência, direito muitas vezes roubado da grande parte das crianças em nosso país.

As crianças do Seama são provenientes, em sua maioria, dos bairros de periferia da cidade e suas famílias são geralmente muito pobres.

A maioria delas vem dos bairros Santa Antonieta e Nova Marília. O Santa Antonieta está localizado no distrito industrial da cidade. Fica distante do centro comercial e muitas ruas ainda não estão asphaltadas. Ao redor do bairro, há também barracos, formando uma pequena favela, e algumas chácaras. A maior parte das crianças do Seama mora no bairro Santa Antonieta e arredores.

O Conjunto Habitacional Nova Marília é considerado o maior núcleo habitacional da cidade, com cerca de três mil casas. O bairro tem uma boa infraestrutura, com água e luz, além de asfalto e esgoto. O Nova Marília fica localizado na zona sul da cidade. Parte das crianças do Seama residem nele. Os pais geralmente trabalham fora, não tendo onde deixar seus filhos no período em que não estão freqüentando a escola. Eles procuram o Seama em busca de um lugar onde deixar seus filhos e também por causa das oficinas pré-profissionalizantes de marcenaria, bicicletaria, bordado, etc.

A esperança das famílias e das crianças é a de que estas últimas, ao saírem do Seama, possam entrar com algum preparo dentro do mercado de trabalho. Muitas das crianças do Seama, das turmas mais antigas, estão hoje trabalhando no centro comercial da cidade como office-boys, balconistas, na Legião Mirim³, etc./Essas crianças acabam entrando muito cedo no mercado de trabalho e têm de conciliar o emprego com o estudo, que, muitas vezes, acaba por não ser concluído. Há ainda

³ Legião Mirim de Marília.



as crianças, geralmente meninas, que precisam cuidar da casa e dos irmãos menores, enquanto a mãe está trabalhando. Essas crianças, em sua maioria, acabam muitas vezes não tendo tempo e nem oportunidades de vivenciar plenamente a sua infância e adolescência, pois são obrigadas a entrar muito cedo para o mundo de responsabilidades dos adultos. Aliás, grande parte das crianças brasileiras estão sendo expropriadas da infância e confinadas muito cedo dentro do universo adulto, para o qual não estão preparadas.

Sobre a criança sem infância no Brasil, José de Souza Martins (1993) realiza uma reflexão em torno do problema, começando por dizer que prefere adotar o termo *criança sem infância* do que “criança abandonada”, pois o primeiro, segundo ele, esclarece melhor o que está acontecendo com as crianças brasileiras e as de outros países do terceiro mundo.

Essas crianças acabam sendo jogadas mais cedo dentro do mundo de trabalho, não tendo a oportunidade de vivenciar a infância plenamente, pois “o tempo de ser criança está sendo ocupado amplamente pelo tempo do adulto, do trabalho, da exploração, da violência”. Martins coloca que “esse fato põe a sociedade inteira em perigo, porque lança gerações inteiras, prematuramente, num mundo de vida adulta”. Como resultado,

a sociedade perde o controle sobre a formação das novas gerações, não tem condições de viabilizar um projeto social que, através da socialização dos imaturos, assegure às gerações do futuro as melhores conquistas sociais, morais, políticas das gerações passadas (Martins, 1993, p.14).

Essa supressão da infância acaba por gerar, segundo Martins, uma socialização enferma, pois suprime processos sociais vitais, deixando as novas gerações *coisificadas*. A supressão da infância está também inserida no processo da ampliação forçada do exército industrial de reserva, que torna descartável uma enorme parcela de pessoas.

Ele completa dizendo que “somente a reação decidida da sociedade pode levantar uma barreira contra essa devastação da infância, contra esse moderno massacre dos inocentes”. (Martins, 1993, p.13).

As crianças do Seama, como já dissemos não fogem ao quadro triste da criança expropriada da infância no Brasil. Desde muito cedo, elas entram em contato

com as inúmeras responsabilidades do mundo adulto e com um mercado de trabalho onde ela não passa de uma peça barata da grande engrenagem do sistema capitalista.

Através das oficinas de teatro, o trabalho busca oferecer à criança um local onde ela possa, através de momentos em que está presente o lúdico, resgatar a brincadeira, criar arte, socializar-se e desenvolver maior autonomia diante dos acontecimentos da vida. Uma moral autônoma, segundo Piaget (1994), é aquela que torna o indivíduo livre, capaz de julgar os fatos por si mesmo, de buscar soluções através da cooperação com o outro, de saber que as regras das sociedades não são divinas ou imutáveis, mas estabelecidas pelos homens em dado momento histórico. O indivíduo autônomo tem idéias próprias. As oficinas de teatro buscam justamente ajudar a formar o indivíduo autônomo, capaz de criar e de cooperar com o outro, sabendo-se ao mesmo tempo, independente, livre.

Infelizmente, a transformação das crianças do Seama em indivíduos autônomos esbarra nas próprias condições precárias de existência de suas famílias, acostumadas provavelmente a receberem as ordens do *patrão* sem questionamentos ou argumentações. Esperamos, entretanto, que mesmo que a longo prazo, os resultados das oficinas sejam positivos.

Dessa forma, as próprias oficinas de teatro constituem o principal procedimento adotado para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Como já foi colocado, a pesquisa não visa resultados ou transformações imediatas, mas nosso objetivo é que o conhecimento obtido pelas crianças através das oficinas de teatro, possa-lhes ser útil, proveitoso e que os resultados do trabalho reverta-lhes em benefícios ao longo do seu processo de formação.

3.1 As técnicas empregadas para a coleta de dados

Determinados os objetivos do trabalho, passamos a nos preocupar com a maneira pela qual desenvolveríamos nossa pesquisa. Tínhamos consciência de que uma parte do trabalho seria pautada em pesquisa bibliográfica. Necessitaríamos de munção teórica para levar adiante nosso trabalho prático. No entanto, quais os procedimentos básicos necessários para o bom andamento desse trabalho?

Antes da nossa entrada no curso de pós-graduação, nossa trabalho nas oficinas, nos anos de 92 e 93, era mais intuitivo. Participávamos de grupos de teatro amador e o que transmitíamos às crianças era fruto da nossa vivência prática, sem

grandes reflexões teóricas acerca do trabalho. A partir de 94, quando as oficinas de teatro passaram a ser o nosso projeto de pós-graduação, percebemos que muitas mudanças ocorreriam e seriam absolutamente necessárias. Em todo trabalho de campo, a observação por parte do pesquisador é fundamental. Nossa observação em relação as oficinas teria, em primeiro lugar, de deixar de ser uma observação espontânea para transformar-se numa observação sistemática, isto é, uma observação pautada de registros e de anotações. Somente assim nós poderíamos precisar com todos os detalhes os acontecimentos e tudo o que ocorria durante as oficinas.

Oracy Nogueira nos diz que

“O diário de pesquisa é o registro cotidiano e minucioso das observações - acontecimentos, manifestações de comportamentos, conversas, estabelecimento de novos contatos, desenvolvimento ou transformação já estabelecidas com elementos da comunidade.” Ele “se tem revelado um dos mais úteis instrumentos de trabalho de campo, principalmente quando o pesquisador está interessado numa visão de conjunto da organização Social e da cultura de um certo grupo” (Nogueira, 1968, p.102-3).

Passamos então a preparar minuciosamente as oficinas e, através do diário de campo, anotar o que acontecia no decorrer do trabalho. Através das anotações, pudemos ver o nosso trabalho tomando forma, definindo-se. Podíamos agora examinar de forma retrospectiva os acontecimentos ocorridos nas oficinas. Em relação à turma de 95, por exemplo, constatamos que, antes da escolha da peça que faríamos, houve todo um trabalho anterior de criação de histórias e de exercícios de improvisação de pequenas cenas que contribuíram imensamente para o resultado final obtido. Sem uma observação sistemática, muito do que realizamos poderia ter se perdido.

Além do diário de campo, em 95, utilizamo-nos também de um questionário, a fim de saber das crianças o que elas estavam sentindo em relação às oficinas.

O questionário⁴ foi entregue às crianças para que elas respondessem em casa. Ele possuía seis questões, que poderiam ser respondidas facilmente pelas crianças, pois todas eram relativas à vivência nas oficinas. Pudemos fazer uma

⁴ O questionário com as respostas das crianças encontra-se em anexo, no final do trabalho.



comparação das respostas e algumas delas nos surpreenderam por irem ao encontro dos objetivos do trabalho.

Utilizamos também formas de registro mecânicas. Gravamos por duas vezes as oficinas. A primeira vez que fizemos uma gravação com as crianças, procuramos realizar uma oficina que mostrasse de maneira geral os exercícios que realizávamos. Nessa fita podemos ver as crianças executando exercícios de ocupação de espaço, expressão corporal e algumas cenas improvisadas. Na segunda vez que gravamos uma oficina, o objetivo era mostrar exercícios com o trabalho de improvisação das crianças.

Antes mesmo de elaborar o trabalho em forma de projeto, já adotávamos o procedimento de gravar em fitas de vídeo algumas das peças realizadas anteriormente. Em fitas, temos gravadas as peças "A Árvore Triste" "A Flor e o Boneco" e "Branca de Neve".

As gravações tinham também o objetivo de fazer com que as crianças pudessem observar a si próprias e discutirem acerca de suas atuações nos exercícios e nas peças.

Além das fitas, registramos também as oficinas e as peças através de fotografias.

Finalizando, gostaríamos de acrescentar que o diálogo sempre permeou o trabalho, e as discussões que se davam entre nós e as crianças acerca de todo o processo foram indispensáveis para que o mesmo se desenvolvesse de forma satisfatória.

3.2 Mas, afinal, o que são as "Oficinas de Teatro do Seama"?

Tentar explicar como funcionam as oficinas de teatro do Seama, em princípio pareceu-nos ser uma tarefa fácil. Ao recordar, no entanto, a atuação de todos os grupos de crianças que já passaram pelas oficinas desde 1992, pudemos perceber que esta não é uma tarefa tão simples. Apesar de todo o material estar de alguma forma documentado, seja através do diário de campo, de fotos e fitas de vídeo, fica difícil falar das oficinas de forma resumida, sintetizada. Melhor seria observar pessoalmente as crianças no palco, em seus movimentos, em grupo, em suas conversas, improvisando, criando histórias, discutindo, trabalhando, brincando. Tentaremos, mesmo assim, falar um pouco a respeito de como acontecem as oficinas.

De 1992 a 1997, o trabalho se desenvolveu e passou por mudanças que vão desde o tempo dispensado às oficinas e o número de crianças que passam por elas, até a forma como encaramos o trabalho agora.

Poderíamos dizer, de forma simplificada, que as oficinas compõem-se basicamente de jogos e exercícios, em que as crianças procuram juntas a resolução dos problemas propostos pelos mesmos. O principal objetivo dos exercícios é levar a criança a improvisar, solucionando problemas no palco, descobrindo as possibilidades de movimentos do seu corpo e criando suas próprias histórias.

De 92 a 97, o tempo destinado às oficinas de trabalho variou. Até 1994, quando ainda fazíamos parte do corpo docente do Seama, as oficinas aconteciam com mais frequência, quase todos os dias. Com nossa saída do corpo docente da entidade, assumimos um trabalho voluntário e as oficinas passaram a acontecer de uma a duas vezes por semana. Isso, no entanto, não interferiu de forma negativa no trabalho. Foi importante administrar e organizar bem o tempo disponível, a fim de que as oficinas pudessem se desenvolver satisfatoriamente, apesar da redução do tempo a elas destinado.

Gostaríamos de salientar também, que no decorrer dos exercícios, nos importamos muito mais com os meios pelos quais as crianças resolvem as questões propostas do que com os fins, ou seja, os processos pelos quais desenvolvem os exercícios são mais importantes que o produto final. Olga Reverbel (1989) também enfatiza, ao longo do seu trabalho, a questão do processo estar acima do produto final.

Em nossas oficinas, o mais importante é oferecer às crianças um espaço onde elas possam experienciar com liberdade. Quanto menos o professor interferir no trabalho das crianças, mais elas sentir-se-ão seguras para atuar com autonomia. A esse respeito, Viola Spolin escreve: "Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar". (Spolin, 1992:p.3)

No entanto, para que isso ocorra, é importante que o adulto deixe de lado idéias pré-concebidas de "certo/errado", "bom/mau", "bonito/feio". Cada criança trabalha com os exercícios de forma diferente e única. Nossos conceitos podem interferir na espontaneidade, na liberdade de ação das crianças.

Podemos, entretanto, nos perguntar: como é possível que o professor não interfira no trabalho das crianças? Viola Spolin nos responde mais uma vez. Ela nos diz que é importante que o professor não diga "como fazer" os exercícios às crian-

ças. As “dicas”, impedem que o aluno pense numa solução original para o problema.

Em um exercício de improvisação, por exemplo, o professor pode dizer às crianças para estabelecerem *onde* se passa a cena (ônibus, rua, casa, etc.), *quem* são as personagens (pai, médico, amigo, professor, etc.) e *o que* eles estão fazendo (conversando, brigando, etc.), enfim a ação do exercício.

Dessa forma, estabelecendo-se o *onde*, *quem* e *o que*, as crianças partem para a resolução dos problemas propostos e para a realização das cenas.

Elas decidirão a respeito da realização da cena, sem que seja necessário que o professor diga *como* ela será realizada. *Como fazer* tem que ser uma descoberta própria das crianças, discutindo grupalmente, solucionando juntas as questões. À medida que se torna uma constante dar respostas a problemas que precisam ser solucionados rapidamente, as crianças passam a atuar com maior facilidade. Spolin diz também que é importante que as crianças atuem no aqui e no agora, solucionando problemas que surgem no presente com respostas novas, sem ficar relembrando respostas passadas para problemas presentes. Os exercícios precisam propiciar o novo e o professor deve tomar todo o cuidado para não dizer o *como*, para não contar as soluções aos alunos, dando exemplos e detendo-se em extensas explicações. Não devemos subestimar nossos alunos, temendo que, se não dermos exemplos, eles não serão capazes de desenvolver os exercícios. As crianças compreendem bem as instruções mínimas e claras fornecidas pelo professor e executam com criatividade os exercícios.

Privilegiamos em nossas oficinas os exercícios sensoriais, que trabalham com o desenvolvimento de uma percepção maior da criança em relação ao seu meio através dos sentidos. Trabalhamos também com a educação para o movimento, baseando-nos nas teorias de Rudolf Laban (1978), buscando proporcionar à criança descobertas a respeito das possibilidades de movimento do corpo como um todo e de suas partes. Os exercícios de improvisação são extremamente privilegiados dentro das oficinas. Deles as crianças extraem material para a elaboração de suas histórias. Através deles, também mostram suas vidas e sua forma de ver o mundo. As experiências vividas pelas crianças apresentam-se nitidamente nas peças: o período difícil de transição da infância para a adolescência, os problemas familiares, o preconceito racial, as dúvidas em relação às drogas e ao início da vida sexual, a violência que algumas delas enfrentam em casa e na rua, etc...

A maneira de vivenciar as experiências aparece até mesmo nos exercí-

cios mais simples, como os sensoriais, onde percebemos como a criança vê, ouve e toca objetos, através dos movimentos do corpo, de como ela mexe os braços, as pernas, se procura ou não descobrir novas possibilidades de movimentos. Tudo isso traduz um pouco do modo de ver o mundo das crianças. As peças desenvolvidas por elas são os resultados das oficinas. São peças curtas e não estamos preocupados com um produto final sem falhas, mas com um trabalho que traduza o que as crianças pensam de fato e o que elas foram capazes de desenvolver ao longo das oficinas. Esse é o resultado que realmente nos interessa.

Gostaríamos de relatar algumas oficinas realizadas com as crianças do Seama em anos diferentes, com temas diferentes e com crianças diferentes, para que possamos reiterar a afirmação de Viola Spolin, de que toda pessoa é capaz de atuar no palco e de improvisar. É exatamente nisso que acreditamos.

3.2.1 Relatos de Oficinas

Oficina realizada em outubro de 1995

Os exercícios desta oficina objetivaram trabalhar, num primeiro momento, o domínio do espaço e as formas de movimentação possíveis dentro dele, além de buscarem desenvolver uma maior consciência corporal, através das inúmeras possibilidades de movimentos que possui o corpo humano.

Num segundo momento, desenvolvemos exercícios com o objetivo de estimular a imaginação e a capacidade de improvisação das crianças.

Para isso, foram sugeridas situações contendo problemas que precisavam ser solucionados.

Crianças que participaram da oficina:

Nome	Idade	Nome	Idade
• Alessandra	12 anos	• Léia	12 anos
• Aline	12 anos	• Luciana	11 anos
• Anderson	10 anos	• Márcia	11 anos
• Dayane	12 anos	• Patrícia	14 anos
• Elis	12 anos	• Valdir	10 anos

- | | | | |
|------------|---------|---------|---------|
| • Fernanda | 13 anos | • Vânia | 10 anos |
| • Heloísa | 12 anos | | |

Iniciamos a oficina caminhando pela sala, procurando ocupar de forma bem distribuída todo o espaço existente. Pedimos às crianças que caminhassem sem falar ou estabelecer contato com o outro, a não ser pelo olhar. Elas deveriam andar pela sala preocupadas apenas com a caminhada e com a ação de ocupar espaços vazios do ambiente. Trabalhamos também a experimentação do espaço nos níveis: baixo, médio e alto. Esses níveis do espaço são tratados e descritos por Rudolf Laban⁵ (1978).

As crianças passaram a caminhar pela sala explorando os três níveis do espaço através de movimentos livres. Os movimentos executados foram: engatinhar imitando bebês, ficar de quatro imitando alguns animais, rolar pelo chão, arrastar-se, andar com os joelhos dobrados, andar com as costas curvadas, andar normalmente, andar nas pontas dos pés como num balé, pular na tentativa de alcançar o teto, saltar como se estivessem transpondo um obstáculo.

Depois da exploração dos níveis do espaço, as crianças voltaram a caminhar normalmente, respirando devagar e profundamente, a fim de recuperarem as energias.

No exercício seguinte, pedimos às crianças que, ao caminhar, buscassem descobrir formas novas e diferentes de movimentar partes do próprio corpo. Começamos com as pernas e os pés. As crianças caminharam pela sala, movimentando de forma diferente as pernas e os pés. Movimentos como mancar, andar com as pernas tortas, chutar, caminhar como se estivessem fazendo “desenhos” no chão com os pés, pular como sapos e pular como num jogo de amarelinha, apareceram.

Pedimos que, além de movimentarem de forma diferente pernas e pés, descobrissem também as possibilidades de movimentos da cintura e do tronco. Nesse momento, foram comuns movimentos como: rebolar, rodopiar, empinar o bum-

⁵ Segundo ele, nos movimentamos no espaço em três níveis: alto, médio e baixo. Quando deitamos, rolamos, nos arrastamos e ficamos de quatro para engatinhar, estamos no nível baixo. Ao engatinhar de várias maneiras, sentar e chegar a ficar em pé, fazemos uso do nível médio. Quando enfim ficamos nas pontas dos pés ou pulamos, estamos fazendo uso do nível alto. Ao longo de nossas vidas fazemos uso do momento nesses três níveis do espaço.

bum para trás, andar para os lados, para trás, etc. Por fim, pedimos que movimentassem de forma diferente os braços, o pescoço e a cabeça fazendo com que o corpo todo estivesse em busca de novas formas de movimentação. As crianças dançaram, elevaram os braços na tentativa de tocar o teto, movimentaram a cabeça e o pescoço de várias formas diferentes, movimentaram os ombros, etc. Ao final do exercício elas haviam movimentado o corpo todo, utilizando-se do espaço existente nos níveis baixo, médio e alto. Fizemos nesse momento uma pequena pausa para que as crianças descansassem um pouco, pois o cansaço depois de toda a movimentação que fizeram era visível.

A fim de que as crianças relaxassem, pedimos que se deitassem um pouco e descansassem o corpo por alguns instantes. Pedimos que fechassem os olhos e relaxassem os pés, as pernas, a cintura, o tronco, os braços, mãos, pescoço e cabeça. Depois desse breve relaxamento, as crianças se levantaram e iniciamos a segunda parte da oficina.

Propusemos às crianças o exercício da *fotografia*. Esse exercício consiste em compor uma cena fixa, uma espécie de quadro que identifique uma situação do cotidiano das pessoas, como as cenas de um aniversário, um casamento, um velório, um supermercado, um dia na praia, etc. As crianças decidem em grupo qual a melhor maneira de compor a cena e a compõem.

A turma foi dividida em dois grupos. O primeiro grupo compôs em sua foto a cena de um casamento no momento em que os noivos estavam no altar, mais os padrinhos, padre e convidados. O grupo que assistiu analisou se a cena estava ou não bem composta, se dava para identificar o que as pessoas estavam fazendo, etc.

O segundo grupo compôs uma cena típica de um dia na praia com pessoas praticando esportes, andando e tomando banho de mar ou de sol. O grupo que assistiu também analisou a composição da cena.

Terminado o *exercício da fotografia*, iniciamos o *exercício do percurso*. Esse exercício consiste em criar um percurso imaginário, cheio de obstáculos que precisam ser transpostos. Pedimos que as crianças imaginassem seu percurso, os obstáculos que elas encontrariam no caminho e as formas de solucionar o problema, superando os obstáculos.

Enquanto uma criança desenvolvia o exercício, as outras assistiam e depois tentavam adivinhar quais os percursos feitos, os obstáculos transpostos e se através da atuação de quem os criou, era possível visualizar o percurso e seus per-

calços. A criança que havia desenvolvido o exercício dizia às outras qual o seu percurso e os obstáculos que havia nele.

Os percursos apresentados e seus respectivos obstáculos foram: atravessar um rio caminhando contra a correnteza, atravessar uma sala repleta de cacos de vidro, atravessar um campo cheio de armadilhas, caminhar por um local com muito cuidado, pois em algum lugar do percurso pode haver uma bomba, transpor um caminho cheio de grandes buracos, andar por uma estrada cheia de troncos caídos pelo chão depois de um vendaval, atravessar um pasto tendo de pular várias cercas, atravessar uma rua movimentada e cheia de carros, participar de uma corrida de obstáculos, atravessar um campo de guerra cheio de corpos de pessoas mortas. Este exercício é muito interessante, pois, além de estimular a imaginação, estimula também a capacidade de observação das pessoas que o assistem.

Após o *exercício do percurso*, dividimos as crianças em 3 grupos. A tarefa de cada grupo era a de criar uma pequena história e improvisá-la através de cenas curtas para o restante da turma. As crianças conversaram um pouco e o primeiro grupo desenvolveu a história que havia criado através de cenas improvisadas. É importante ressaltar que as crianças criaram a história e a apresentaram através de cenas realizadas sem ensaio prévio, a fim de que realmente trabalhassem com a improvisação.

Na primeira história, algumas meninas caçoavam de um mendigo sentado na calçada. Enquanto elas escarneciam dele, entrou em cena uma mulher com água e um sanduíche para dar ao homem. Isso fez com que as garotas refletissem e percebessem que a situação daquele homem era muito difícil e que elas não gostariam de estar no lugar dele. Resolveram ajudá-lo também.

Na segunda história, três irmãs estavam no velório da mãe. Começaram a discutir com qual delas ficaria um anel de esmeralda, que estava no dedo de sua mãe. A filha mais nova retirou o anel do dedo da mãe e disse que o mesmo ficaria com ela, por ser a mais jovem. A outra irmã tomou-lhe o anel, dizendo que ele deveria ficar com ela, a filha mais velha. A terceira irmã entrou na discussão, dizendo que o anel deveria ficar com ela por ser a filha mais bela.

Irritada, a mãe levantou-se do caixão e disse que aquele anel ela o levaria para seu túmulo, pois, por terem brigado, nenhuma delas o merecia. Deitou-se novamente no caixão, deixando as filhas apavoradas.

Na terceira história, uma mãe estava repreendendo seus filhos, porque

estes, ao invés de ajudá-la nos serviços domésticos, iam todos os dias ao pomar do sítio vizinho colher frutas. Contrariando a mãe, os meninos passaram o dia no pomar, ajudando na colheita. Ao final do dia, eles ganharam duas grandes cestas de frutas do dono do pomar. Quando chegaram em casa, a mãe os repreendeu, mas, ao ver as cestas de frutas, ficou satisfeita com os meninos.

Estas foram as três histórias criadas pelas crianças. Ao final da oficina, nos reunimos em círculo para discutir e avaliar o trabalho desenvolvido.

Relato de uma Oficina Realizada em Maio de 1997

Nesta oficina, desenvolvemos exercícios a fim de estimular a capacidade de improvisação das crianças.

Crianças que participaram da oficina:

Nome	Idade
Vânia	12 anos
Patrícia	13 anos
Wellington	10 anos
Elizabete	13 anos
Marlon	10 anos
Rafaela	12 anos
Maikon	10 anos
Keite	11 anos
Eliezer	10 anos

Ao iniciarmos a oficina, pedimos que cada criança citasse um personagem, o qual poderia ser humano, animal, objeto, o que elas quisessem. Cada uma citou um personagem diferente: ladrão, macaco, policial, juíza, repórter, motoqueiro, velha, cachorrinha e onça.

Em seguida, a turma foi dividida em dois grupos. A tarefa dada a esses grupos foi a de criar uma história reunindo os personagens escolhidos pelas crianças de cada grupo. Esses personagens deveriam estar presentes nas histórias, desenvolvendo algum tipo de ação.

Num dos grupos reuniram-se os alunos representando: macaco, ladrão,

policial e juíza. No outro grupo estavam: repórter, motoqueiro, velha, cachorrinha e onça.

O primeiro grupo criou a história intitulada *O ladrão de macaco*. A história é a seguinte: um ladrão roubou um macaco do zoológico. Todos começaram a procurar pelo macaco ao constatar que a jaula estava vazia. Um policial foi chamado para procurar pistas e tentar achar o ladrão. Depois de alguma procura, o policial encontrou o ladrão escondido com o macaco. O macaco foi levado de volta ao zoológico e o ladrão foi preso. Passado algum tempo, o ladrão foi levado a julgamento. As testemunhas do crime foram o policial e o próprio macaco. O macaco fez muitas *micagens*, apontando para o ladrão, como se tentasse dizer que foi ele quem o seqüestrou. A juíza, depois de ouvir as testemunhas, proferiu a sentença: cinco anos de prisão para o ladrão. Este saiu gritando e dizendo que a sentença foi injusta. Por fim, ele jurou que se vingaria do macaco.

O segundo grupo apresentou logo a seguir a sua história intitulada: *A onça que fugiu do circo*.

A história começou com um repórter narrando uma notícia a respeito de uma onça que havia acabado de fugir de um circo instalado na cidade: — *A onça pode estar em qualquer lugar agora. Tomem muito cuidado e não saiam de casa* — disse o repórter.

Uma velhinha surda e desavisada passava tranquilamente pela rua com sua cachorrinha de estimação chamada Fifi. Enquanto ela tentava atravessar a rua, um motoqueiro passou correndo com sua moto e quase a atropelou. A velha ficou indignada e começou a vociferar contra o motoqueiro e nem percebeu que sua cachorrinha havia fugido. A velha saiu à procura de Fifi, que latia perdida pela rua. A onça apareceu e a devorou, deixando a cena com ares de satisfeita. O repórter entrou em seguida dizendo que a onça acabara de ser capturada. Dessa vez, a velha conseguiu ouvir a notícia e, ao ver a coleira de Fifi suja de sangue, começou a chorar. A história terminou com a velhinha chorando e dizendo que Fifi era sua única companhia.

Quando o segundo grupo terminou de apresentar sua história, reunimo-nos todos em círculo para conversar a respeito do exercício. Depois da conversa, pedimos que cada um escolhesse um par. As duplas formadas deveriam criar um diálogo a respeito de qualquer situação cotidiana. Foi estipulado um tempo mínimo apenas para que elas escolhessem o assunto e o local onde o diálogo ocorreria.

Como o número de crianças era ímpar, um grupo ficou com três pessoas.

Os diálogos foram apresentados no palco para o restante do grupo. Vânia e Keite foram as primeira a apresentar o seu diálogo: a conversa ocorreu na saída da escola e o assunto escolhido foi sobre estudos e paquera.

Patrícia, Elizabeth e Rafaela criaram a seguinte situação: duas amigas estavam saindo do supermercado. Uma mulher passou por elas. Uma amiga diz que aquela mulher é a mesma que roubou o namorado da outra. Esta, ao ouvir o que a amiga disse, ficou furiosa e começou a chamar pela mulher que havia passado por elas, dizendo-lhe desaforos. As duas começaram a discutir e a brigar, agredindo-se fisicamente. Enquanto isso, a *amiga da onça*, que fez a fofoca, ficou olhando e rindo da cena.

Os outros diálogos trataram de assuntos como escola e brinquedos.

Ao término dos exercícios, como sempre, procuramos conversar com as crianças sobre a participação delas durante as oficinas.

Oficina Realizada em Setembro de 1997

Os exercícios realizados nessa oficina tiveram a finalidade de ajudar as crianças a perceberem mais o ambiente fazendo uso de seus órgãos sensoriais. Um maior desenvolvimento da percepção sensorial, além da importância que tem para a vida do ser humano de maneira geral, é também de extrema importância para o trabalho no palco. Por meio desses exercícios, "os alunos começarão a aprender como um ator através de seu equipamento sensorial (físico), deve tornar real para a platéia o que não é real". (Spolin, 1992, p.49).

Alunos presentes:

Nome	Idade
Maikon	10 anos
Vânia	12 anos
Marlon	10 anos
Wellington	10 anos
Suellen	12 anos
Larissa	13 anos

Rafaela	12 anos
Mariana	12 anos
Keite	11 anos
Eliezer	10 anos
Rosimeire	12 anos
Patrícia	13 anos
Elizabete	13 anos

O primeiro exercício realizado nessa oficina, procurou trabalhar com a percepção dos sons do ambiente. Dificilmente em nosso dia-a-dia prestamos atenção aos sons que nos cercam, a não ser que de alguma forma eles nos interessem. Esse exercício consiste em ouvir com atenção e tentar captar todos os sons que chegam aos nossos ouvidos.

As crianças deitaram-se no chão, e, imóveis, de olhos fechados, procuraram manter ao máximo o silêncio, concentrando-se apenas nos sons que podiam ser ouvidos dentro e fora do anfiteatro. Permaneceram concentradas durante um minuto. Ao final desse tempo nos reunimos em círculo e elas relataram os sons ouvidos. A maioria relatou o mesmo tipo de som. Algumas delas, no entanto, se referiram a uma maior variedade de sons. Os sons relatados pelas crianças foram: espirros, suspiro, respiração alta, sons de carros passando pela rua, pássaros cantando, vento forte, gritos de meninos que jogavam bola no campo de futebol do Seama e a identificação da palavra *gol*.

No exercício seguinte pedimos que as crianças identificassem objetos unicamente através do tato. Nesse jogo as crianças, sentadas, formaram um círculo, ficando uma delas no meio dele com as mãos para trás. Em suas mãos foi colocado um objeto e, através do sentido do tato ela deveria adivinhar o que era. Todas as crianças passaram pelo centro do círculo e cada uma teve que identificar um objeto diferente. Esses objetos não deveriam ser de identificação muito fácil, nem muito difícil. Enquanto a criança tentava adivinhar que objeto tinha nas mãos nós pedíamos que identificassem qual a cor, a forma, o tamanho e o material de que era feito.

Durante o exercício, apenas uma criança não foi capaz de identificar o objeto em suas mãos. Era um peixinho de plástico vermelho, bidimensional. Os outros objetos utilizados foram: vidro de esmalte, presilha plástica de cabelos, uma miniatura de cobre de um regador de plantas, uma miniatura de plástico de uma bici-

cleto, um vidro de perfume, um pequeno despertador, uma estatueta de elefante feita de argila, um pequeno frasco, uma bolsa, um prendedor de cabelos em forma de laço e um porta-retratos.

Através do último exercício trabalhamos a percepção visual. Os objetos utilizados no exercício anterior foram colocados em cima de uma mesa, próximos uns dos outros. Pedimos às crianças que olhassem atentamente para os objetos observando a ordem e a maneira que foram colocados na mesa. Depois de um certo tempo de observação, os objetos foram retirados da ordem inicial e dispostos de outra maneira. As crianças deveriam recolocar os objetos conforme a ordem anterior. Discutiram um pouco entre si, tentando recordar a ordem e a posição dos objetos na mesa. O primeiro a tentar reposicionar os objetos em sua antiga ordem foi o aluno Maikon, e depois dele, Patrícia, que modificou o que ele havia arrumado. Entretanto, nenhuma das duas tentativas convenceu as demais, que foram até a mesa para ajudar, até chegarem à conclusão de que a disposição final estava quase igual à colocação original dos objetos na mesa.

Ao final da oficina, conversamos com as crianças a respeito dos exercícios realizados e da sua importância dentro do nosso trabalho.



4 DO PROJETO ARTE E VIDA ATRAVÉS DO TEATRO AOS MENINOS DA RUA DA DESCIDA - A HISTÓRIA DAS OFICINAS DE TEATRO DO SEAMA

O projeto *Arte e Vida Através do Teatro* surgiu em 1992, com a proposta de trabalhar oficinas de teatro junto ao Seama, entidade assistencial de caráter privado que atende crianças das camadas excluídas da cidade de Marília.

O Seama - Serviço de Atendimento ao Menor Adolescente, é uma entidade educacional sem fins lucrativos, situado à rua Sergipe, n.º 817, na cidade de Marília, S.P., que atende menores adolescentes na faixa dos nove aos quinze anos de idade. A entidade é mantida pelos irmãos do Sagrado Coração, os mesmos que mantêm o Colégio Cristo Rei, voltado para as camadas média e alta da população da mesma cidade.

O trabalho na entidade funciona à base de oficinas pré-profissionalizantes. As crianças aprendem a base de determinadas profissões, tais como: datilografia, pintura em tecido, marcenaria, bicicletaria, barbearia, o cultivo de hortaliças, esportes e teatro.

A entidade começou a funcionar em 1989, auxiliada por um grupo de profissionais voluntários. Com o tempo, passou a receber ajuda do Estado e da Prefeitura Municipal, que passaram a oferecer à entidade professores, além de merenda e transporte.

Em 1992, nasceu a *Oficina de Teatro do Seama*, com o objetivo de oferecer às crianças noções básicas de técnicas de teatro. A idéia partiu do irmão Pedro Henrique da Costa, juntamente com o irmão Julien Laplante, na época diretor do Seama, ambos da congregação do Sagrado Coração. Sabendo da nossa participação junto a grupos de teatro amador na cidade, julgaram que tínhamos base suficiente para desenvolver o trabalho proposto.

As crianças aprenderiam a trabalhar a expressão corporal, a expressão

facial, empostação e bom uso da voz, exercícios de improvisação, a montagem e encenação de uma peça. Outros objetivos eram: socializar a criança e aprimorar sua linguagem de maneira descontraída e divertida.

No início do trabalho, em julho de 1992, crianças do período da manhã participavam da oficina, em sistema de rodízio, com cada grupo possuindo em média vinte crianças. Ao final de cada semana, pelo menos sessenta crianças haviam passado pela oficina.

Começamos com exercícios que trabalhavam corpo, rosto e voz, que eram muito apreciados pelas crianças. Ao final de cada oficina, sentávamos em círculo e discutíamos a respeito dos mesmos e de como seria escolhida a peça a ser trabalhada pelo grupo. A participação geralmente era boa e o grupo decidia se a peça seria feita pelo próprio grupo ou se eles gostariam de trabalhar uma peça já existente. Como já foi dito, as crianças participavam em forma de rodízio. Havia três grupos de aproximadamente vinte crianças, sendo que dois desses grupos eram compostos apenas por meninos e o outro era misto, com cerca de dezesseis meninas e quatro meninos.

Os dois grupos de meninos, além da oficina de teatro freqüentavam também as oficinas de bicicletaria e marcenaria, enquanto o grupo misto fazia parte da oficina de culinária. No ato da matrícula, as crianças assinalavam duas oficinas das quais gostariam de fazer parte, logo no início do ano. Os irmãos procuravam atender as crianças em suas escolhas de acordo com o número de vagas existentes nas oficinas, que é de no máximo vinte. Isso é feito ainda hoje. Cada grupo tinha suas peculiaridades: o dos meninos da bicicletaria era mais participativo do que o dos que freqüentavam a oficina de marceneiro, e o misto era o mais disciplinado dos três, o que acabava se refletindo em nosso trabalho.

Conversávamos muito sobre como o trabalho seria desenvolvido. Após as oficinas nos reuníamos para discutir os temas a serem abordados nas peças. As crianças davam sugestões e surgiam vários temas que anotávamos e depois, em conjunto, mediante pequena eleição, fazíamos a escolha e começávamos a pensar na peça que encenaríamos. Essa era uma forma de retorno das oficinas à entidade, pois, apresentando as peças, estaríamos mostrando os resultados práticos da oficina e o que as crianças aprenderam nela.

O grupo da bicicletaria optou por um tema forte, de crítica social. As crianças resolveram mostrar o modo de vida dos andarilhos dos centros urbanos definin-

do o título: *Vida de Mendigo*. Na peça, os meninos enfocaram a problemática de homens e mulheres sem teto, que vivem em praças, embaixo de pontes, em calçadas: o alcoolismo, as doenças, a incapacidade de arranjar trabalho, as noites de cantoria, as tristezas e alegrias dessa gente. Tudo foi elaborado com a colaboração dos membros do grupo, inclusive a parte do cenário, da sonoplastia e do figurino, que eles criaram rasgando e sujando roupas velhas.

Os ensaios eram muitas vezes tumultuados, mas notava-se uma grande força de vontade da parte de todos. A escolha do tema foi interessante, pois os meninos foram unânimes em dizer que não queriam um tema *babaca*, *infantil* ou *bobo*. Daí a escolha de um tema aparentemente *adulto* para as crianças, mas que na verdade não estava muito distante da realidade de pobreza que muitos deles viviam.

O grupo da culinária escolheu um tema mais leve, que apresentava cenas *engraçadas*, *divertidas*. No caso desse grupo, auxiliamos com idéias e opiniões e as crianças acabaram por optar por uma de nossas idéias, uma história que acontecia durante um concurso de beleza diferente, em que o importante seria a beleza interior, e não a exterior. Ganharia a candidata mais bela por sua bondade para com as pessoas. As meninas, principalmente, gostaram muito da idéia do concurso de beleza diferente. Hoje acreditamos ter agido precipitadamente ao sugerir temas, pois já pudemos notar que temas mais interessantes e criativos surgem idealizados pelas próprias crianças. Os ensaios ocorreram sem tumulto e as crianças tinham uma boa auto-disciplina. A peça intitulou-se *O concurso de beleza diferente da cidade de Carvalhópolis*. O nome da cidade foi uma homenagem ao irmão Adolfo de Moraes Carvalho, que estava se despedindo do trabalho na instituição. Carvalhópolis era sua cidade natal, localizada no interior de Minas Gerais.

O grupo de meninos da oficina de marcenaria optou por uma peça de comédia, suspense e terror. A história se passaria numa casa mal-assombrada, com a chegada de um visitante indesejado. A idéia surgiu de um dos membros do grupo e foi escolhida em consenso geral dos participantes. A peça intitulou-se: *A casa mal-assombrada*. Os ensaios da peça geralmente eram tumultuados e alguns dos membros do grupo acabaram interferindo no desempenho dos outros, mas a peça ficou pronta e interessante.

As três peças foram apresentadas na festa de final de ano do Seama, em dezembro de 1992, e assistida por pais, familiares e convidados das crianças. As oficinas ocorreram de agosto a dezembro de 1992.

A avaliação desse trabalho inicial de um semestre foi positiva. As crianças gostaram da experiência e a Oficina de Teatro do Seama firmou-se em 1993.

No ano de 1993 o trabalho de oficinas de teatro foi realizado no período da tarde. A realidade do período da tarde era bem diferente da realidade do período da manhã. De manhã, as crianças eram mais velhas e já participavam de outras oficinas como as já citadas, bicicletaria, marcenaria e culinária. A idade estipulada para que as crianças pudessem participar das oficinas era de onze anos. As crianças menores de onze anos, ocupavam-se de atividade de leitura e escrita, atividades esportivas e limpeza de algumas áreas do Seama.

As oficinas de teatro no período da tarde iniciaram-se em março de 1993 e encerraram-se em dezembro. As crianças encaminhadas à oficina de teatro eram mais jovens que as das turmas do ano anterior. As crianças da tarde tinham em torno de oito a doze anos. Houve um período em que o Seama recebeu crianças menores de nove anos, entre 92 e 94.

O irmão Julien, entretanto, achou por bem definir a faixa de idade das crianças atendidas para 9, 10 a 14, 15 anos, devido à proposta de trabalhar a pré-profissionalização dos adolescentes.

Podemos perceber que as idades das crianças atendidas na oficina diferiam de um ano para o outro. As turmas de 92 tinham idades que variavam dos onze aos quinze anos, enquanto a turma de 93 ficava na faixa dos oito aos doze anos. Outro fator que variava de um período para o outro era a questão financeira das famílias das crianças.

Segundo os Irmãos da entidade, que fizeram as matrículas das crianças e conversaram com as famílias, havia uma certa diferença na renda mensal familiar do período da manhã para o período da tarde. As crianças da tarde, na sua maioria eram economicamente mais desfavorecidas que as do período da manhã.

A turma da tarde era formada em sua maioria por crianças do Bairro Santa Antonieta, além de crianças que moravam na Vila Altaneira, numa região periférica mais próxima do Seama e do centro da cidade. A Vila Altaneira, quando foi formada, era extremamente pobre e carente de melhorias como asfalto, por exemplo. Era composta de casas de madeira e de barracos. Com o tempo, ela ganhou melhor infra estrutura, e o fato de situar-se próxima ao centro, estimulou pessoas de maior poder aquisitivo a construir ali as suas casas. Mas há ainda a parte carente da vila, composta por barracos e casas de madeira muito velhas. É dessa parte que

vem as crianças que freqüentam o Seama, principalmente no período da tarde.

O início das oficinas de teatro da turma de 93 deu-se de forma parecida com as das turmas anteriores. Trabalhamos com as crianças a expressão corporal, facial, um melhor uso da voz, além de exercícios de experimentação do espaço no palco. A proposta do trabalho, entretanto, mudou em relação ao ano anterior devido à idéia de levar o trabalho de teatro do Seama para outras instituições, a fim de que este ficasse conhecido no meio educacional. Esta seria mais uma forma de retorno da Oficina de Teatro para o Seama.

Nessa época, desempenhávamos a função de professor municipal, vinculados à Secretaria Municipal da Educação de Marília. Os professores municipais são contratados para trabalhar nas EMEIs, "Escolas Municipais de Educação Infantil" e em algumas entidades assistenciais da cidade. As entidades assistenciais diferem do atendimento prestado nas EMEIs, que atendem apenas crianças na idade pré-escolar.

A direção do Seama concluiu que seria interessante fazer um intercâmbio entre a entidade e as EMEIs, levando peças preparadas pela oficina de teatro às crianças da pré-escola. Dessa forma, as peças deveriam tratar de temas que interessassem as crianças pequenas, na faixa dos três aos seis anos de idade. Depois de analisarmos várias histórias infantis, desde histórias de autores atuais, fábulas, até os contos de fadas, optamos por duas pequenas histórias que adaptamos para o teatro. As crianças participaram escolhendo, entre as várias histórias que lhes foram contadas, quais seriam mais interessantes para trabalhar. Uma das histórias escolhidas foi a da *Árvore Triste*, que conta a vida triste de uma árvore que não tinha flores nem frutos. Por esta razão, nenhum animalzinho da floresta queria morar com ela. A abelha e a borboleta recusavam-se, pela falta de flores, o passarinho também se recusava a morar com ela porque a árvore não dava frutos.

Um dia, um menino encantado fica perdido no bosque e resolve abrigar-se embaixo da *Árvore Triste*.

A noite chega e a árvore, para impedir que o menino sinta frio, derruba todas as suas folhas que o cobrem, protegendo-o da noite fria. Quando o dia amanhece, o menino fica compadecido ao ver a árvore toda seca, sem flores, sem frutos e sem folhas. Toca no tronco da árvore e, aos poucos, ela vai se enchendo de lindas flores e deliciosos frutos.

A outra peça, *A flor e o boneco*, de nossa autoria e de Sílvia Helena Cor-

deiro, é baseada numa cantiga popular Nordestina, *A flor do Mamulengo*, que conta a história de uma flor, que se apaixona por um *mamulengo*, espécie de boneco utilizado em teatro de fantoches.

Na história, uma pequena margarida, que morava no *Jardim das Flores Belas*, apaixona-se pelo Mamulengo que morava na *Casa das Cores* e que aos domingos ia, juntamente com outros bonecos, contar lindas histórias às flores do jardim e às crianças da cidade que ali se reuniam. Por causa de seu amor impossível, a Margarida começa a murchar de tristeza. Afinal, como poderia dar certo o amor entre uma flor e um boneco? As outras flores do jardim, para evitar que a Margarida morra, resolvem contar a Mamulengo do amor que a flor nutria por ele. Mamulengo conversa com a Margarida, tornam-se bons amigos e acaba se apaixonando pela flor. Para resolver esse amor impossível, fazem um pedido à uma estrela cadente. A fada que mora dentro da estrela, resolve atender o pedido e desce ao jardim, transformando a Margarida numa linda bonequinha. Os dois terminam juntos e felizes, saindo pelo mundo a *teatrar*.

Iniciamos os ensaios das peças com grande animação por parte das crianças. À tarde tínhamos apenas duas turmas, de mais ou menos vinte e cinco crianças ao todo. Cada turma tinha cerca de doze crianças. Com uma das turmas, trabalhamos a peça da *Árvore Triste* e com a outra, *A flor e o Boneco*. Os ensaios aconteceram até junho, quando apresentamos as peças pela primeira vez, na festa do *Sagrado Coração*, em homenagem à fundação da Congregação e à chegada dos primeiros Irmãos ao Brasil⁶.

Na festa estavam presentes os pais e familiares das crianças, que assistiram as peças e apreciaram o desempenho das mesmas. Essa primeira apresentação foi muito importante para elas, que se tornaram mais seguras em relação ao próprio trabalho.

O passo seguinte seria levar as peças às crianças das EMEIs. Isso aconteceu no mês de outubro, na Semana da Criança. Nesse intervalo de tempo entre junho e outubro, continuamos ensaiando e desenvolvendo exercícios nas oficinas. Ao tomarem conhecimento do nosso trabalho, recebemos convites de algumas EMEIs para apresentarmos as duas peças. Na Semana da Criança, apresentamos

⁶ O Instituto dos Irmãos do Sagrado Coração foi fundado na cidade de Lyon, na França, pelo padre diocesano André Coindre, no dia 30 de setembro de 1821. A chegada dos Irmãos do Sagrado Coração ao Brasil, deu-se em 05 de outubro de 1945.

as peças nas EMEIs: "Bem me Quer", "Arco-Íris", "Sambalelê" e "Sementinha". O retorno foi muito bom, especialmente para as crianças, que sentiram-se gratificadas com a experiência.

Ainda em 93, trabalhamos com contos de fadas e a história escolhida pelas crianças foi *Branca de Neve*. A peça foi apresentada na festa de final de ano do Seama e assistida por pais, familiares e amigos das mesmas.

Fazendo uma avaliação do ano de 93, acreditamos ter fugido da proposta inicial que era a de montar peças que fossem uma criação coletiva do grupo. As crianças não tiveram muito espaço para a criação e o improviso, objetivo importante dentro do nosso trabalho. Entretanto, o intercâmbio entre o Seama e as EMEIs, foi uma experiência bastante rica e válida, em que pudemos perceber o quanto o trabalho com teatro absorve as crianças, tanto as que atuam quanto as que assistem uma peça.

No ano de 1994, a Oficina de Teatro do Seama foi temporariamente interrompida com a nossa saída do trabalho, pois pedimos afastamento por razão do curso de Mestrado em Educação, que iríamos realizar. Como a Secretaria de Educação do Município de Marília não costuma dar afastamento a nenhum professor para fins de estudo, pedimos exoneração do cargo de professor Municipal, interrompendo nosso trabalho no Seama em Maio de 1994. Retomaríamos depois as oficinas de teatro desenvolvendo um trabalho voluntário em 1995.

Ao iniciarmos o Curso de Pós-Graduação, *O Projeto Arte e Vida Através do Teatro* passou a ser nosso projeto para a tese de mestrado. O trabalho enriqueceu-se com um maior embasamento teórico proporcionado pelo curso.

Em 1995 retornamos às oficinas de teatro do Seama. O dia da semana estipulado para a realização do trabalho ficou sendo a sexta feira. Infelizmente, tivemos de optar por um menor número de crianças na oficina, devido à redução de dias da mesma (antes nós tínhamos todos os dias da semana para trabalhar com as crianças).

Inicialmente, tivemos de fazer uma seleção das crianças que participariam da oficina, devido à impossibilidade de trabalharmos num único dia com todas. Cerca de quarenta e três crianças estavam interessadas em participar da oficina. Das quarenta e três crianças interessadas, entretanto, escolhemos pouco mais de vinte, número que achamos mais razoável para o bom andamento da oficina.

As crianças foram escolhidas depois de todas elas terem participado de

uma oficina, cujo objetivo era observar as que estavam mais interessadas e que encaravam mais seriamente o trabalho. Infelizmente, mais de vinte crianças tiveram de ficar de fora, devido à, como já dissemos, impossibilidade de realização da oficina com mais de quarenta crianças ao mesmo tempo, até mesmo porque a instituição não permite esse número de crianças numa única oficina.

Escolhidas as crianças, iniciamos com elas o trabalho. A diferença em 1995, é que estávamos com um embasamento teórico maior, com leituras como *Ator e Método*, de Eugênio Kusnet, *Improvisação para o Teatro*, de Viola Spolin, *Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal, entre outros.

Além de todos os exercícios que fazíamos, inclusive os de improvisação, que foram ainda mais privilegiados que nos anos anteriores, também conversávamos muito a respeito de tudo o que desenvolvíamos e da importância dos exercícios executados. Trabalhávamos no ano de 95, no período da manhã. As crianças da oficina tinham idades que variavam dos 10 aos 14 anos.

Nesse ano, demoramos mais tempo para a escolha da peça a ser trabalhada, devido à redução do tempo, pois tínhamos apenas as sextas-feiras para trabalhar e muitas vezes, o desenvolvimento das oficinas era prejudicado em detrimento de reuniões de professores, que sempre eram marcadas às sextas-feiras, havendo a dispensa dos alunos, e devido à inúmeros passeios feitos para as crianças na Chácara do Cristo Rei, de propriedade dos Irmãos do Sagrado Coração, que também eram sempre realizados às sextas-feiras.

Em nossas conversas, mais do que nunca, pudemos perceber o quanto a história de vida das crianças se refletia nas tentativas de escolha do tema. Problemas de dinheiro, sexo e drogas na adolescência, pais separados, discussões familiares, AIDS, entrada no mercado de trabalho precocemente, tudo isso se refletia nas conversas que tínhamos para escolher os temas das peças. O lado saudável da adolescência também fazia parte das discussões, como festas de amigos, paqueras, namoro, diversão, expectativas quanto ao futuro, planos, etc.

A escolha do tema sempre oscilava entre esses assuntos. Chegamos a conceber algumas histórias de criação coletiva do grupo. Sentávamos em círculo, as crianças davam sugestões de temas, escolhíamos um dos temas sugeridos e alguém iniciava a história. Cada criança contribuía, criando um pedaço dela. As histórias coletivas foram as seguintes: *Juca, o palhaço solitário*, que narrava a vida de um palhaço, cujo circo havia acabado. Juca sai então pelo mundo, à procura de artistas

para formar um novo circo. Outra história bastante interessante foi *O tempo não volta atrás*, que contava a história de uma família, cujos filhos vão à festa de final de ano da escola. Os pais, vendo a animação dos filhos, ficam saudosos do tempo em que eram adolescentes e se conheceram numa festa, também de fim do ano letivo da escola. Numa espécie de sonho, voltam no tempo e tornam-se jovens novamente e vão à festa da escola, na qual os filhos estão presentes. Revivem toda a alegria da adolescência, mas chegam à conclusão de que esse tempo já passou para eles e o melhor é viver o presente.

Outra história interessante foi: *Os Meninos da Rua da Descida*, que narra-va a trajetória triste dos meninos de rua. A história se passava numa rua onde meninos e meninas se reuniam, de dia e de noite, para pequenos assaltos, para cheirar cola e crack e para a prostituição. A indiferença dos cidadãos comuns, a repressão policial, a exploração e a morte, bem como os sonhos de uma vida melhor, faziam parte do universo da história.

A história escolhida para se tornar uma peça, foi a dos *Meninos da Rua da Descida*, nome escolhido por causa da localização do Seama, numa rua de ladeira. Ensaíamos a peça e a apresentamos em dezembro de 95, no final do ano letivo.

No ano de 95, gravamos duas oficinas realizadas pelas crianças, que acreditamos exemplificarem bem o trabalho, além de algumas entrevistas com elas. As crianças, ao assistirem as oficinas no vídeo, discutiram o quanto o trabalho com teatro estava influenciando em suas vidas naquele ano. A boa vontade das crianças em relação às oficinas era tanta, que um fato interessante aconteceu em agosto, quando gravamos pela primeira vez uma oficina. O dia marcado para a gravação não poderia ser mudado, devido à impossibilidade da pessoa que iria gravar, em fazer a gravação num outro dia. Havia um passeio à Chácara do Cristo Rei marcado também para aquele dia.

Estávamos num impasse. Os ônibus que trazem as crianças não as levariam ao Seama aquele dia, devido ao passeio, pois eles sairiam dos seus próprios bairros para a Chácara. Restava-nos desmarcar a gravação, devido à impossibilidade da participação das crianças naquele dia. A solução foi encontrada pelas próprias crianças, que se propuseram a vir até o Seama de ônibus circular, preterindo o passeio pela gravação. Essa decisão foi uma boa surpresa, pois as crianças adoravam passear na chácara, que tem sauna, piscina, parque, campos de futebol e vôlei, salão de jogos, vídeo e espaçosa área verde. Percebemos o quanto o trabalho as es-

tava absorvendo e o grau de responsabilidade a que chegaram. Pagamos as passagens do circular para as crianças, que compareceram sem que faltasse nenhuma para a gravação da oficina.

Pudemos perceber um avanço do trabalho a cada ano de sua realização. As crianças de 95 conseguiram enxergar de forma diferente das crianças de 92, a realização das oficinas. Houve um aumento do senso de responsabilidade em relação à realização do trabalho e uma maior autonomia das crianças que, sozinhas, eram capazes de tomar as decisões. Acreditamos que isso tenha ocorrido devido ao nosso próprio amadurecimento em relação ao trabalho desenvolvido.

Iniciamos o trabalho de 1996 no mês de março. Conversamos com o irmão Juvânio, novo diretor do Seama, sobre a possibilidade de uma mudança no dia destinado às oficinas de teatro, no caso, as sextas-feiras. Como já havíamos dito, as manhãs de sexta-feira acabaram tornando-se improdutivas para as oficinas devido ao fato desse dia da semana ser destinado a passeios e reuniões de professores. Optamos então pelas quartas-feiras. As oficinas teriam início às 10h da manhã e terminariam às 11h 30 min.

No primeiro dia, logo no início de março, reunimos todas as crianças e perguntamos quantas delas estavam interessadas em fazer parte das oficinas. O interesse inicial foi muito grande e, pelo menos 35 crianças demonstraram-se desejosas de fazer parte do trabalho. Subimos ao auditório do Seama com todas as crianças interessadas, a fim de termos uma conversa prévia com elas a respeito do que seria feito nas oficinas. Durante nossa conversa, percebemos que elas estavam sinceramente empolgadas com o trabalho. Desenvolvemos com elas alguns exercícios de ocupação de espaço, de expressão corporal e facial e ficamos pensando no que fazer para que o maior número de crianças participasse das oficinas. Não seria possível trabalhar com mais de trinta crianças num dia. Por isso pensamos em dividir o grupo em dois e aumentar nossas idas ao Seama. Conversamos antes com as crianças para saber se elas realmente participariam das oficinas ou se era apenas uma animação passageira e inicial. Falamos da possibilidade de dividirmos o grupo e irmos ao Seama às quartas e quintas-feiras a fim de trabalharmos cada dia com um dos grupos. Todos pareciam realmente interessados em participar das oficinas. Conversamos então com o Irmão Juvânio, que não fez objeção em usarmos as quartas e quintas-feiras para o trabalho. Em nosso próximo encontro, dividimos o grupo em dois grupos menores, com mais ou menos dezesseis crianças em cada.

Feito isso, passamos a conversar com as crianças sobre o trabalho que desenvolveríamos nas oficinas e sobre a possível criação de uma peça a partir de histórias coletivas, isto é, criadas por todos os membros do grupo. Falamos da importância de criarmos algo nosso, que fosse *a cara* de cada grupo, que refletisse alguma coisa de cada membro participante.

A proposta era a de que as crianças pensassem em vários temas diferentes para a criação de uma peça de teatro. Conversamos sobre o que vinha a ser tragédia, drama e comédia. Isso foi feito com os dois grupos.

O grupo da quarta-feira escolheu uma comédia, enquanto que o grupo da quinta-feira optou pela realização de um drama leve, com cenas engraçadas, porém com uma temática que abordasse assuntos polêmicos de interesse das crianças.

Pedimos então às crianças dos dois grupos, para que dessem idéias de temas de histórias para as peças e elas assim o fizeram. A turma da quarta-feira foi mais rápida na escolha da história para a peça. Poucas foram as idéias e o tema escolhido foi sugerido pelo aluno Thiago Fernandes Marques, que deu a idéia de falarmos a respeito das peripécias de um ladrão de galinhas. As crianças concordaram rapidamente com esse tema por acharem que poderiam criar uma história bem divertida com ele. Começaram então a imaginar a história. Todas as crianças participaram, dando idéias de cenas, elaborando diálogos, nomes e personagens. Finalmente a história ficou pronta. Ela tinha início com o ladrão de galinhas, entrando todo bicado e machucado, contando a causa de seu estado lastimável. O motivo é que ele levava uma tremenda lição do galo, das galinhas e da dona do galinheiro em punição pela morte de duas galinhas e pelo desaparecimento de um pintinho. A história vai narrando toda a trajetória do ladrão de galinhas, até o momento em que é pego: o assassinato das duas galinhas, as bebedeiras do ladrão, que comemora o fato de estar de *barriga cheia*, a majestade do galo Cocofredo, possuidor de todas as galinhas do galinheiro, o amor e a dedicação da dona das galinhas, que as trata como filhas e a revolta do galinheiro contra o ladrão.

Os nomes das personagens, a sequência dos fatos da história, os diálogos, enfim, toda a trama foi elaborada pelas crianças. Nossa participação restringiu-se a escrever a história, dando-lhe o formato de peça e estruturando as falas. Ao terminarmos de escrever o texto, nós o mostramos às crianças, para que elas o aprovassem ou o desaprovassem. As crianças o aprovaram de imediato, pelo fato de ele ter obedecido fielmente a história criada pelo grupo.

Construída a história, iniciamos os ensaios.

A peça *O Ladrão da Galinha* foi apresentada na festa de final de ano promovida pelo Seama em dezembro de 1996. Ensaiávamos a peça e, paralelamente, trabalhávamos com exercícios e jogos teatrais com as crianças.

Foi muito interessante acompanharmos a evolução do trabalho durante os ensaios. Inicialmente, as crianças ficavam bastante irrequietas e demonstravam-se impacientes quando não estavam em cena e tinham que esperar sua vez na cochia. Explicamos a elas a importância de um trabalho disciplinado e da necessidade de fazermos da cochia um local silencioso, calmo, onde todos possam estar concentrados na cena que vão fazer e preparados para não deixarem passar sua *deixa* para entrar no palco. As crianças passaram a trabalhar melhor na cochia, apesar de algumas delas ainda brincarem e se dispersarem durante os ensaios. Mas o interessante em relação a esse fato é que, as outras crianças, que levavam mais a sério o trabalho, acabavam por repreender as *brincalhonas* pedindo silêncio e dizendo que aquele não era o momento para brincadeiras. Outro fato interessante que passou a ocorrer durante os ensaios foi a vontade das crianças do Seama, mesmo daquelas que não faziam parte do grupo, em assistirem os ensaios. Sentimos que com o trabalho começou a existir por parte das crianças o gosto pelo teatro, não apenas trabalhando nas peças como atores, mas também o gosto, o prazer em assistir uma peça. Notamos que começamos a formar no Seama um público de teatro e acreditamos que essa afirmação não é um exagero nosso. Durante os ensaios, muitas crianças que não faziam parte da peça, subiam ao auditório e ficavam assistindo o trabalho dos colegas. Depois da cena feita, pedíamos a elas que opinassem a respeito da atuação dos atores, da sua posição no palco, dos seus gestos, do tom e clareza da voz, enfim, que opinassem a respeito de tudo que acontecia no palco. Nesses momentos, havia até um certo alvoroço, pois todas queriam falar ao mesmo tempo, fazendo críticas e sugestões para melhorar a cena. Até o ano passado, nos preocupávamos apenas com o que ocorria no palco, durante as oficinas e ensaios. Também não permitíamos que crianças que não fizessem parte do grupo subissem, pois achávamos que isso tumultuaria o trabalho. Este ano, entretanto, nosso objetivo era fazer com que o maior número possível de crianças fizesse parte do processo do trabalho. E percebemos que com essa abertura, ao invés de ficar com algumas crianças num grupo basicamente fechado, as oficinas hoje recebem mais de trinta crianças, divididas em dois grupos, e o interesse de todas pelo grupo de teatro do Se-

ama cresce cada vez mais. Quase toda semana havia uma nova criança querendo fazer parte das oficinas ou querendo assistir ao trabalho dos colegas. Se pensarmos que no início do trabalho, em 92, todas as crianças tinham de passar obrigatoriamente pelas oficinas de teatro, numa espécie de sistema de rodízio e hoje, sem nenhuma imposição, o interesse pelo grupo de teatro aumenta cada vez mais, podemos dizer que houve um bom avanço no decorrer do processo.

Em relação ao grupo de quinta-feira, vários foram os temas sugeridos. Como eles haviam optado por um drama, pedimos que sugerissem temas condizentes com a escolha feita. As crianças sugeriam os temas e depois explicavam um pouco do que imaginavam para a história. Nós anotávamos os temas sugeridos e quem os havia sugerido. Mais uma vez ressaltamos que as sugestões dadas tinham bastante relação com muitos dos problemas enfrentados pelas crianças em seu dia-a-dia. Logo de início a aluna Glauce falou do tema *Mãe Solteira*, e o tempo todo ela insistia para que fosse esse. Glauce sugeriu também um tema extremamente interessante, sobre crianças que precisavam crescer mais cedo devido à pobreza de suas famílias e à falta de melhores oportunidades de vivenciar plenamente a infância, com o título: *Quem roubou minha infância?*

A aluna Patrícia sugeriu dois temas que tratavam da questão da marginalidade e do crime; *Meninos de Rua* e *O assalto no banco*. Dela foi também a idéia de outro, tratando da infidelidade no casamento com o título: *O casamento infeliz*. Certa ocasião perguntamos às crianças quantas delas tinham uma família com pai e mãe. Muitas responderam, como nós já esperávamos, que não tinham pai ou que o pai não morava com a família. Uma menina nos respondeu que tinha pai e mãe, mas disse que preferia que tivesse nascido sem pai, pois este brigava muito em casa e a tratava com desprezo, como se ela fosse uma estranha.

O aluno João Paulo deu a idéia de dois temas bem mais leves que os anteriores: *Minha Juventude* e *Um Amor Perdido* e ainda um terceiro tema bastante diverso dos dois primeiros: *O velório*. Renata pensou no tema *Adolescentes*, através do qual construiríamos uma história enfocando questões atuais que interferem na adolescência. Talita, o tema *Dia dos Namorados* e Glauce falou de outro tema: *Prostitutas*. João Paulo, por fim, sugeriu uma história que aconteceria durante uma festa. Nessa festa ocorreriam fatos engraçados e ao mesmo tempo problemas com bebidas, drogas e sexo. A história se intitularia *Uma festa inesquecível*. Observamos que o tema *festa*, sempre esteve presente nas opiniões dadas pelas crianças, pois

no ano anterior, a outra turma também idealizara uma história que se passaria numa festa.

Iniciamos uma pequena votação para decidirmos o tema que seria escolhido e mais da metade das crianças escolheu: *Festa inesquecível*. Falamos da importância da participação de todos na escolha do tema e fizemos a observação de que nem todos haviam dado as suas sugestões. Iniciamos então a construção da história e anotamos todas as idéias das crianças, que a concluíram e, só então, iniciamos os ensaios.

No entanto, depois de cinco ensaios, as crianças decidiram por não continuar com a peça, alegando que a história era boa, mas que os ensaios estavam muito complicados e cansativos. Realmente, da forma como as crianças conceberam a história, havia muitas entradas e saídas de cenas, cenas compridas e movimentação demais. Dissemos às crianças que esses eram problemas que poderíamos resolver ao longo dos ensaios, mas percebemos que o entusiasmo pela história estava acabando e por isso resolvemos respeitar a decisão do grupo. Continuamos com exercícios e jogos até que as crianças decidiram, quase no final do ano, por outra história, intitulada: *O Natal das Ruas*. Ela foi criada pelas próprias crianças e tratava da vida dos meninos e meninas que moravam nas ruas e nunca haviam tido uma festa de natal. Num dia do mês de dezembro, as crianças conversam a esse respeito. Algumas dizem não gostar dessa época do ano, pois nunca haviam ganhado presentes.

— Natal é coisa de gente rica, que pode e tem dinheiro para comprar presente e fazer festa bonita – dizem as crianças. Uma das meninas do grupo discorda da opinião das outras, dizendo que o natal não tinha nada a ver com presentes e nessa data, na verdade, comemorávamos o nascimento de Jesus, que havia nascido tão pobre quanto elas. Durante a conversa, um dos meninos diz estar cansado de não ter nada e que, naquele ano, ele ganharia um presente de qualquer jeito, mesmo que tivesse de roubá-lo. E é isso o que ele faz. Ao ver uma mulher passando, cheia de pacotes, corre até ela e pega um dos pacotes. O menino acaba preso e as outras crianças ficam muito tristes. Uma mulher passa pelas crianças e pergunta por quê elas estão tristes. As crianças respondem que seu amigo havia sido levado por policiais para a FEBEM. Contam também que nunca tiveram um dia feliz de natal. A mulher as convida para irem a uma linda festa de natal. Uma das crianças diz que não vai porque está cansada de ser maltratada pelas pessoas por ser pobre. A mu-

lher responde que, na vila onde ela mora, todos também são muito pobres, mas sempre há lugar para mais um na grande festa de natal, feita na rua. As crianças ficam felizes com o convite e vão com a mulher até a festa.

Essa peça foi apresentada pelas crianças da turma das quintas-feiras, juntamente com a peça *O Ladrão de Galinha*, na festa de fim de ano do Seama, em 1996.

Estamos dando continuidade ao trabalho nesse ano de 1997, com a realização das oficinas de teatro às quintas-feiras, no período da manhã. Contamos com a participação de cerca de treze crianças. Algumas delas são as mesmas que frequentavam as oficinas no ano anterior. Outras entraram esse ano. Por enquanto, estamos desenvolvendo jogos e exercícios de improvisação. As crianças levantaram a possibilidade de remontarmos a peça do *Ladrão de Galinhas* e, depois, pretendem criar outra história coletiva para elaboração de uma peça.

5 ANÁLISE DAS PEÇAS

5.1 *Os Meninos da Rua da Descida*

No ano de 1995, ao longo das oficinas de teatro as crianças montaram a peça de criação coletiva do grupo intitulada: *Os Meninos da Rua da Descida*.

A história acontece numa rua onde meninos e meninas se reúnem, a qualquer hora do dia e da noite, para cometer pequenos assaltos, para cheirar cola, crack e usar todo o tipo de drogas, para a prostituição, e também para pedir esmolas e vender balas e pequenas bugigangas.

Desde a escolha dos temas até a montagem da história fica clara a relação entre o dia a dia dos problemas enfrentados pelas crianças e as histórias que elas criam. Temas sugeridos anteriormente à escolha da peça demonstram bem isso. Entre os temas típicos da idade, próprios de crianças pré-adolescentes de qualquer classe social, como *O Meu Grande Amor*, sugerido por Aline, ou *A festa dos Adolescentes*, também sugerido por ela, encontram-se temas como *Filha Abandonada*, sugerido por Alessandra, *Mãe Cruel*, sugerido por Rafael, *Menino de Rua*, sugerido por Valdir, *O ladrão que resolveu ser bom*, também sugerido por ele, *O rebelde* sugerido por Rafael e *O Bairro dos arruaceiros bonzinhos*, sugerido por Flávio, além dos *Meninos da Rua da Descida*, história sobre meninos de rua, sugerida por várias crianças.

Inicialmente, podemos perceber através da peça, que as crianças, apesar de possuírem uma casa e pelo menos algum responsável que cuide delas, conhecem muito bem a vida nas ruas e seus problemas. Elas conhecem bem o problema das drogas, do sexo e da prostituição na adolescência. Houve uma oficina em que perguntamos a elas se conheciam ou mantinham contato íntimo ou afastado com alguém que usasse drogas. Inicialmente elas ficaram indecisas em responder, mas dissemos a elas que não se preocupassem, pois não precisariam citar nomes nem entrar em detalhes. Depois disso elas começaram a dizer que conheciam, que alguns deles eram vizinhos, outros colegas, outros, simples conhecidos. Nenhuma delas revelou ter experimentado drogas também. Apenas disseram que conheciam

alguém que usava. Desses conhecidos, nenhuma das crianças disse ter grau de parentesco com eles. Conversamos também a respeito do sexo na adolescência. As respostas foram parecidas. As crianças, particularmente as meninas, revelaram conhecer outras adolescentes que já praticaram sexo, algumas com parceiros variados e contaram até a história de uma menina conhecida que se prostituía por ter sido desvirginada pelo próprio pai. Também nesse caso, nenhuma delas revelou ter tido experiências sexuais. Os meninos pareciam ser mais imaturos em matéria de sexo que as meninas, mas talvez isso se explique pelo fato da maioria das meninas possuírem entre 12 e 15 anos e os meninos, 10 a 12 anos.

Quanto a conhecerem pessoas que cometiam infrações do tipo roubo, poucas crianças responderam positivamente à pergunta, mas algumas delas conheciam.

Pudemos notar claramente que as crianças escolheram o tema e imaginaram a história para a peça, sabendo do que estavam falando. As ruas não parecem ter segredo para elas. Aliás, a proposta principal do Seama é retirar as crianças da rua, durante o período em que não estão na escola e seus pais estão trabalhando. Mesmo assim, elas ainda parecem encontrar tempo para algum lazer fora de casa e da escola.

Como já dissemos, as crianças do Seama têm onde morar, apesar de algumas possuírem residências extremamente precárias.

Isso, no entanto, não as impede que conheçam de perto a vida nas ruas. Sabemos, inclusive, que determinadas crianças abandonam o Seama, para poderem pedir esmolas nos sinaleiros e no centro comercial da cidade, inclusive por uma necessidade imperante da família, que precisa desse dinheiro para completar a renda da casa.

Na peça, encontramos os menores que cheiram cola e usam crack, que assaltam, que se prostituem, que pedem esmolas e que vendem pequenas bugigangas pelas ruas.

Nos ensaios, cuidamos inclusive de detalhes que mostram bem o quanto as crianças conhecem do assunto que estão tratando. Na cena inicial, quando os três meninos se reúnem para cheirar cola, as crianças sabiam bem como se fazia: num saquinho com o produto, as crianças usavam a abertura para a inalação do material. Sabiam também de outros produtos, que poderiam ser utilizados com a mesma finalidade, como esmalte, acetona, etc. Na peça, elas também incluíram um

linguajar usado por menores que vivem nas ruas. Expressões como: *Mijou fora do vaso*, *Como foi o arrastão de ontem* e *Conseguiu aquela encomenda* foram utilizadas.

O termo *mijou fora do vaso* no contexto da peça, significa que o cara (pessoa) que traria a *encomenda* (droga) não apareceu.

Arrastão seria um grupo de pessoas que andam juntas para assaltar.

Essa questão da oscilação entre a casa e a rua é encontrada entre crianças em condições precárias de existência em grande número de cidades brasileiras.

Ethel Kosminsky nos mostra que, em estudos realizados em instituições como a FEBEM e associações filantrópicas em cidades do Estado de São Paulo, poucas são as crianças legalmente abandonadas. A maioria dessas crianças, que, num primeiro momento parecem ser sozinhas e abandonadas, possuem famílias e contribuem para o sustento delas. Segundo a autora, “a rua é para as crianças a fonte de sua sobrevivência e, muitas vezes, de suas famílias” (Kosminsky, 1994, p.82).

Fica claro, para nós, que muitas das crianças do Seama mantêm esse contato com as ruas e sabem da marginalidade e criminalidade existente nelas.

Outra questão importante diz respeito ao papel da *mídia* no dia a dia das crianças. Na peça *O ladrão de galinhas* da turma de 96, a influência da mídia na vida das crianças está presente quase o tempo todo através das músicas escolhidas para a trilha sonora. Mas na peça da turma de 95, podemos verificar também claramente essa influência.

Desde algumas falas até a escolha da trilha sonora, percebemos a influência de programas de TV e de conjuntos musicais popularmente conhecidos pelas pessoas através das rádios e da TV. Há um momento da peça em que as crianças cantam uma música do grupo *Mamonas Assassinas*⁷, mudando um pouco a letra.

Há também uma alusão a um seriado americano, no estilo dos seriados japoneses, em que super-heróis enfrentam monstros horrendos sempre dispostos a atacar a terra.

O seriado se chama *Power Rangers* e mesmo crianças muito pequenas

⁷ O Grupo *Mamonas Assassinas* era um conjunto de rock que utilizava o humor, a malícia e a irreverência em suas músicas. Morreram no início de 96, em um acidente aéreo.

tem conhecimento do programa⁸. O termo *Dragão Zord*, que aparece na peça, vem dele. Num outro momento da peça, as crianças citam o refrigerante *Coca Cola*, como algo bom e prazeroso, objeto de desejo das crianças despossuídas que vivem na Rua da Descida⁹.

Uma outra questão abordada na peça diz respeito ao roubo. Como já havíamos dito, as crianças disseram não possuir nenhum tipo de contato com pessoas que roubam; no entanto o roubo está presente na peça. Na história o furto aparece como uma necessidade imperante, tendo como principal objetivo, salvar a vida de um dos menores que estava intoxicado. Um dos próprios diálogos da peça diz: *com dinheiro tudo se consegue, sem dinheiro, não se vai a lugar algum*. Houve o argumento de que o roubo seria necessário, para que o menor intoxicado pudesse ter um bom atendimento médico, pois, sem dinheiro, o menor poderia morrer no corredor de um hospital.

As crianças roubam duas mulheres que estão passando pela rua, na tentativa de salvar o menor intoxicado. As mulheres gritam muito, indignadas, soltando frases que se tornaram *lugar comum* hoje em dia, como: *Onde está a polícia numa hora dessas?* ou *Pra mim, criança assim não deveria nem viver* ou *Que criança, o quê, um bando de marginais, é isso o que eles são!*

A peça apresenta as reações das pessoas em relação as crianças de rua. Há as mulheres que expressam opiniões bastante preconceituosas e reacionárias em relação às crianças, mas há também a moça que vê o *outro lado* da questão, fazendo uma reflexão acerca da responsabilidade de todos em relação ao problema. As opiniões de senso comum, enfim, divergem entre si. Há os que preferem o *extermínio* dessas crianças, mas há também pessoas mais preocupadas com as causas sociais da questão.

O problema das meninas de rua, além das drogas e do roubo, passa também pela prostituição. Na peça, há um diálogo entre adolescentes prostituídas em que problemas como a AIDS e o uso da camisinha são enfocados. Aí, mais vez, uma frase comum dita pelas pessoas todos os dias: *usar camisinha é como chupar bala com papel*. Nessa frase fica implícito que, as meninas prostituídas, não fazendo uso

⁸ Esse seriado, inclusive, era apresentado na Rede Globo de Televisão, na programação da "TV Colosso", um programa infantil apresentado por cachorros fantoches.

⁹ Sobre a questão de influência da mídia na vida das crianças do Seama, tratamos mais detalhadamente a esse respeito no capítulo "A influência da Mídia no Imaginário das Crianças do Seama."

da camisinha, estão sujeitas à gravidez precoce e a contrair todo tipo de doenças venéreas, inclusive a AIDS. Mas essa é uma decisão que não depende só delas, mas também dos parceiros que utilizam os seus serviços. Essa é uma questão extremamente séria apontada na peça.

Além dos problemas de gravidez precoce e de contrair doenças, as meninas também ficam expostas a todo tipo de violência das ruas, de homens que, além de sexo, tiram delas até mesmo a própria vida. Infelizmente, o trabalho realizado pelo Seama, no sentido de pré-profissionalizar as crianças, não é suficiente para resolver esse problema. Na semana passada, ficamos sabendo que uma das meninas que fazia parte das oficinas de teatro em 1993, na época, com dez anos de idade, está hoje fora do Seama e se prostituindo. Uma outra menina, que fazia parte das oficinas em 92, na época com 12 anos, hoje já é mãe.

Há também na peça, a alusão ao trabalho infantil. Sabemos que o trabalho infantil é considerado crime, mas no Brasil, ver crianças trabalhando é uma constante. Para os pais, esta é uma situação muito difícil, pois esses geralmente necessitam da renda dos filhos para ajudar nas despesas da casa.

Ao final da história, o confronto com a polícia acaba também se tornando inevitável. Nesse confronto, é o menor quem sempre sai perdendo. De um lado, ele é acuado pelo traficante que se utiliza dos seus pequenos serviços, do adulto, que muitas vezes fica com o produto dos roubos das crianças, do *cafetão*, dono da renda do trabalho de prostituição das meninas. Do outro lado está a polícia, em seu papel de reprimir a criminalidade infantil. Praticamente, não há alternativa possível para as crianças que entram nesse círculo vicioso.

O resultado acaba sendo o confronto e, muitas vezes, a situação extrema: a morte da criança.

Contrapondo-se a toda esta situação de caos existente em suas vidas, no final da peça, as crianças expõem seus sonhos e seus anseios de um presente e de um futuro melhores. Depois do confronto com a polícia, dentro de uma atmosfera de sonho, as crianças, uma a uma, vão revelando seus desejos.

Passar tranquilamente pelas ruas sem serem chamados de trombadinhas, não necessitar vender balas de sinaleiro em sinaleiro, não ficar nas praças e ruas cheirando cola, e sim, (trocadilho), tomando Coca-Cola e comendo sanduíches grandes, são alguns dos anseios dos *Meninos da Rua da Descida*.

A necessidade de uma família estruturada, as figuras materna e paterna,

além da vontade de não sentirem mais medo nas ruas, também fazem parte de seus sonhos.

A peça termina, enfim, num desabafo. O desabafo das crianças, que anseiam por uma vida melhor, em contraposição à vida que têm nas ruas. A própria escolha do nome da peça é interessante. O nome *Os Meninos da Rua da Descida*, se deu pelo fato do Seama estar situado em uma rua de ladeira, e o nome acabou tornando-se uma alusão ao Seama, e à Rua Sergipe. Uma alusão de que esses *Meninos da Rua da Descida*, em última análise, podem ser eles próprios. Mas, situando-se o Seama no alto de uma ladeira, por que não *Os Meninos da Rua da Subida*? Isso parece ser bastante significativo. Talvez pela percepção, até mesmo inconsciente, de que a vida nas ruas tem mais a ver com *descida*, que com *subida*: a descida à marginalidade, ao mundo das drogas, do roubo, da prostituição, da violência, da morte. Nessa perspectiva é difícil haver subida. É difícil haver esperança. É difícil haver até mesmo alguma perspectiva positiva, por mínima que seja.

Acreditamos ser esta situação, a denúncia que faz a peça. A denúncia da infância roubada.

.5.2 O Ladrão de Galinhas

Análise da peça

O Ladrão de Galinhas é o título da peça criada pela turma de teatro de 96. Como havia um número grande de crianças interessadas nas oficinas (mais de trinta), resolvemos dividir o grupo em dois, usando dois dias da semana para o trabalho de oficinas. *O Ladrão de Galinhas* é a peça criada por uma das turmas, a da quarta-feira, pois os dias escolhidos para as oficinas passaram a ser as quartas e quintas feiras.

A proposta de 96 era a mesma que a de 95: a de que, através das oficinas, as crianças criassem histórias dando sugestões de temas para a elaboração, se possível, de uma peça. Conversamos com elas sobre o que vinha a ser tragédia, drama e comédia. Explicamos que a tragédia é uma peça que envolve fatos tristes e situações difíceis, geralmente terminando com acontecimentos fatais, como a morte do herói, do protagonista da peça, por exemplo. Já o drama é uma peça teatral em que o cômico, isto é, o engraçado, se mistura com o trágico, ou seja, há aconteci-

mentos ruins, mas há também acontecimentos cômicos. A comédia é um gênero teatral em que predomina o humor, a graça. As crianças ficaram, de início, indecisas se escolheriam o gênero drama ou o gênero comédia. Depois de uma pequena votação, a maioria optou pela criação de uma comédia. O outro grupo, o da quinta-feira, optou por um drama, onde fatos engraçados se misturariam aos problemas da adolescência.

As crianças começaram a imaginar um tema para uma comédia. Sugestões de títulos como *Debi e Loide* e *O Pentelho* apareceram, revelando que elas conhecem os últimos lançamentos do cinema em termos de comédia, apesar de a maioria não ter assistido a nenhum dos dois filmes. Em relação a esses temas, dissemos que seria mais interessante se o grupo criasse alguma coisa diferente de temas ou histórias que já existem, a fim de que fosse uma peça única e original. Foi então que o aluno Thiago Marques sugeriu o tema *O Ladrão de Galinhas*. As crianças encheram-se de ânimo e acharam que poderia surgir desse tema uma história divertida. Não ocorreram outras sugestões. Todos optaram pelo tema do ladrão de galinhas. A peça levou três oficinas para ficar pronta, isto é, três semanas.

A história trata de um sujeito pobre e bêbado que resolve roubar o galinheiro de Dona Florentina. No galinheiro vivem as galinhas Genoveva, Isolda, Jurema e Cristolina, além de vários pintinhos e do galo Cocofredo, o rei do galinheiro.

O ladrão entra duas vezes no galinheiro, levando Isolda, Genoveva e Pintolino, que se transformam em canja. Cocofredo, indignado, prepara para o ladrão uma vingança. Na terceira vez que o ladrão entra no galinheiro, todos o esperam, inclusive Dona Florentina, para dar-lhe uma lição. A peça termina com o ladrão todo esfarrapado, recitando os versos:

— Ladrão que rouba um milhão tem cem anos de perdão.

Ladrão que rouba galinha ninguém tem dó, vai parar no xilindró.

A peça *O Ladrão de Galinhas* trata da questão do roubo de uma forma engraçada e divertida, diferentemente da abordagem do roubo na peça *Os Meninos da Rua da Descida*. Isso se deve ao fato da primeira ser uma comédia e a segunda um drama. Em *Os Meninos da Rua da Descida*, o roubo aparece como uma necessidade imperante diante de uma situação extrema: a morte de um dos meninos. O roubo era necessário na tentativa de se conseguir dinheiro para tentar salvar a vida do menino através de um bom atendimento médico. Na peça *O Ladrão de Galinhas*, o roubo é tratado com humor, como uma tentativa frustrada de um homem bêbado,

pobre e sozinho, de se dar bem, comendo de graça. Há aí também uma forte necessidade que justifica de certa forma o roubo: a fome. Mas a fome, o roubo e a violência são tratados com humor.

Apesar, entretanto, de uma peça ser dramática e a outra cômica, as questões que norteiam as peças passam pela transgressão de uma ordem injusta que precisa ser mudada. Em *Os Meninos da Rua da Descida*, a peça termina com os sonhos e os anseios dos meninos no sentido de uma vida melhor. Eles desejam uma casa, um pai e uma mãe, não passar necessidades como a da fome, do frio, do medo. Eles desejam o básico para o desenvolvimento saudável de qualquer ser humano, em contraposição à difícil sobrevivência nas ruas. Em *O Ladrão de Galinhas* a peça termina com uma espécie de desabafo do ladrão em relação a um sistema injusto, que pune o pequeno infrator e que beneficia aqueles que roubam muito.

Sobre a questão do roubo, perguntadas se conheciam alguém que já houvesse roubado, as crianças responderam que sim. Nenhuma delas, entretanto, com exceção de uma menina, revelou ter familiares que já houvessem praticado algum tipo de roubo. A menina que respondeu afirmativamente, disse ter um tio que praticava pequenos furtos. Nenhuma das crianças afirmou ter cometido qualquer furto.

Esse é um fato importante. Percebe-se que as crianças do Seama conhecem o mundo da marginalidade, mas negam-se a admitir fazer parte desse mundo. Esses problemas estão sempre próximos, mas nunca dentro de suas casas ou de suas vidas. E isso se deu com turmas diferentes, nos anos de 95 e 96.

Em relação à turma da peça *O ladrão de Galinhas*, perguntamos também se, entre as pessoas que elas conheciam que tinham praticado algum tipo de roubo, havia menores de dezoito anos. Elas responderam que sim. Perguntamos o que acontece com os menores que praticam algum ato que é considerado crime e eles responderam: — *Vão para o Juizado de Menores*. Finalmente, perguntamos se conheciam crianças ou adolescentes que já haviam passado pelo Juizado de Menores e o que eles tinham feito. Houve hesitação em responder. As crianças perguntaram se teriam de citar nomes e nós respondemos que não era necessária a identificação da pessoa. Elas começaram a dizer que conheciam vários casos de amigos, colegas, vizinhos e conhecidos, que já haviam passado pelo Juizado de Menores, por diversos motivos, como roubos, drogas e brigas com algum tipo de arma. Foi aí que

uma das meninas, de 13 anos, disse ter uma passagem pelo Juizado de Menores, por ocasião de uma briga com a mãe, na qual ambas se agrediram verbal e fisicamente. A menina mora com os avós maternos e não tem notícias de seu pai. A mãe mora com uma outra mulher, tem um filho menor e vive constantemente alcoolizada.

A menina disse que a briga entre ela e sua mãe havia começado porque a mãe estava bêbada. Começaram a discutir e, das agressões verbais passaram a agredir-se fisicamente. O caso foi levado pela própria mãe ao Juizado de Menores, a contragosto dos avós que cuidam da menina.

Quando ouvimos o relato de nossa aluna, nos recordamos de um trecho importante do artigo de Sérgio Adorno sobre *A Experiência Precoce da Punição* (Adorno, in: Martins, 1993). Ele nos diz que a criança *carente* que passa pela experiência precoce da punição é duplamente punida. De um lado, pelas dificuldades e adversidades dos meios materiais de existência, onde faltam muitas vezes alimentação, habitação, atendimento médico, escola e lazer. Dessa forma as crianças acabam destituídas do direito de ter infância, tendo de inserir-se precocemente no mundo adulto. E quando elas se revoltam, são mais uma vez punidas pela criminalização de seu comportamento. Na verdade, tira-se o direito de infância da criança, inserindo-a num mundo hostil e violento, e espera-se que ela permaneça passiva diante dessa situação, aceitando tudo o que lhe é imposto. Na peça *O Ladrão de Galinhas*, a solução encontrada para o final da história é a punição do ladrão com uma surra. Ele sai do galinheiro sob as bicadas das galinhas e as pauladas de Dona Florentina.

Esse final nos leva a crer que as crianças estão acostumadas com a punição, e uma punição que envolve às vezes castigos físicos. O ladrão poderia ter sido levado preso por um policial, mas as crianças preferiram o desfecho do ladrão levando uma grande surra. As crianças poderiam ter optado também pela não punição do ladrão, mas elas foram quase unânimes (houve uma exceção), em afirmar que o ladrão tinha que necessariamente ser punido.

A máxima *pobre, porém honesto*, parece ter prevalecido na peça. O Ladrão de Galinhas merece a punição através de uma surra para que a ordem possa ser restabelecida. Fica clara também a percepção das crianças em relação às diferenças sociais em nossa sociedade. Ao ladrão rico é dado o perdão, ao ladrão pobre, a punição. Aquele que rouba muito, na concepção da história, não vai parar na prisão. Mas para um pobre ladrão de galinhas, é reservada a punição, via surra, cadeia, etc.

Enfim, a peça *O Ladrão de Galinhas*, apesar do tom de humor e comédia, nos fornece pistas a respeito de uma realidade triste: a realidade do delito, da punição e, uma espécie de desesperança em relação a algum tipo de mudança. Os ricos inescrupulosos e os políticos corruptos continuarão roubando impunemente. Os *Ladrões de Galinhas*, que roubam porque têm fome, serão sempre severamente punidos.

Retornando ao texto de Sérgio Adorno, o desfecho da peça é coerente com a vida dessas crianças, que muitas vezes, já nascem sendo punidas pelas condições adversas de sobrevivência.

Em última análise, a fala final do ladrão de galinha nos revela a desesperança do anti-herói, do homem pobre, esquecido e humilhado, que se revolta em determinado momento e resolve, através do roubo, matar sua fome. Fome que assume aí um sentido metafórico. Ele não deseja apenas comida. Há, na peça, uma fala do ladrão que demonstra isso: — *Ah, nada como uma boa galinha ensopada. Eu tô ficando forte, bonito, gostoso! Agora eu até posso arranjar uma namorada.*

O ladrão de galinhas deseja apenas uma vida melhor, assim como os meninos e meninas do Seama.



6 “AQUI NESTE ESPAÇO, A GENTE PODE SE EXPRESSAR”

(Crianças do Seama)

No segundo semestre de 1995, formulamos um questionário para ser aplicado junto às crianças, que então freqüentavam as oficinas, com o intuito de saber a opinião delas a respeito do trabalho desenvolvido nas mesmas e se os exercícios estavam de alguma maneira contribuindo na sua formação. Entregamos as perguntas às crianças, a fim de que levassem para casa e as respondessem calmamente. Das crianças entrevistadas havia apenas um menino. Suas idades na época variavam entre 10 e 15 anos. Algumas das crianças apresentaram dificuldades na escrita, por isso pedimos que não se incomodassem com isso e escrevessem o que estivessem sentindo, como numa conversa.

O questionário deveria ser entregue no dia seguinte, com as respostas das crianças. No dia da entrega do questionário, filmamos também uma oficina realizada com elas e fizemos as mesmas perguntas nele contidas, a fim de que falassem mais informalmente suas impressões sobre as oficinas. As perguntas e as respostas das crianças estão gravadas em fita de vídeo.

As perguntas contidas no questionário são as seguintes:

1. O que você acha da oficina de teatro?
2. O que você sente quando está fazendo oficina?
3. O que você aprende?
4. Por que você resolveu fazer teatro?
5. O que é interessante no teatro?
6. Qual a diferença entre o que se faz na oficina de teatro e o que se faz na sala de aula normal?

As respostas dadas pelas crianças foram muito interessantes para nos fornecer pistas visando uma análise sobre questões como: a importância do lúdico e

do jogo dentro do processo educacional; a importância de uma educação que privilegie a liberdade de expressão das crianças, levando-se em conta não apenas o lado cognitivo do aprendizado; a formação da responsabilidade e do senso de união de grupo no desenvolvimento de uma moral de autonomia; a influência da mídia na vida das crianças.

Em relação à questão da importância do jogo e do lúdico dentro do processo educacional, a fala das crianças é bastante elucidativa, como a de Valdir, 10 anos: — *eu acho muito bom porque a gente aprende brincando*. Há entre eles a percepção de que, através do jogo e da brincadeira, também ocorre o aprendizado. Quando as crianças estão fazendo as oficinas, elas se sentem livres e seguras para atuar no palco e, segundo algumas respostas, o trabalho das oficinas reflete-se também no dia-a-dia delas.

Elas percebem que os exercícios possuem finalidades específicas e que, através deles, há a aquisição de conhecimentos que se tornam mais fáceis de ser apreendidos através do jogo e da brincadeira.

Fazer com que o aluno aprenda de forma prazerosa ainda se configura em desafio para as escolas e para os educadores. Pelas respostas fornecidas pelas crianças, percebemos que a escola parece ser um lugar sério demais para elas.

Perguntada sobre qual a diferença entre o que se faz nas oficinas de teatro e o que se faz em sala de aula, a aluna Elaine, 14 anos, respondeu: — *É que na oficina a gente se diverte para aprender e na sala de aula, a gente aprende pra ser alguém*.

Elaine diz aprender em ambos os lugares, porém, o *aprender* na escola, parece ser mais sério, e mais importante. *Aprender para ser alguém* parece ser uma incorporação da fala de seus pais e professores, usada para justificar a necessidade da assiduidade na escola. Para Elaine, ela vai à escola todos os dias porque precisa se tornar *alguém* quando crescer, ter um bom emprego, uma profissão. A escola é um lugar sério, onde não há tempo para a brincadeira e o jogo.

Outras respostas podem comprovar essa idéia que as crianças fazem da escola. Dayane, 12 anos, respondendo sobre a diferença entre a escola e as oficinas de teatro, diz: — *É que na oficina você se diverte aprendendo, e na sala de aula não é tão divertido, pois você tem que só ficar sentado escrevendo*. Alessandra, 12 anos, responde: — *É que na oficina você participa, aprende e se diverte muito, ago-*

ra na sala de aula, você também aprende, mas só que não é tão divertido como na oficina. Vanessa, 12 anos: — *Quando a gente está numa oficina de teatro, a gente brinca e se diverte, tem mais espaço e não fica só sentado. E na escola a gente só fica sentado, copiando matéria e ouvindo o professor falar e de vez em quando a gente dá uma risada.* Elis, 12 anos: — *A diferença é que na escola não tem brincadeiras e não tem exercício corporal.*

Pelas respostas das crianças, percebemos que nas escolas freqüentadas por elas, não há muito espaço para a brincadeira e o jogo. As crianças ainda costumam passar quase o tempo todo sentadas ouvindo as explicações do professor, ou seja, as aulas são expositivas, não há espaço para discussão e trabalhos em grupo. As próprias crianças, no entanto, reconhecem que aprendem *brincando* quando estão nas oficinas trabalhando em grupo. Ao dizer que o *aprender na escola* não é muito divertido, as crianças talvez estejam reivindicando um espaço como agentes dentro do processo educacional, participando e trocando idéias em sala de aula, como costumam fazer nas oficinas. Quase todas as disciplinas ministradas em sala de aula propiciam debates, discussões e até mesmo alguns jogos e brincadeiras. A escola, fazendo uso desses recursos, não estaria, de modo algum fugindo da tarefa de ministrar os conteúdos necessários à formação acadêmica das crianças.

As crianças do Seama apreciam as oficinas de teatro porque elas encontram espaço para exercer o diálogo umas com as outras. Isso nos remete a uma outra questão importante dentro do nosso trabalho: o da liberdade de expressão da criança.

Dayane coloca que nas oficinas ela põe *todos os seus sentimentos para fora, é um lugar onde você se expressa.*

Ao serem perguntadas sobre o que acham das oficinas de teatro, pelo menos metade das crianças utilizou-se da palavra *expressar*. A necessidade de se expressar, de *colocar para fora* os sentimentos, de falar de suas vidas, quase sempre aparece nas respostas das crianças. Paula, 13 anos, respondeu que fazer teatro era uma maneira de *esquecer os problemas e sair do baixo-astrol*.

Percebemos que o espaço das oficinas permite que as crianças, ao falarem de suas vidas, comuniquem aos outros o seu mundo. E é exatamente através desse diálogo, desse mostrar-se ao outro, da sua vivência, que elas adquirem o material e as idéias para a montagem das peças de criação coletiva.

O dia-a-dia dessas crianças aparece até nas mais curtas cenas de exercí-

cios de improvisação. Parece-nos que, ao conquistarem um espaço para poder discutir sobre seus problemas, traça-se um caminho de reflexão na tentativa de resolução dos mesmos, embora saibamos que estes são bastante complexos e envolvem toda a sociedade.

Uma outra questão se refere à uma moral da autonomia da criança, através de exercícios em grupo que promovam a colaboração de umas para com as outras. Patrícia, em resposta à primeira pergunta, diz que é importante ter *responsabilidade para fazer teatro*. Elis também compartilha dessa idéia. Patrícia, em outra pergunta, responde que também é preciso ter *respeito para com os amigos*. Fernanda diz que para fazer teatro é importante haver *união dentro do grupo*.

Pelas respostas dadas, as crianças parecem já ter percebido a importância do trabalho em grupo e do respeito que deve existir entre seus membros, além do senso de responsabilidade enquanto se desenvolvem os exercícios, para que haja um bom andamento do trabalho.

Enquanto trabalham em grupo empenhando-se na resolução de problemas, as crianças sentem-se mais seguras e independentes, necessitando menos da figura de um adulto interferindo o tempo todo no trabalho.

A última questão levantada diz respeito à influência da mídia na vida das crianças, principalmente a da televisão e do rádio, que fica bastante clara tanto no questionário como nas duas peças criadas por elas¹⁰.

Podemos perceber que as respostas dadas pelas crianças no questionário, completam várias das observações feitas a partir das duas peças criadas pelas crianças nos anos de 1995 e 1996. Tanto no questionário quanto nas peças, percebemos que as crianças traduzem suas concepções de vida, reproduzem o que vêem e ouvem através dos meios de comunicação e da realidade circundante, mas também anseiam por mais liberdade, querem ser ouvidas, criam a partir do que conhecem e são capazes de ser responsáveis sem que haja por parte do adulto uma vigilância constante.

Essas são as crianças que criaram *Os meninos da Rua da Descida* e *O ladrão de Galinhas*, que gostam de *aventura e fim triste de novelas*, que querem se expressar, *colocar os sentimentos para fora, sair do baixo astral, não ficar só senta-*

¹⁰ Ver Capítulo "A presença da mídia no imaginário das Crianças do Seama".



das o tempo todo ouvindo o que um professor tem a dizer. Elas também querem dizer, elas também querem mostrar seu mundo, mostrar as alegrias e tristezas de suas vidas, mostrar que também são capazes de *ser alguém*, de reinventar a realidade, de dizer não a tudo que as faz sofrer.

Essas são as crianças do Seama, as crianças que não perderam a capacidade de sonhar.



7 A PRESENÇA DA MÍDIA NO IMAGINÁRIO DAS CRIANÇAS DO SEAMA

Ao analisarmos as peças das crianças montadas nos anos de 1995 e 1996, pudemos observar um importante elemento comum aos dois trabalhos. Tanto na peça *Os Meninos da Rua da Descida*, quanto na peça *O ladrão de Galinhas*, fica clara a presença dos meios de comunicação, principalmente da T.V. e do rádio, permeando os gostos das crianças e fornecendo idéias no tocante a nomes de personagens, trilhas sonoras e sugestões de histórias e títulos. Essa presença aparece ainda num questionário elaborado em 1995 e respondido pelas crianças daquele ano e até mesmo em cenas curtas e improvisadas criadas durante o desenvolvimento das oficinas. A peça *O ladrão de Galinhas* é muito significativa no sentido de nos apresentar a extensão da influência da mídia na vida das crianças.

Quando a turma de 1996 optou pela realização de uma comédia, sugestões de títulos com nomes de filmes de humor logo apareceram. No tocante ao gênero comédia, turmas de anos anteriores, como as de 1992, também sugeriram temas e histórias para a montagem de peças, inspirados em programas humorísticos apresentados na época, como *Chaves*, humorístico apresentado ainda hoje pelo canal SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) e *Escolinha do Professor Raimundo*, programa apresentado na época pela Rede Globo de Televisão. Os programas e filmes de humor parecem agradar às crianças do Seama. Mas a influência da mídia, de uma forma geral, aparece enquanto formadora de gostos e opiniões, permeando todo o trabalho delas.

Na peça *O ladrão de Galinhas*, algumas dessas influências são bastante explícitas, como o nome da dona do galinheiro, *Florentina*, inspirada numa música chamada *Florentina de Jesus*, muito veiculada nas rádios no ano de 1996, cantada pelo palhaço Tiririca.

Em outro momento da peça, quando a galinha Isolda diz que inventou uma dança para seduzir o galo Cocofredo, a música escolhida foi *Na Boquinha da Garrafa*, do grupo *É o tchan*. Nesse ano de 97, as crianças resolveram remontar a



peça, *O Ladrão de Galinhas* para apresentá-la mais algumas vezes. Para isso, elas resolveram substituir parte da trilha sonora. Trocaram a música *Na Boquinha da Garrafa* pela música *A Dança da Bundinha*, outro sucesso do Grupo *É o Tchan*, alegando que a música anterior já estava *ultrapassada* e que a última era *muito mais legal*.

Podemos notar a rapidez com a qual as crianças se esquecem de um *sucesso antigo*, por outro ainda mais recente. Em questão de meses e até mesmo dias, músicas e informações são trocadas e substituídas por outras, sempre com uma rapidez cada vez maior.

Outra música que foi usada na peça na montagem de 96, e que certamente será substituída é *Garota Nacional*, do Grupo *SKANK*, que foi muito tocada nas rádios no ano de 96. Na peça, a música servia como pano de fundo para a entrada do Galo Cocofredo, o grande conquistador do galinheiro.

Outras influências mais implícitas aparecem ao longo da peça no que diz respeito a nomes de personagens, como é o caso do pintinho do galinheiro, o *Pintolino*. Não seria esse nome uma alusão a um personagem de desenho animado muito conhecido da grande maioria das crianças, o *Patolino*, da *Turma do Pernalonga*? Os desenhos da *Turma do Pernalonga* estão sempre sendo apresentados em programas infantis, que mesclam desenhos animados com jogos e brincadeiras.

Produtos vendidos no mercado também podem ter influenciado as crianças em relação a nomes de determinados personagens. Um dos nomes sugeridos para as galinhas foi *Cristolina*. Esse nome nos remete, num primeiro momento a cristas. Mas existe no mercado um refrigerante chamado *Cristalina*, do tipo guaraná, só que mais barato que as marcas de refrigerante mais conhecidas e, portanto, mais acessível às crianças.

Acreditamos que o refrigerante *Cristalina* tenha inspirado o nome da galinha *Cristolina*, pois, no dia da apresentação da peça na festa de final do ano de 1996, as crianças que atuaram na peça acabaram chamando a galinha de *Cristalina* o tempo todo. Outra galinha, de nome *Jurema*, nos remete a um produto muito conhecido no mercado, as *Ervilhas Jurema*. A própria história, que se passa num galinheiro, onde as galinhas falam e têm sentimentos humanos, não seria inspirada no programa infantil *Cocoricó*, da T.V. Cultura? Nesse programa, as galinhas também são *humanizadas*.

Como podemos perceber, a peça *O Ladrão de Galinhas* está repleta de referências a programas, músicas e produtos veiculados pela mídia. As crianças, ao absorverem as informações através da mídia, apropriam-se delas e as trazem para



seu mundo cotidiano. No entanto, o que podemos observar em suas criações, é que essa apropriação não ocorre de forma meramente passiva. Para a construção das histórias, elas utilizam o arsenal de informações que recebem via rádio e TV, a fim de criarem suas próprias histórias, mesclando as informações recebidas com seu mundo cotidiano, tirando assim suas conclusões.

Na peça do *Ladrão de Galinhas*, a questão mais importante é a discussão sobre o roubo. As crianças, pelas vivências do dia-a-dia e pelas notícias que lhes chegam pela T.V. ou pelo rádio, concluíram na peça que o *ladrão pobre, sem-teto*, que rouba para matar a fome, é sempre castigado, enquanto que o *ladrão rico*, que rouba muito dinheiro e tem poder, nunca é apanhado.

Há na peça uma trama paralela: a do *Galo Cocofredo*, suas conquistas amorosas e a total submissão das galinhas, sempre esperando pelo dia em que serão notadas por ele. Elas inclusive disputam entre si o amor de Cocofredo. Essa trama paralela talvez reflita um pouco a posição feminina dentro de uma sociedade como a nossa, em que a mulher ainda ocupa uma posição subalterna em relação ao homem, principalmente nas camadas menos favorecidas da população. Em conversas que tivemos com as crianças, três meninas revelaram que suas mães são agredidas fisicamente por seus cônjuges.

Acreditamos que o mais importante a ser colocado em relação à influência da mídia na vida dessas crianças, seja a constatação de que, apesar da utilização de informações recebidas por elas, via rádio ou T.V., as crianças fazem uso desse material apenas como referência em suas criações.

Na peça *Os Meninos da Rua da Descida*, constatamos referências a produtos vendidos no mercado, como o refrigerante *Coca Cola* e à seriados infantis. A própria história pode ser uma referência não só ao que as crianças presenciam nas ruas, mas também às notícias veiculadas sobre a violência e as precárias condições materiais de existência que essas crianças enfrentam.

Além das duas peças criadas em 95 e 96, o questionário respondido pelas crianças em 1995, nos fornece um dado interessante em relação à questão da mídia no imaginário desses meninos e meninas: o desejo que eles possuem de estar *do lado de dentro* da mídia televisiva, atuando como atores, cantores e modelos fotográficos. Muitas crianças demonstraram o desejo de aparecer numa tela de T.V. A aluna Elaine respondeu no questionário que seu desejo era se tornar uma *atriz de novelas*. Em conversas informais, muitas das meninas revelaram ter vontade de ser atrizes ou modelos fotográficos. No entanto, de todos os meninos que passaram

pelas oficinas, apenas um deles, da turma de 95, disse que gostaria de ser ator de televisão. Esse sonho parece ser mais freqüente entre as meninas. Na turma de 97, as meninas demonstraram esse mesmo desejo. A aluna Dayane, 10 anos, entrou na oficina esse ano e disse que gostaria de fazer teatro, para um dia poder *virar artista pra valer, de televisão*. O mundo das telenovelas fascina as crianças, que sempre sabem quais novelas estão sendo apresentadas nos canais de T.V.

Em relação a novelas e programas mais assistidos pelas crianças, realizamos, em maio de 97, uma pequena enquete sobre o tema, aproveitando-nos de uma conversa informal sobre seus programas favoritos. Perguntamos às crianças quantas delas possuíam televisor em casa. Das doze crianças presentes, apenas uma afirmou não possuir televisão, mas disse que às vezes assistia T.V. na casa de uma tia. As crianças afirmaram estar assistindo às seguintes novelas: *A Indomada* (Rede Globo), *Maria do Bairro* (SBT), *O amor está no ar* (Rede Globo) e *Zazá* (Rede Globo). Outras novelas que já haviam terminado, como *Salsa e Merengue* e *Rei do Gado*, as duas da Rede Globo, também foram citadas pelas crianças. Nem todas haviam assistido essas novelas do início ao fim, mas todas conheciam os títulos citados.

As crianças revelaram também outros programas que costumam assistir. Entre os programas infanto juvenis citados estão *Angélica* (Rede Globo), *Xuxa Park* (Rede Globo), *Chaves* (SBT), *Mara Maravilha* (Rede Record), *Castelo Rá Tim Bum* (T.V. Cultura) e *Glub Glub* (T.V. Cultura).

É interessante notar a variedade de programas infantis que as crianças assistem, que vão desde programas que apenas mesclam desenhos animados com jogos e brincadeiras de auditório, até programas mais elaborados e preocupados em transmitir uma cultura geral para a criança, buscando *informar divertindo*, como é o caso dos programas da T.V. Cultura.

Outros programas não infantis citados pelas crianças foram: *Planeta Terra* (T.V. Cultura), *Cine Trash* (Rede Bandeirantes) e *Cine Privé* (Rede Bandeirantes)¹¹.

Os telejornais parecem não agradar muito as crianças. Elas disseram não gostar muito deles. Algumas assistem junto com a família. Dois telejornais foram citados: *Jornal Nacional* (Rede Globo) e *Cidade Alerta* (Rede Record). Nove crianças afirmaram passar mais de duas horas por dia vendo T.V. Nenhuma delas citou al-

¹¹ Em relação aos programas citados, o primeiro deles fala a respeito da vida animal; o segundo apresenta filmes de terror e o terceiro apresenta filmes eróticos.

gum programa de T.V. paga. Os programas assistidos são todos veiculados nos canais abertos, o que nos leva a crer que nenhuma das crianças possui em casa um sistema de T.V. à cabo. Três crianças afirmaram possuir video-cassete, todas possuem rádio em casa, oito têm aparelhos de som, sendo que sete delas possuem som com CD e onze possuem gravador.

As crianças afirmaram que, além dos programas de T.V., gostam muito de ouvir música. Vários foram os cantores e os grupos citados, sendo que a maioria deles cantam ritmos sertanejos, sambas, pagodes e rap. Entre os grupos mais citados estão: *Virgulóides* (misturam rock com pagode), *Rap Brasil* (Rap), *É o tcham* (samba e pagode), *Companhia do Pagode* e *Negritude Jr.* (samba). Foram citadas várias duplas sertanejas, entre elas, *Leandro e Leonardo*, *Zezé di Camargo e Luciano*, *João Paulo e Daniel*. Cantores religiosos também foram citados, como *Rodrigo e Daniel* e *Pe. Zezinho*. Em relação a essa última dupla, perguntamos às crianças quem eram *Rodrigo e Daniel*, única dupla citada que não conhecíamos. As crianças responderam que Rodrigo e Daniel são cantores da própria cidade de Marília, que gravaram um CD de músicas religiosas e às vezes fazem shows pelos bairros da cidade. Podemos perceber a força da mídia local, que veicula essas músicas através de uma *Rádio Carismática* existente na cidade, que deve ser ouvida certamente pelas crianças e por suas famílias.

Acreditamos que todas essas informações sejam bastante elucidativas, pois nos apresentam um panorama a respeito do quanto os meios de comunicação fazem parte da vida das crianças e quais os seus hábitos em relação à televisão, gostos musicais, etc. Os próprios exercícios de improvisação realizados pelas crianças apresentam algumas vezes, elementos do universo televisivo. Num diálogo realizado entre os alunos Maikon, e Wellington, durante um exercício cujo objetivo era criar um diálogo improvisado, percebemos de forma muito clara, as referências que a mídia fornece à vida cotidiana dos meninos. O diálogo todo apresenta elementos televisivos. Registramos o diálogo na íntegra. O tema da conversa era: *As imitações que não deram certo*.

Maikon: - E aí, amigão? Como é que você vai?

Wellington: - Vou mal. Sabe aquele filme do Batman que a gente assistiu? Fui fazer igual o Batman e quebrei o meu dedo. E você, como vai?

Maikon: - Vou bem, só que dolorido. Sabe aquela luta do Mike Tison?¹²

¹² Mike Tison - lutador norte-americano de boxe.



Fui brincar de lutar que nem ele e machuquei a minha orelha.

Wellington: - Nossa, cara! Comigo foi pior. Fui tentar voar que nem o Super Homem e quebrei a minha perna.

Maikon: - Você me fez lembrar aquele filme lá, o do Capeta. É, fui imitar o *Demo* e acabei me queimando.

Wellington: - E você sabe o programa do *Sai de Baixo*¹³? Fui tentar fazer um *Canguru Perneta*¹⁴ e quebrei a costeleta.

Maikon: - Ih! Assim não dá. A gente tá é com azar. Acho melhor eu ir para casa almoçar. Tchau!.

Consideramos esse diálogo extremamente rico em relação à presença da mídia eletrônica na vida das crianças. Ela está ligada não apenas às vidas desses meninos e meninas, mas à vida da grande maioria das pessoas.

Tony Schwartz (1985) faz uma comparação entre a definição de Deus e a mídia eletrônica. Usando a definição de Deus como um espírito todo-poderoso que está sempre conosco, sendo onisciente e onipresente, ele nos diz que essa descrição aplica-se também à mídia eletrônica, que com o passar do tempo tornou-se um segundo Deus, criado pelo homem. Os meios de comunicações estão em toda parte, fornecendo às pessoas conhecimentos, instigando vários tipos de emoções e estabelecendo, enfim uma moral comum. Ao mesmo tempo, como entidade incorpórea não estão em parte alguma, não ocupando espaço e, ao mesmo tempo, ocupando todo o espaço. Schwartz coloca ainda que, da mesma forma que a idéia de Deus está dentro de nós, retemos também em nossas memórias as vozes e imagens da mídia. Ele afirma que os meios de comunicação influenciam nossas vidas e nossas crenças tão profundamente quanto qualquer religião. Isso ocorre porque os meios de comunicação são acessíveis a praticamente todas as raças e classes sociais, oferecendo as mesmas informações a todos, pobres, ricos, alfabetizados e analfabetos. Através deles, assistimos a programas de variedades, nos emocionamos com as histórias das telenovelas, assistimos aos telejornais, sentimos o ímpeto de comprar os produtos anunciados pela T.V., ouvimos as mesmas músicas, enfim, as informações acabam sendo globalizadas pelos meios de comunicação¹⁵.

¹³ Sai de Baixo - Programa humorístico apresentado aos domingos pela Rede Globo de Televisão.
¹⁴ Canguru Perneta - O nome dado à relação sexual do casal que ocupa o núcleo central de personagens do programa Sai de Baixo.

¹⁵ Hoje começa a existir uma diferenciação entre os programas de T.V. assistidos pelas classes média e alta em relação aos programas assistidos pelas classes populares. Essas possuem uma quantidade de opções limitadas pelos canais abertos de T.V., enquanto as duas primeiras têm a opção dos inúmeros canais das T.V. pagas, por assinatura.

Pudemos perceber claramente isso durante a conversa que tivemos com as crianças sobre os meios de comunicação.

Os programas de T.V. citados (infantis, novelas, filmes, etc.) e os grupos musicais e cantores lembrados eram conhecidos por todas as crianças do grupo. Mesmo as que não assistem determinado programa ou não ouvem determinada música, têm conhecimento dos mesmos, sabem o que acontece na programação televisiva e quais as músicas mais promovidas pela mídia.

Voltando à comparação inicial de Tony Schwartz, se a mídia exerce tamanha influência sobre a vida das pessoas, a ponto de ser comparada por ele a um segundo Deus, formando opiniões, determinando gostos, ditando modas, vendendo produtos, o que dizer dessa influência sobre a vida de crianças que ainda estão num processo de formação da personalidade?

Muitos educadores vêem nessa questão apenas os aspectos negativos da presença da mídia no imaginário infantil. Realmente, essa presença é tão intensa que fica difícil enxergarmos a questão com bons olhos. Em nosso trabalho, a influência dos meios de comunicação ficou tão evidente, que resolvemos dedicar esse capítulo específico ao assunto.

No entanto, pudemos perceber que, se a criança encontra espaços onde ela possa dialogar, discutir os sentimentos que nascem de tudo o que ela capta em seu dia-a-dia, seja diante da tela da televisão ou através de vivências reais, ela é capaz de reorganizar as mensagens recebidas de maneira aparentemente *passiva*, com o objetivo de criar novos conhecimentos. Neste sentido, as oficinas de teatro têm se configurado num local onde as crianças são estimuladas a fazer uso de toda sua vivência cotidiana (incluindo-se aí a presença da mídia eletrônica), na construção de histórias e peças que reflitam suas próprias vidas, medos, alegrias, decepções e esperanças.

Quando a criança pode falar a respeito do que vê, ouve e sente, o processo de criação acaba ocorrendo espontaneamente. E é isso que as oficinas de teatro do Seama procuram propiciar às crianças: um espaço onde elas possam expressar-se e criar.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do nosso trabalho defendemos a importância do teatro dentro do processo educacional. Os objetivos das oficinas tornaram-se claros para nós ao longo do tempo. Eles nasceram das observações realizadas nos momentos em que as crianças estavam no palco e em nossas conversas em grupo.

À medida em que percebíamos o entusiasmo e o desenvolvimento das crianças, passamos a valorizar cada vez mais o que elas tinham a dizer e a mostrar, o que elas eram capazes de criar, de inventar, de construir. Constatamos que isso era muito mais relevante do que um trabalho de encenações de peças já existentes, buscando das crianças a perfeição técnica e uma postura passiva diante do que ocorria no palco. Quanto mais as crianças criavam e produziam seus próprios trabalhos, mais se tornavam responsáveis em relação às oficinas. Isso passou a ocorrer justamente porque criando, dialogando e discutindo, as crianças podiam falar de si mesmas com liberdade e naturalidade. Suas vidas se interligavam através das histórias coletivas que criavam. Experiências, sentimentos, influências do meio social, tudo ia aparecendo e tomando forma, como num quebra-cabeças. Os exercícios de improvisação e a criação de histórias coletivas passaram a ser os preferidos das crianças, porque, nesses momentos, elas podiam mostrar sua realidade, seus sonhos e fantasias através das histórias e situações criadas no palco.

Através do ato de criação, as crianças expressavam-se e desenvolviam-se perceptivelmente. A rapidez para encontrarem as soluções dos problemas propostos nos jogos e exercícios era cada vez maior. Elas faziam uso da palavra, do gesto e do corpo todo para dizer o que queriam.

Uma das principais metas da educação deveria ser justamente a de proporcionar às crianças a oportunidade de poderem expressar-se e criar, dentro de um ambiente de liberdade e respeito por suas idéias. Não basta privilegiarmos apenas os aspectos cognitivos da aprendizagem. É necessário que saibamos privilegiar outros aspectos da personalidade dos educandos. Expressar-se livremente é funda-

mental. A esse respeito, Cláudia Jorge Silva nos diz:

Na tentativa de impedir a auto-expressão, são ensinadas várias formas de ser e pensar, que atuam sobre o indivíduo durante todo o seu desenvolvimento, sendo a mais prejudicial o impedimento à expressão da fantasia e do afeto. Esse objetivo é alcançado através da canalização do nosso pensamento em direção à razão e do aprisionamento de nossos corpos, ao nos recusarmos a vê-los como canal de expressão. Perdemos, assim, nossa intuição, ou seja, a nossa capacidade de ver para além do concreto, característica tão importante no processo criativo. Fantasiar e metaforizar representam um grande perigo. É necessário acreditar que a única forma de expressão "correta" seria através da razão. O afeto e o corpo são considerados manifestações menores; permitir tais manifestações é permitir o surgimento do incontrolável, do desconhecido, do revolucionário. (Silva in: Virgolim & Alencar, 1994, p.87)

Através das oficinas, buscamos sempre resgatar a fala das crianças do Seama, que se configura nos seus mais pequenos atos.

Durante os exercícios, percebíamos que certas crianças comunicavam melhor algumas idéias através de seus movimentos. Outras, através de suas palavras e, algumas ainda, através do silêncio. Cada uma delas possuía características próprias, únicas. No entanto, todas foram perfeitamente capazes de criar, de comunicar sentimentos e de agir com autonomia, respeitando o grupo. O teatro propiciou tudo isso. As oficinas foram o principal procedimento do trabalho para a concretização dos objetivos que nos propusemos a cumprir. As crianças revelaram seu mundo, criaram suas próprias histórias, foram agentes durante todo o processo de elaboração das peças, dialogaram entre si, criticaram o trabalho, sugeriram e tomaram decisões, foram responsáveis.

Por isso passamos a acreditar cada vez mais na força do teatro como elemento essencial de uma educação que vise o exercício da liberdade. Porque o teatro é uma arte que propicia esse exercício.

Muitos ainda se assustam com uma proposta de teatro-educação, principalmente se essa proposta estiver voltada para um trabalho em que o importante realmente seja o ato criador, que só pode ocorrer com liberdade. A liberdade ainda assusta. O teatro também. Talvez por isso alguns não concordem que as crianças do Seama, que desde cedo necessitam lutar pela sobrevivência tenham acesso às

oficinas de teatro. A essas crianças bastaria que oferecêssemos um conhecimento utilitário, imediatista e até mesmo fragmentado. Para essas pessoas, provavelmente não é bom que as crianças criem, dialoguem, questionem. Torna-se mais fácil dizer que um trabalho como o que desenvolvemos não é útil ou não é possível de ser realizado. As oficinas de teatro do Seama, no entanto, demonstram o contrário.

Será que o teatro foi e está sendo capaz de interferir na aprendizagem das crianças? Acreditamos que sim. Pudemos constatar claramente resultados mais imediatos ao longo de cada oficina, de cada mês, de cada ano, através das improvisações que faziam, das soluções que encontravam para os problemas que surgiam no palco, da comunicação entre elas. Temos a convicção de que outros resultados aparecerão a longo prazo.

É possível que nenhum dos meninos e meninas que passaram pelas oficinas do Seama, se tornem atores ou atrizes de teatro. É mais improvável ainda, que alguma delas concretize o sonho de ser artista de televisão. Mesmo porque seus sonhos e anseios estão distantes da realidade dura em que vivem. Mas, se elas se tornarem pessoas mais criativas e questionadoras, se forem capazes de agir com autonomia, de resolver os problemas do dia-a-dia com a mesma disposição e coragem com que resolviam os problemas dos exercícios desenvolvidos no palco, se elas forem capazes de dizer não àqueles que constantemente tentam lhes roubar a liberdade, então teremos cumprido nossos objetivos.



BIBLIOGRAFIA

- 1 BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1991.
- 2 BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Repensando a Pesquisa Participante*. São Paulo : Brasiliense, 1987.
- 3 CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. São Paulo : Perspectiva, 1991.
- 4 COURTNEY, Richard. *Jogo, Teatro e Pensamento*. São Paulo : Perspectivas, 1980.
- 5 FALS BORDA, Orlando. Aspectos Teóricos da Pesquisa Participante: Considerações sobre o Papel da Ciência na Participação Popular. In: BRANDÃO, C. R. (org.). *Pesquisa Participante*. São Paulo : Brasiliense, 1983.
- 6 FERNANDES, Florestan. *Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo*. Petrópolis : Vozes, 1979.
- 7 FISCHER, Ernst. *A necessidade da Arte*. Rio de Janeiro : Zahar, 1971.
- 8 FORACCHI, Marialice e MARTINS, José de Souza. *Sociologia e Sociedade*. Rio de Janeiro : LTC, 1977.
- 9 FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro : Paz e Ter-



ra, 1975.

- 10 KOSMINSKY, Ethel Volfzon. "A situação familiar das Crianças e Adolescentes Pobres. Um Estudo dos Indicadores Sociais Utilizados no Brasil". São Paulo : *Cadernos CERU*. n.5, série 2, 1994.
- 11 KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. São Paulo : Hucitec, 1992.
- 12 LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Ed. Organizada por Lisal Ullmann, São Paulo : Summus, 1978.
- 13 LIMA, Lauro de O. *Piaget para Principiantes*. São Paulo : Summus, 1980.
- 14 MARTINS, José de Souza. *O Massacre dos Inocentes. A criança sem infância no Brasil*. São Paulo : Hucitec, 1993.
- 15 NOGUEIRA, Oracy. *Pesquisa Social*. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1968.
- 16 NOVELLY, Maria C. *Jogos Teatrais - exercícios para grupos e sala de aula*. São Paulo : Papirus, 1994.
- 17 PIAGET, Jean. *O Juízo Moral na Criança*. São Paulo : Summus, 1994.
- 18 REVERBEL, Olga. *Um Caminho do Teatro na Escola*. São Paulo : Scipione, 1989.
- 19 SCHWARTZ, Tony. *Mídia: O Segundo Deus*. São Paulo : Cortez, 1986.



- 20 SLADE, Peter. O Jogo Dramático Infantil. (Tradução de Tatiana Belinky). São Paulo : Summus, 1978.
- 21 SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo : Perspectiva, 1992.
- 22 THIOLENT, Michel. *Metodologia da Pesquisa - Ação*. São Paulo : Cortez, 1986.
- 23 VIRGOLIM, Angela M. R. & ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de. *Criatividade – expressão e desenvolvimento*. Petrópolis : Vozes, 1994.



ANEXOS

As crianças das oficinas de teatro do Seama

Turma - 1995

- Alessandra Olívia de Barros
- Aline Cristina Monteiro Furlaneto
- Anderson Aguiar Mendes
- Anderson Rodrigues de Oliveira
- Dayane Michele de Oliveira
- Débora Rodrigues dos Santos
- Elaine da Silva Pereira
- Elis Andréia Amaro
- Evaldo Rogério de Melo
- Fernanda de Souza Nunes
- Flávio Pereira dos Santos
- Heloísa Alves da Costa
- Léia Rodrigues Casanha
- Luciana de Fátima Guedes
- Luciana Soares Genoti
- Márcia Regina Vasconcelos
- Michael César
- Patrícia da Cruz Barros
- Paula da Cruz Barros
- Rafael Augusto da Silva
- Roberta Cristina Tristante
- Vanessa Aparecida da Silva
- Valdir Fidelis
- Vânia Roberta Rodrigues
- Vânia Sodré de Lima

Turma - 1996

- Alessandra Ferreira de Souza
- Aline Cristina Rodrigues
- Ana Lúcia Gerônimo
- André Luís Justino
- Andréia de Oliveira



- Armando Luciano Santana
- Aureliana Vieira da Silva
- Camila Ferreira de Souza
- Carina Santana
- Cristiane da Silva
- Eliane Portírio
- Elizabeth Ligeiro
- Elizandra Evangelista da Costa
- Érika Evangelista da Costa
- Fernanda de Almeida
- Glauce Lariane Rodrigues
- Gleison Alves Cunha
- Gleison Robson
- João Paulo Messias dos Santos
- Juliana Machado Moraes
- Luciana dos Santos
- Marcela Regina Fernandes
- Márcia Mendes
- Marilí Querobim
- Patrícia Cristina dos Santos
- Paulo Augusto Froellich
- Paulo Roberto Alves
- Priscila dos Santos Alves
- Reginaldo Querobim
- Renata de Oliveira
- Renata Serafim
- Rosemeire Aparecida da Silva
- Suellen Mota da Silva
- Talita Maris Moreira
- Thiago Fernando Marques
- Vanessa Oliveira
- Vânia Sodré de Lima



Questionário

O que vocês acham da oficina de teatro?

Valdir, 10 anos: Eu acho muito bom porque a gente aprende brincando.

Dayane, 12 anos: Eu acho ótimo, na oficina de teatro você coloca todos os seus sentimentos para fora, um lugar onde você expressa, onde você tem alegria, então eu acho a oficina de teatro muito boa.

Paula, 13 anos: Eu acho uma arte e também é um modo de se expressar e perder a vergonha e também soltar a voz.

Fernanda, 13 anos: Eu acho super legal, porque nós trabalhamos com o nosso corpo e claro, com a nossa mente também, você aprende e quando você está num palco fazendo uma peça você está passando para os outros o que você aprendeu, eu acho uma coisa super divertida e a professora também.

Elaine, 14 anos: Eu acho legal porque ao mesmo tempo que a gente aprende se diverte.

Patrícia, 14 anos: Eu acho muito importante e tem que ter responsabilidade para fazer teatro, e é uma arte de se expressar, alegria, emoção, união e tristeza, etc.

Alessandra, 12 anos: Eu acho que a oficina de teatro é um lugar onde a gente coloca todos os nossos sentimentos, as nossas tristezas para fora, onde a gente consegue se expressar, é um lugar onde a gente se diverte.

Aline, 12 anos: Eu acho que é uma Arte de expressar vários tipos de coisas. Por exemplo, alegria, união, e outras coisas mais.

Léia, 12 anos: Muito interessante por causa que desde pequena meu sonho é ser artista e sempre quis fazer uma peça de teatro.

Luciana, 11 anos: Eu acho oficina de teatro muito interessante por que mexe com os sentimentos das pessoas e a gente aprende as coisas brincando.

Elis, 12 anos: Eu acho muito importante por que a gente se diverte e ao mesmo tempo a gente aprende mas tem que ter muita responsabilidade. No teatro também a gente sente muita alegria, tem diversões, brincadeiras, tristeza, união etc.



O que sentem quando estão fazendo oficina?

Valdir, 10 anos: Eu sinto uma alegria. Porque a gente faz exercícios rolando no chão e é muito divertido.

Dayane, 12 anos: Eu me sinto bem, pois aqui a gente aprende e ao mesmo tempo se diverte, e aqui nós podemos ser alguém famoso no futuro, então eu me sinto bem.

Paula, 13 anos: Uma emoção, uma coisa legal que não dá para falar de tão bom que é, uma sensação de paz com todos do grupo.

Fernanda, 13 anos: Quando estou fazendo oficina eu me sinto super leve, livre e solta, por que a coisa que eu mais adoro é dança e com a oficina você se solta, sem medo e sem vergonha, e a coisa que eu gosto na oficina é a hora do relaxamento.

Elaine, 14 anos: Eu me sinto contente por que sei que todos nós que fazemos teatro temos capacidade para teatro que não é só uma oficina, é como uma profissão.

Patrícia, 14 anos: Eu sinto muita emoção de estar fazendo teatro com a tia Paula, as oficinas que ela faz conosco é muito gostoso, por isso que nós gostamos de fazer oficinas para ter a sensação de paz e alegria.

Alessandra, 12 anos: Eu me sinto muito contente, pois no futuro a gente pode até ser um artista de televisão, e também o que a gente aprende nós podemos ensinar para as outras pessoas que gostariam de fazer teatro.

Aline, 12 anos: Uma sensação de paz e união entre o grupo. Todos esquecem todas as coisas em comum e só se lembra de fazer tudo certo e com bastante atenção.

Léia, 12 anos: Eu sinto muita emoção de saber que estou fazendo uma peça de teatro e que meu sonho de criança realizou-se de saber que estou sendo filmada.

Luciana, 11 anos: Eu me sinto solta e pronta para fazer a oficina, sinto também muita coragem.

Vanessa, 12 anos: Eu me sinto solta e leve, de estar aqui aprendendo alguma coisa, para depois apresentar o que aprendi até agora.

Elis, 12 anos: Eu sou nova na oficina, entrei pouco tempo mas um dia eu assisti o teatro e fiquei emocionada, aí entrei é divertido a gente sente emoção de estar ali fazendo uma coisa que gostamos é super emocionante.

O que aprendem?

Valdir, 10 anos: Expressão corporal, expressão facial, aprende movimento no plano alto, médio e baixo e ocupar espaços e outros exercícios.

Dayane, 12 anos: Nós aprendemos um pouco de tudo que é preciso para fazer teatro. Por exemplo: aprendemos a nos descontrair e perdemos a timidez, expressão corporal, facial, ocupar espaço.

Paula, 13 anos: A fazer relaxamento, expressão corporal, a mexer todo o corpo e a ocupação de espaço.

Fernanda, 13 anos: Eu depois que entrei para o teatro comecei a pensar mais, comecei a me conhecer melhor, por que no teatro você precisa de duas coisas: força de vontade e união. Espero sair para o teatro para uma coisa melhor.

Elaine, 14 anos: A gente aprende a se comunicar com o público e se soltar mais.

Patrícia, 14 anos: Nós aprendemos vários tipos de oficinas, exercícios, relaxamento e aprendemos a ter respeito com nossos amigos e também a nos soltar mais.

Alessandra, 12 anos: Nós aprendemos a fazer tudo aquilo que é do teatro, por exemplo, a fotografia, o olho no olho, espelho, relaxamento corporal, e muitas outras coisas interessantes.

Aline, 12 anos: Nós aprendemos vários tipos de exercícios, como olho no olho, espelho, a expressão corporal, expressão de palavras, etc. e também ocupar espaço entre o lugar.

Léia, 12 anos: Aprendemos que temos que ocupar espaço e olho no olho, fotografia, espelho, expressão corporal alto, baixo, meio.

Luciana, 11 anos: Eu e meus amigos aprendemos muitas coisas como: olho no olho, espelho, fotografia, rolamento e principalmente o relaxamento.

Vanessa, 12 anos: Eu aprendo a fazer muitas coisas interessantes tanto usando o corpo, tanto os meus sentimentos. A gente aprende a fazer exercício corporal, ocupamento de espaço, relaxamento, olho no olho, e a conversar, ter união um com o outro e esquecer dos problemas.

Elis, 12 anos: Nós aprendemos muitas coisas, brincamos, ensaiamos, além de nos divertir ainda a gente aprende histórias em fábulas.

Por que você resolveu fazer teatro?

Valdir, 10 anos: Porque fazendo teatro agora desde pequeno mais para frente posso ser um profissional de teatro.

Dayane, 12 anos: Em primeiro lugar, eu sempre quis fazer teatro, em segundo, eu acho que fazendo teatro, além de você aprender você também se diverte e perde a vergonha.

Paula, 13 anos: Eu resolvi fazer teatro porque é uma maneira de você esquecer os problemas, sair do baixo astral e porque é super legal mesmo.

Fernanda, 13 anos: Porque o teatro é arte e uma maneira de se expressar, e aprender, e ensinar aos outros, passar mais ou menos que aprendemos, e também por que eu gosto de aventura, medo e fim triste na novela.

Elaine, 14 anos: Porque, se participo de uma peça de teatro hoje, posso participar de mais de uma novela.

Patrícia, 14 anos: Para interpretar personagens que a gente gosta e para unir os grupos e fazer teatro em alegria e paz e também para nos relaxar e para conhecer a maravilhosa professora tia Paula.

Alessandra, 12 anos: Porque, eu sempre pensei em fazer teatro desde quando eu era pequena, porque um dia eu assisti uma peça de teatro e me senti tão emocionada e era tão bonito ver aquelas pessoas apresentando, então resolvi fazer teatro.

Aline, 12 anos: Porque quando eu era pequena, quando estava no Pré-III minha professora fazia teatrinhos e eu adorava fazer os personagens e então quando eu fiquei sabendo que havia aberto as matrículas do Seama logo me matriculei. Então depois que eu fiquei sabendo que ia começar a oficina de teatro comecei a participar, e aqui estou eu.

Léia, 12 anos: Por causa que a gente pode ser artista e também quando a gente tiver apresentado uma peça as pessoas poderão até se interessar e expressar.

Luciana, 11 anos: Eu resolvi a fazer teatro porque é muito bom, dá para você apresentar para criança, adultos, e pessoas idosas, um dia você pode até ficar interessante.

Vanessa, 12 anos: Porque eu acho que teatro é uma arte, que para quem faz é um cultivo, é como jogar uma semente e colher o que você sempre semeou. Para mim é muito bom estar aqui aprendendo uma coisa que eu não sabia mas o que eu acho de bom é ensinar a quem não sabe.

Elis, 12 anos: Porque é uma arte a gente devemos fazer sempre que a gente gosta.

O que é interessante no teatro?

Dayane, 12 anos: Tudo o que tem no teatro é interessante, mas eu acho que a melhor coisa é você representar algum papel e sentir como se fosse você mesmo, e saber que você lutou muito para chegar até ali no palco e colocar seus sentimentos para fora.

Paula, 13 anos: As histórias, as oficinas de expressões, a hora de apresentar e também a gente pode passar o que a gente sabe para quem não sabe.

Fernanda, 13 anos: O mais interessante no teatro é você se apresentar em cima de um palco para as pessoas, e você colocar para fora o que tem de melhor em você.

Elaine, 14 anos: Interessante que aprende a se expressar ao público e se auto conhecer por dois lados: o lado que a gente é e o lado que a gente inventa prá ser.

Patrícia, 14 anos: As oficinas que a professora ensina para todos nós. E também expressar alegria no palco para as pessoas sorrir e ficar alegres. E além de eu ficar feliz no palco, eles também ficam.

Alessandra, 12 anos: No teatro o que tem de interessante é a peça que a gente apresenta parece ser realidade, parece que é um filme ou seja, uma novela é tudo tão bonito e interessante.

Aline, 12 anos: São várias coisas que me interessa no teatro e apresentar em vários lugares, em parques, escolas e etc. Nós só queremos expressar alegria para pessoas e para as crianças.

Léia, 12 anos: O interessante é prestar atenção na peça e esquecer os problemas e concentrar, senão você não consegue se expressar numa peça.

Luciana, 11 anos: No teatro tem muitas coisas interessantes como as misturas de fábulas que estamos planejando para fazer, espelho, expressão corporal e muitas outras coisas.

Vanessa, 12 anos: Tudo que tem no teatro é interessante, só você estar ali com todos e com a professora fazendo muitos exercícios, já é interessante, mas que mais acho interessante é quando um pode se ajudar um ao outro é muito bom estar lá.

Elis, 12 anos: Muitas brincadeiras com a tia Paula, interpretações, alegria, emoção, etc.



Qual a diferença entre o que se faz na oficina de teatro e o que se faz na sala de aula normal?

Dayane, 12 anos: É que na oficina você se diverte aprendendo, e na sala de aula não é tão divertido pois você tem que só ficar sentado, escrevendo.

Paula, 13 anos: É que no teatro a gente aprende a fazer expressões, soltar a voz, a apresentar as histórias e na escola não.

Fernanda, 13 anos: Na oficina você pula, brinca, dança faz o que quer, mas na sala de aula são seis horas e vinte minutos sentados, de vez em quando dar uma risada na sala de aula, é um tédio, já na oficina é só alegria.

Elaine, 14 anos: É que na oficina a gente se diverte para aprender, e na sala de aula, a gente aprende pra ser alguém.

Patrícia, 14 anos: No teatro a gente faz oficinas, aprende história, e dar alegria para as pessoas e na escola, a gente não pode fazer isso lá, é só estudar e brincar.

Alessandra, 12 anos: É que na oficina você participa, aprende e se diverte muito, agora na sala de aula, você também aprende, mas só que não é tão divertido como na oficina.

Aline, 12 anos: No teatro nós fazemos vários exercícios e além de fazer estes exercícios nós nos divertimos. E na sala de aula nós temos que escutar explicações dos professores.

Léia, 12 anos: De diferença tem tudo por causa que na sala de aula não podemos conversar e fazemos prova, agora no teatro a gente pode conversar, nos espaçarmos muito.

Luciana, 11 anos: É que na sala de aula nós não podemos nos soltar, brincar, e na oficina nós fazemos tudo isso e até relaxamento.

Vanessa, 12 anos: Quando a gente está numa oficina de teatro a gente brinca e se diverte, tem mais espaço e não fica só sentado. E na escola a gente só fica sentado, copiando matéria e ouvindo o professor falar e de vez em quando a gente dá uma risada.

Elis, 12 anos: A diferença é que na escola não tem brincadeiras e não tem exercícios corporal, etc.

Peça: Os Meninos da Rua da Descida**Autores:**

Turma-Seama

- Aline Cristina Monteiro Furlaneto
- Anderson Aguiar Mendes
- Débora Rodrigues dos Santos
- Elis Andréia Amaro
- Léia Rodrigues Casanha
- Luciana Soares Genoti
- Patrícia da Cruz Barros
- Paula da Cruz Barros
- Roberta Cristina Tristante
- Valdir Fidelis
- Vânia Roberta Rodrigues
- Vânia Sodré de Lima

Ano: 1995

Cenário: banco, jornais velhos, ambiente lembrando uma rua mal cuidada.

CENA I

(Entram menino I e menino II, encontram-se e começam a conversar).

Menino I: E aí, maninho? Tudo certinho contigo? Como foi o arrast o de ontem? Conseguiu aquela encomenda?

Menino II: Ih, meu! Tu nem sabe. Na hora *H*, o cara deu pra tr s e não deu o pacotinho. O cara era o maior maricas. Mijou fora do vaso.

Menino I: O mesmo cara de sempre?

Menino II: O mesmo, mano. Senta aí, vai! Vamo d  uma cheirada.

(Sentam-se e começam a cheirar cola. Menino III chega cantando.)

Menino III: "Uma esmola, pelo amor de Deus. Uma esmola por caridade!"
E aí? Olha os caras, meu! V o me deixar de fora,  ?

Menino I: Que nada, senta aí, mano!

CENA II

(Enquanto os meninos cheiram cola, entram duas mulheres, menino III começa a cantar e a provocá-las).

Menino III: Tia, seu cabelo é “da hora”! Seu corpo é um cavaquinho.

Menino I: Que cavaquinho, o que ê! Corpão de dragão,. isso sim.

Menino II: Dragão Zord!

Mulher I: (Indignada) Todo dia é a mesma coisa! eles cheiram cola, mexem com a gente, roubam e não acontece nada!

Mulher II: Pra mim, criança assim não devia nem viver!

Mulher I: Que criança, o quê! Um bando de marginais, isso é o que eles são. (saem).

CENA III

(Entram um menino e uma menina que vendem balas nos sinaleiros).

Menino e menina: Bala, chiclete, quem quer levar? Bala, chiclete, quem vai comprar?

Menino: Hei, tia! Vai uma balinha aí?

Moça: Vocês trabalham todo dia?

Menina: Todo dia, de segunda a segunda, sem folga.

Moça: Vocês não têm casa?

Menino: A gente tem, mas tem que levar “algum” pra minha mãe.

Moça: E os outros, que ficam nessa rua?

Menina: Alguns deles têm casa, mas apanham tanto que preferem ficar na rua.

Moça: E ninguém faz nada por vocês?

Menino: (num tom irônico) Ah, fazem sim! Às vezes eles chegam de noite e atiram na gente.

(Moça olha compadecida e compra as balas, em seguida os meninos saem repetindo a mesma ladainha do início da cena.)

Moça: Puxa vida! Ninguém faz nada por eles. Eu devia fazer alguma coisa. Mas o quê? (sai de cena).

CENA IV

(Entram os 3 meninos do início da peça e quatro meninas prostituídas).

Menino I: E aí, belezinhas? Entrou muita grana hoje?

Menina I: Nada, por enquanto.

Menino III: Não apareceu nenhum bacana?

Menina II: Não. Acho que os bacana tá pobre.

Menina III: Que nada! Ou tão de ressaca ou tão com medo de pegar AIDS.

Menino II: E pra quê tem camisinha?

Menina IV: É ruim, hein?

Menina I: Os bacana fala que com camisinha é que nem chupar bala sem tirar o papel.

Menino II: É, mana, mas precisa se cuidar, por que aqui é cada um pra si.

(De repente, menino II começa a sentir-se mal. Está intoxicado e com dores).

Menino II: Ai, dói tudo, tudo!

Menina I: Dói como? Me fala!

Menino II: Tudo, mana, tudo. Ai! Alguém faz alguma coisa! (desmaia).

Menina II: Meu, ele é teu irmão! Faz alguma coisa!

Menina I: Mas o que é que eu posso fazer?

Menino I: Aí, galera! Com dinheiro tudo se resolve, sem dinheiro a gente é lixo. Circulando! Desinfeta e tira o garoto daqui.

(todos saem, menino I e II se preparam para assaltar).

CENA V

(Entram as mulheres da cena II. Elas estão passando e os meninos assaltam as duas).

Mulher I: E agora? Meus documentos!

Mulher II: Cadê a polícia numa hora dessas?

Mulher I: Polícia, até parece!

Mulher II: Esse Brasil não tem jeito.

CENA VI

(Todos voltam para a rua e trazem o menino II desacordado)

Menina I: Mano, Acorda! Acorda mano! Não brinca assim não.

Menino I: Já temos grana, cara. Vamos te levar para um hospital e vão te atender bem.

Menina II: Ele não tá brincando, não.

Menino III: Tarde demais. Já foi.

Menina III: Esse é o terceiro do nosso pedaço que morre assim só esse ano.

Menina IV: Foi o crack, eu falei que era perigoso.

Menino I: Circulando, galera, circulando. Óia os home vindo!

(todos correm, com medo da polícia. Menina I fica chorando, imóvel, perto do irmão. menino II volta para pegá-la.)

CENA VII

(Apenas menino II fica no palco, caído. Música de fundo bem calma, o ambiente é de sonho. Os outros meninos entram na cena. Menino II se levanta, lentamente. Caminham pelo palco, como se estivessem numa espécie de céu.)

Menino II: Esta noite eu tive um sonho tão bonito! O dia estava lindo e o céu era azul. Eu passava contente pelas ruas e ninguém me chamava de trombadinha.

Menino de sinaleiro: Eu não precisava ficar correndo de sinaleiro em sinaleiro, vendendo bala.

Menino I: Eu não ficava aqui na praça cheirando cola. eu tomava era Coca-Cola e comia sanduíches grandes.

Menino III: Eu tinha um pai e uma mãe que me amavam muito.

Menina I: Eu não tinha medo da polícia, da fome e do frio. Nem da morte, nem da dor.

Menina II: Mas foi só um sonho, um lindo sonho. Acordei em seguida, para viver o meu pesadelo real.

Menina III: Ao meu lado, um anjo triste dormia para sempre.

Menina IV: E ele nem teve tempo de provar a felicidade.

Fim

Peça: "O Ladrão de Galinhas"**Autores:**

- Alessandra Ferreira de Souza
- Aline Cristina Rodrigues
- Cristiane da Silva
- Fernanda de Almeida
- Luciana dos Santos
- Marcela Regina Fernandes
- Paulo Roberto Alves
- Reginaldo Querubim
- Renata Serafim
- Thiago Fernando Marques
- Vanessa Oliveira
- Vânia Sodré

Ano: 1996

Personagens

Ladrão de Galinhas: É muito pobre, engraçado, azarado, bêbado e sempre se dá mal.

Dona Florentina: É a dona do galinheiro. É uma mulher gorda e desengonçada. Ama apaixonadamente suas galinhas.

Galo Cocofredo: É o chefe do galinheiro, convencido, metido a bonitão, porque possui ao seu dispor todas as galinhas do galinheiro.

Galinha Genoveva: É a preferida de Cocofredo.

Galinha Isolda: Tem raiva e ciúmes de Genoveva.

Galinha Cristolina: Sempre tenta acalmar Isolda.

Galinha Jurema: É a mais quieta delas.

Pintinhos: Estão sempre junto das mães.

Cenário: um galinheiro

CENA I

(Entra o ladrão de galinhas todo rasgado e bicado, para contar a sua história).

Ladrão de Galinhas: Ai, meu pai! Ui, ai! Tô todo bicado, tô inteiro rasgado. Fora os três galos que estão na minha cabeça. Ai, minhas costas, ai minha cabeça, ai meu corpo inteiro. Tudo isso, só porque eu peguei umas galinhazinhas, lá do galinheiro da dona Florentina. Imagina! Ah, mas a dona Florentina, aquelas galinhas e aquele galo, ai, ui, me pagam. Eu vou contar a vocês a minha triste história. Tudo começou numa linda manhã de junho... (sai o ladrão e entra dona Florentina).

CENA II

Dona Florentina: Olha o milho! Olha o milho, galinhada! Genoveva, Isolda, Cristolina, Jurema! Venham meus amores, tá na hora do café de manhã!

(Entram as galinhas e os pintinhos, fazendo muito barulho. O ladrão aparece no muro, dona Florentina quase o vê. Ela sai.)

Ladrão: (no muro) É hoje que eu como canja.

CENA III

(Nesse instante entra o galo Cocofredo cantando. As galinhas gritam o seu nome enlouquecidas.

Galinhas: Ai, Cocofredo! Lindo! Lindo! Lindo!

Cocofredo: Muito bem, meninas! Eu sei que eu sou lindão, charmoso e gostosão, mas eu sou um só. Por isso eu vou escolher apenas uma de vocês para namorar hoje.

Galinhas: Ai, Cocofredo! Eu, eu, eu!

Cocofredo: (Olha atento para as galinhas) Genoveva, meu amor, hoje é seu dia de sorte. Não fiquem tristes, meninas! Amanhã será um outro dia. (sai com Genoveva, que ri e faz caretas para as outras galinhas).

Isolda: (enfurecida) Genoveva, Genoveva... Sempre a Genoveva é a primeira. Mas eu vou acabar com isso.

Cristolina: Como?

Isolda: Estou aprendendo uma dança que vai deixar o Cocofredo louquinho por mim. Som na caixa, Mané! Lá vai.

(Começa toda cerimoniosa sua performance, dançando a música "Na boquinha da garrafa" - Grupo Gera Samba. O ladrão aparece no muro, pula-o e aproxima-se de Isolda, sem que as galinhas percebam. Agarra o pescoço de Isolda e a mata, arrastando-a para fora do galinheiro. Um dos pintinhos tenta bicá-lo, mas ele o chuta, saindo de cena. Galinhas choram desesperadas. Nesse instante, entra dona Florentina. Galinhas desesperadas, correm cacarejando ao redor dela.)

Dona Florentina: Meninas, calma! Que foi que aconteceu?

Cristolina: Có, có, có, có, có, có, ri, có, có, có!

Dona Florentina: Verdade?

Jurema: Có, có, có!

Dona Florentina: Meu Deus! Isolda, roubaram e mataram minha Isolda! Meu pinto! Meu pintinho desmaiou, coitadinho. Ai, ai, ai...O que vai ser de mim? Tem ladrão no galinheiro (Sai, desolada.)

CENA IV

(Entra o galo Cocofredo com Genoveva.)

Jurema: Cocofredo, ai, Cocofredo! Aconteceu uma desgraça.

Cocofredo: Calma, Jurema. Hoje foi a Genoveva, mas logo chega a sua vez.

Cristolina: Não é isso, Cocofredo! É que um la, la, ladrão eeeentrou aaaqui e lelelevovou a liiisosollda! (chorando).

Cocofredo: Aposto que foi o galo Cristolfo. Ele vivia paquerando a Isolda.

Cristolina: Não, Cocofredo! Foi um homem, uma ladrão de verdade. Ele pulou o muro, agarrou a Isolda, torceu o pescoço dela, matando a coitadinha e levando a defunta, que a essa hora, já foi pra pança dele. Ai, ai, ai!

Cocofredo: Có, có, ró, có! Cucurucú! Minha Isolda, minha pobre Isolda. Ah, mas esse bandido me paga. Eu vou me vingar. Eu juro que vou me vingar.

CENA V

(Saem todos, entra o ladrão cantando)

Ladrão: Eu bebo, sim. Estou vivendo! Tem gente que não bebe e está morrendo. Ic! Ic! Beber de pança cheia é bem melhor. Que maravilha! Aquele galinheiro tá cheinho de galinha. Amanhã eu pego mais uma. Ic! Ic! Boa noiiiite! (Sai).

CENA VI

(Amanhece o dia, som de galo cantando. Entram Genoveva e Pintolino, seu filho.)

Genoveva: (ciscando) Có, có, có, có!

Pintolino: Piu, piu, piu!

(Ladrão aparece novamente no muro, pula-o e aproxima-se de Genoveva. Agarra-a. Genoveva faz o maior escândalo. Pintolino bica o ladrão.)

Ladrão: Não adianta cacarejar. Hoje você vai ser o meu almoço. E você, (para o pintinho) eu levo para engordar. (Sai levando os dois.)

CENA VII

(Entra dona Florentina, com milho para as galinhas.)

Dona Florentina: Genoveva, Cristolina, Jurema, Isolda! Venham, meus amores. Tá na hora do café-da-manhã! Ai, eu me esqueci. Isolda, a essa hora, tá lá no céu das galinhas. (Dona Florentina chora, enquanto vão entrando as galinhas e os pintinhos. Sente a falta de Genoveva e Pintolino).

Dona Florentina: Genoveva, Pintolino! Ai, mais uma tragédia. Aquele maldito me roubou a Genoveva e de quebra levou o Pintolino. Mas isso não fica assim, não. Não fica mesmo! (sai).

CENA VIII

(Entram Cocofredo e as galinhas).

Cocofredo: (está indignado e começa a falar em tom de discurso) Galinhas do meu Brasil! É terrível a tragédia que nos abate. Não podemos ficar de penas cruzadas, enquanto aquele assassino fica solto pelas ruas. Eu tenho um plano e vou precisar da ajuda de vocês. (cochicham e vão saindo).

CENA IX

(Ladrão entra feliz e saltitante).

Ladrão: Ah, nada como uma boa galinha ensopada. Eu tô ficando forte, bonito, gostoso! Agora eu até posso arranjar uma namorada. Agora eu vou puxar o ronco.

CENA X

(O dia amanhece, o galo canta. O ladrão pula o muro e não vê ninguém. De repente, aparece Cocofredo com as galinhas. Bicom o ladrão que grita muito. Dona Florentina aparece com um pau de macarrão e começa a bater no ladrão.

Ladrão: Socorro! Alguém me acuuuda!

Dona Florentina: Seu safado! Agora você vai ver o que é bom.

(Saem todos de cena, com o ladrão apanhando).

CENA XI

Ladrão: E foi assim que eu fiquei desse jeito, todo quebrado. Ai, ui! É como a minha avó dizia: ladrão que rouba um milhão tem cem anos de perdão. Ladrão de galinha, ninguém tem dó! Vai parar no xilindró.

FIM

