



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA E ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

UMA TRIBO MAIS DE MIL
O TEATRO DO CRIA

MARIA EUGÊNIA VIVEIROS MILET

SALVADOR – BAHIA
Novembro 2002

UMA TRIBO MAIS DE MIL
O TEATRO DO CRIA

Maria Eugênia Viveiros Milet

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do Grau de
Mestre em Artes Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Coelho Borges Farias

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Mestrado em Artes Cênicas
Salvador - Bahia – 2002



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

DECLARAÇÃO

Reunidos no Teatro Gregório de Matos, no dia 27 de janeiro de 2003, às 14h30, os professores doutores **Sérgio Coelho Borges Farias** (orientador), **Ingrid Dormien Koudela** (examinadora externa/USP) e **Sonia Lúcia Rangel** (docente do Programa) e **Luiz Felipe Perret Serpa** (examinador convidado/UFBA), compondo Comissão Examinadora de Dissertação de Mestrado, após a exposição do examinando e da realização de arguições, consideraram a dissertação de **MARIA EUGÊNIA VIVEIROS MILET** intitulada **"UMA TRIBO MAIS DE MIL - O TEATRO DO CRIA**
Aprovada com Distinção

Salvador, 27 de janeiro de 2003

Sérgio Farias

(Sérgio Coelho Borges Farias - Professor Orientador/UFBA)

Ingrid Dormien Koudela

(Ingrid Dormien Koudela - examinadora externa/USP)

Sonia Lúcia Rangel

(Sonia Lúcia Rangel - docente do Programa/UFBA)

Luiz Felipe Perret Serpa

(Luiz Felipe Perret Serpa - examinador convidado/FACED/UFBA)

*À querida e saudosa amiga, Ana Lúcia Moraes,
que plantou no CRIA, a flor permanente de sua
grandeza.*

*Aos meus filhos, que me ensinam a conjugar
ternura no verbo de toda vida.*

*Ao meu pai e minha mãe, meus eternos
presentes.*

*À minha avó Geni, que me contou as mais lindas
histórias e cantou cantigas, carinhos...*

AGRADECIMENTOS

Estamos celebrando a entrada no décimo ano da construção coletiva do *CRIA*, o *Centro de Referência Integral de Adolescentes*. Nas linhas e nas entrelinhas deste trabalho estão presentes os jovens atores e atrizes, e suas famílias, que estiveram e estão conosco, num pacto de confiança, alegria e respeito, inventando o nosso teatro e a nossa pedagogia.

A dissertação é minha expressão de alegria acerca do trabalho realizado por toda a equipe do CRIA. É um trabalho costurado dia-a-dia, com os fios de bravura e delicadeza de muita gente bonita. Aqui estão presentes as queridas companheiras, mulheres maduras e doces guerreiras, Léo, Irene, Beth, Lúcia e Marileide, com cada bordado que fazem neste tipo de arte. Tina e Nathália na arrumação final dos trabalhos e Eleonora, pela pesquisa sobre a realidade. Mara, Telma, Ana Cláudia e Reni, que cuidam, com tanto carinho, da base de toda a ação do CRIA e do MIAC. Carla, Scheilla, Dani, Fábiana, Cláudia, Elcione, Regi, Patrícia, Cilene, Zeca, Bebel e também Robson, são esses, os cri-ativos (antigos e recentes), que articulam as ações, de forma cada vez mais conjunta, pelo teatro, poesia, comunicação e produção cultural. Destacamos as presenças dos jovens-educadores, Sérgio, Alessandro, Eugênio, Cássia, Inéria, Rose, Jed, Andréia, André, Lulu, João, Gutemberg, Cris, Débora, Cássio, Edcássio, Sueide, Maíra e Glauber, assistentes, monitores, que crescem fazendo o CRIA. Não poderia deixar de citar Edva e “seu” Dija, que fazem o corpo falar. Na dança, a história de negros, de índios e portugueses. A arte da terra de muitas cantigas.

Agradeço aos amigos Lydia Hortélio, Susana Nascimento, Joel Barbosa, Tânia Gandon, Eliana Rocha, Severino Francisco e Mila Petrillo pelos diálogos que me ajudaram a elaborar o texto.

Agradeço ao meu orientador Sérgio Farias, pela presença constante e pelo estímulo ao meu crescimento profissional.

Meus agradecimentos a todas as instituições que apoiaram e apóiam o CRIA. Aos artistas e educadores com quem temos criado esta história.



SUMÁRIO

RESUMO	08
ABSTRACT	09
ABERTURA	10
PORTAL	14
VEREDAS	30
NATUREZA DA AÇÃO	46
FONTE	
CORPO	
CAMPO	
SISTEMA	
O TEATRO DO CRIA	73
SENTIDOS	
AÇÃO	
CHEGANÇA	
GESTO	
PULSAÇÃO	
IMAGENS-AÇÃO	
FECHADURA	127
BIBLIOGRAFIA	131

RESUMO

Este trabalho visa contribuir com a reflexão sobre a importância do teatro como elemento formador de cidadania, a partir da identificação das matrizes estéticas e da metodologia desenvolvida no teatro do *CRIA - Centro de Referência Integral de Adolescentes*, pautado em experiências criativas com adolescentes dos segmentos populares da cidade do Salvador, Bahia.

A descrição da poética e dos processos de encenação desse teatro foi baseada em dados documentais, em entrevistas e na observação participante do fazer teatral e pedagógico, e revela a pesquisa-ação de *educação-através-da-arte* desenvolvida por toda a equipe do CRIA. A análise histórica do processo criativo está referenciada, principalmente, na *peça didática* de Brecht e na Etnocologia, e confirma o caráter associativo do teatro do CRIA, que reflete os componentes característicos da cultura brasileira, capazes de gerar cidadania.

ABSTRACT

The objective of this paper is to contribute to considerations on the importance of drama as citizenship's formative element, from the identification of the aesthetic patterns and the methodology developed by CRIA (Holistic Reference Center for Adolescents). Its background is the creative experiences with adolescents of the popular segments of the city of Salvador, Bahia.

Documented data, interviews and participatory observation of pedagogy and theater making were the foundations for describing the art of poetry and the staging of plays. Thus, the action-research of education-through-the-art developed by the CRIA's staff was revealed. Reference is made to the historical analysis of the creative process, mainly, on Brecht's *learning play* and on ethnocenology, confirming CRIA's theater associative feature, reflecting the characteristic components of the Brazilian culture, capable of fostering citizenship.

ABERTURA



Grupo Mais de Mil - Escola. *Falta Mais o Quê?* (2002)

Foto: Mila Petrillo

Ó PRAZER DE COMEÇAR

*Ó prazer de começar! Ó alvorada!
A primeira grama, quando parece esquecido
O que é o verde! Ó primeira página do livro
Tão esperado, surpreendente!
Leia Devagar, muito rápido
A parte não lida ficará pequena! E o primeiro jato d'água
No rosto suado! A camisa
Fresca! Ó começo do amor! Olhar que desvia!
Na máquina fria! Primeiro movimento e
Primeiro ruído do motor que pega!
A primeira fumaça, enchendo os pulmões!
E você, pensamento novo!*

Bertolt Brecht

Este trabalho é resultado de um processo criativo-formativo. É, portanto, uma narrativa emocionada de re-conhecimento de afetos e ideais. Um estudo de caso de caráter histórico-documental, descritivo e analítico - com inserção poética da pesquisadora na trama-investigação - sobre os processos de encenação e as matrizes estéticas de um teatro feito com adolescentes das camadas populares da cidade de Salvador, e suas implicações na construção coletiva da proposta artístico-político-pedagógica do *CRIA*, o *Centro de Referência Integral de Adolescentes*.

No trabalho, apresentamos a pedagogia desenvolvida no CRIA, através de um mergulho na dimensão cultural de nosso teatro, dimensão revelada no processo de educação estética vivido pelos seus *jovens-atores-criadores*. A partir daí, procuramos identificar o conhecimento integrador deste teatro, o que faz gerar cidadania. Para tal, nos apoiamos nos estudos sobre a teoria e a prática da *peça didática* de Bertolt Brecht e na Etnocenologia.

Trazemos para o corpo do texto, as pessoas criadoras da história aqui apresentada, e seus internos motivos, textura que desponta na expressão da palavra. As palavras todas não cabem no texto, especialmente por ter sido a experiência vivida, a matéria própria do fazer artístico. O teatro fala por si e a educação celebra a arte do encontro, fazendo-se na interação com as pessoas. Mas tentamos superar os limites entre o vivido no corpo e o que o intelecto tenta explicar, para esse trabalho poder falar por si, e, assim, ser instrumento de novos sentidos pelo caminho da arte.

As idéias aqui contidas refletem os resultados de cerca de dez anos de experiência de ensino-aprendizagem, envolvendo interações sensíveis com educadores, artistas e adolescentes de todo o país, um exercício de cidadania, calcado no envolvimento/amadurecimento do grupo criador e gestor, aprendiz da experiência - o *corpoCRIA*.

A narrativa costurada, com o fio da memória e com a apreensão do momento presente, contém o trabalho constante e sequencial de construção/avaliação das ações realizadas em 2000-2002. Os resultados referem-se à co-gestão entre jovens e adultos; ao aperfeiçoamento da proposta através do trabalho integrado entre teatro, produção

cultural e comunicação; à ampliação e qualificação das produções artísticas (peças teatrais; festivais de arte-educação, livros, vídeos, etc) e à disseminação da experiência, através da formação/consolidação de redes de arte-educação, na cidade de Salvador e em outras localidades.

Assim, o texto procura revelar também um contexto: um tempo-espço de desenvolvimento do CRIA na consolidação de sua experiência, como centro de referência de educação-atraves-da-arte.

O estudo - a pesquisa-ação - e a elaboração do texto, deu-se a partir da associação de várias idéias, na interlocução de aprendizado com outras pessoas, além das pessoas do CRIA: professores e colegas do curso de pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA; alunos da Escola de Teatro, amigos parceiros, meu orientador Sérgio Farias, do trabalho da professora Ingrid Koudela e através dos ricos ensinamentos dos mestres Paulo Freire, Gilberto Freyre, Milton Santos, Peter Brook, do poeta Brecht (entre outros pensadores), que nos ajudaram a re-conhecer a nossa prática, num contexto maior, de movimentos pela evolução da história.

Na escritura final do trabalho, os capítulos eram levados para as *rodas de conversa* dos encontros de formação que ocorrem no CRIA. Ali, as idéias eram debatidas com jovens e educadores. O diálogo provocava a re-escritura do texto, envolvendo todos os seus criadores num processo crítico de avaliação e re-construção que o trabalho de educação exige.

Com esse estudo demos continuidade a uma metodologia de re-significação da experiência pela palavra escrita. Um *trampolim* para os saltos de conhecimento sobre o nosso teatro e a pedagogia, salto necessário para a equipe jovem desenvolver sua autonomia e fazer crescer o CRIA, no sentido da ampliação da experiência.

PORTAL



Isa Leal, Fábio Tobias e Amaranta César em *O Rei do Trono de Barro (Hamlet)* - 1993

Foto: Bel Gouvêa

TODAS AS VIDAS

*Vive dentro de mim
uma cabocla velha de mau-olhado,
acocorada ao pé do borralho, olhando o fogo.
Benze quebranto.
Bota feitiço...
Ogum. Orixá.
Macumba, terreiro.
Ogã, pai-de-santo...*

*Vive dentro de mim
A lavadeira do Rio Vermelho.
Seu cheiro gostoso
D'água e sabão. Rodilha de pano.
Trouxa de roupa,
Pedra de anil.
Sua coroa verde de são-caetano.*

*Vive dentro de mim
A mulher cozinheira.
Pimenta e cebola.
Quitute bem feito.
Panela de barro.
Taipa de lenha..
Cozinha antiga
Toda pretinha..
Bem cacheada de picumã.
Pedra pontuda. Cumbuco de coco.
Pisando alho-sal.*

*Vive dentro de mim
A mulher do povo.
Bem proletária.
Bem linguaruda,
Desabusada, sem preconceitos,
de casca grossa,
de chinelinha,
e filharada.*

*Vive dentro de mim
A mulher roceira.
Enxerto da terra,
meio casmurra.
Trabalhadeira.
Madrugadeira.
Analfabeta. De pé no chão.
Bem parideira.
Bem criadeira.
Seus doze filhos,
Seus vinte netos.*

*Vive dentro de mim a mulher da vida.
Minha irmãzinha.
tão desprezada,
tão murmurada...
Fingindo alegre seu triste fado.
Todas as vidas dentro de mim:
Na minha vida -
A vida mera das obscuras.*

Cora Coralina

É preciso superar pudores para começar esta dissertação, revelando *todas as vidas dentro de mim*, para contar uma história feita em atos, em criação de teatro - com crianças, jovens, mães, pais, artistas, educadores que se desdobram em muitas vidas na busca do *nós* para criar o CRIA, um espaço de arte e educação, em constante movimento.

A história começa com a escolha do lugar, Salvador-Bahia/1973, onde descobri meu *norte*. Tudo começava na apreensão do sentido de ser brasileira, numa experiência sensorial de liberdade, como se voltasse ao quintal imaginário da infância. Na terra matriz re-conhecia-me nas cores, nos contrastes, nos ritmos, na expressão da gente negra. Eram muitas generosidades espalhadas por *erês*. Nos festejos, os tambores ressoavam a força do chão e o céu parecia responder, no azul de nuvens perto. A vida assim me tocava intensamente, então era preciso descobrir formas sensíveis de *dizer* tudo com arte.

Em Salvador, os primeiros passos foram dados nas artes plásticas e, depois, no teatro infantil com Jurema Pena, querida mestra que amava a sua terra. A experiência com o teatro infantil caracterizava-se como pesquisa paralela à minha formação universitária em Psicologia. O caminho do teatro, a partir daí, foi percorrido paralelamente ao estudo da psicanálise. Em 1975, dei continuidade à pesquisa como atriz no grupo *Avelãs y Avestruz*, com Márcio Meirelles, Hebe Alves, Chica Carelli, Fernando Fulco e outros amantes do teatro.

Durante quinze anos ininterruptos construímos um teatro experimental. Através de *Fausto, Baal, Alice, Salomé, O Pai, Hanjô, Simun, Lulu*¹ e outras peças, exercitávamos muitas sensibilidades em formas cênicas que traduziam buscas poéticas individuais e coletivas. Era um teatro centrado na improvisação que enfatizava o exercício da criatividade do ator, na experiência em grupo.

O *Avelãs y Avestruz*, como outros grupos de teatro do Brasil e do mundo recomeçava um teatro com as linhas de tensão das utopias iniciadas pelos mestres do século XX que,

¹ Espetáculos montados pelo grupo Avelãs y Avestruz.

através de escolas, laboratórios ou núcleos, visavam a *procura pela formação de um novo ser humano num teatro e sociedade diferentes e renovados, a procura por um modo de trabalho que pudesse manter uma qualidade original e cujos valores não são medidos pelo êxito dos espetáculos, mas sim pelas tensões culturais que o teatro provoca e define* (Savarese, 1995, p.26).

Traçávamos caminhos pessoais e profissionais, no contexto da repressão e da contracultura de Salvador na década de 70/80. O trabalho intensivo fortaleceu o grupo como célula operativa de regras e metodologias próprias, gerando nos integrantes uma formação abrangente que passava desde a condução dos treinamentos de ator/encenação até a produção cultural e comunicação.

A cultura e a dinâmica que se estabeleceu no grupo indicou novas necessidades de atuação fora deste, o que resultou na execução de projetos amplos, como o *Projeto Teatro*, que tinha como objetivo pesquisar Salvador e a obra de Gregório de Mattos². O processo de montagem do espetáculo *Gregório de Mattos e Guerras*, que contava com a participação de muitos atores e dançarinos negros de grupos culturais e blocos afro, fortaleceu a interlocução com o *Grupo Cultural* e com a *Escola Criativa Olodum*, gerando, como consequência, o *Bando de Teatro Olodum*.³ O trabalho com o *Bando* foi uma experiência riquíssima de conhecimento da cidade. Começamos pelo contato com o mundo dos habitantes do Pelourinho que estavam sendo despejados. As *pesquisas-montagem* resultaram nas peças *Essa é Nossa Praia* e *Ó Pai Ó!* Paralelamente ao trabalho com os adultos do *Bando*, eu continuava um trabalho de teatro com adolescentes, uma pesquisa que passou a interessar a *Escola Criativa Olodum*.

Estas pesquisas expandiam e aperfeiçoavam a metodologia desenvolvida no *Avelãz y Avestruz*, num caminho mais dentro da realidade brasileira, da Bahia. Tinha como núcleo gerador o próprio processo criativo deste fazer teatral, centrado no trabalho

² Este Projeto, desenvolvido em 1986/87 foi criado e coordenado por Márcio Meirelles, Maria Eugênia Milet, Isa Trigo e Ângela Andrade. Suas ações desenvolviam-se em três linhas: *pesquisa/aulas abertas* sobre a Bahia séc.XVI e XVII; *dramaturgia*, com o levantamento de autores baianos e publicação de suas peças e *encenação*, com a montagem da peça *Gregório de Mattos e Guerras*.

³ O *Bando de Teatro Olodum* foi estruturado em 1990 por Márcio Meirelles, Chica Carelli, Maria Eugênia Milet e Leda Ornellas e continua desenvolvendo um intenso trabalho de pesquisa teatral, sob a coordenação de Márcio Meirelles e Chica Carelli.

formativo da improvisação, que potencializava as aprendizagens em grupo a partir da experiência do ator.

O processo criativo envolve o risco de configurar, ponto por ponto, idéias, sentidos, afetos, antes inexistentes no plano objetivo, *concreto*, da *Realidade*, e transformá-los em fato poético. É um risco no duplo sentido da palavra: risco da ação de arriscar e da ação de riscar. Arriscar-se na borda do vazio, ou do que se supõe vazio, mas que é o espaço do mistério interno, feito para ser circundado pelo risco que desenha um sentido possível, a forma que se mostra ao criador.

Estes riscos conferem ao processo criativo um alto grau de integração das várias dimensões humanas na pessoa que cria, não só o artista. Segundo Fayga Ostrower, é um processo de percepção, uma sucessão de sínteses, um *processo dinâmico que é vivido por nós a todo momento, quer na apreensão do mundo ao nosso redor, quer na imaginação, em nossas hipóteses, nas aspirações e propostas e, evidentemente, também na criação artística* (Ostrower 1998, p.198).

No caso do teatro - nos processos criativos em grupo, com improvisação – este *ar-riscar* é uma responsabilidade compartilhada por todos, com uma inscrição marcada no corpo-pessoa do ator que se transforma enquanto dá forma, ou seja, quando risca a sua marca pessoal na poética do espetáculo que cria - através de sua Presença – aproximando-se cada vez mais da realidade humana de personagens e de situações que representa, ou seja, da *Realidade*. O teatro, como toda a experiência artística, é um processo de transformação, portanto de educação, educação para a sensibilidade – educação estética, que faz a vida tomar outros sentidos. Nessa educação, para *ar-riscar* é preciso prazer. Só o prazer faz suprimir o medo do espaço vazio a ser re-configurado com o traço pessoal. Esse prazer é conquistado através da aventura sensorial do ator. No seu corpo, a energia que traça a forma cênica conduz *Alegria* para o ato do jogo, uma *compreensão* vivida no corpo sensível e lúcido, de estar sempre atento aos outros e chegar ao *outro*, a quem o teatro e a arte, são destinados.

Tudo isso é conhecimento acumulado pessoalmente e culturalmente. É o que estabelece uma *genética cultural* do teatro que possibilita a sua continuidade e evolução, como diz Fernanda Montenegro, referindo-se à sua profissão:

*É uma profissão de absoluta solidão, onde “o outro” é fundamental. Buscar o outro. Confundir-se com o outro. Somar com o outro num só corpo.(...) Chegar ao outro é um longo caminho. Como chegar lá ? Preparando as suas ferramentas. Não se fechando em preconceitos. Exercitando a sua sensibilidade. Absoluta tolerância, mas nenhuma negligência. As dificuldades nos acompanham sempre, na medida em que trabalhamos sobre nós mesmos.(...) Penso que o nosso ofício não tem a condenação bíblica do trabalho. O suor do nosso rosto não é um castigo. Nosso ofício é a nossa festa.*⁴

Na festa intensa do jogo da criação, na busca do *outro*, celebra-se o *momento presente* condição capaz de trazer para o ator, a sua criança interna. Como diz a professora Lydia Hortélio, *as crianças, tão próximas da Vida como são, existem em inteireza: sentimento/ pensamento/ação são, com elas uma única e só coisa, e acontece instantaneamente. A economia destas três dimensões da vida é perfeita quando se é criança*⁵. Portanto, é no encontro com a infância - na experiência com a inteireza - que ator pode recuperar e transmutar a sua história de vida do passado, ao presente e futuro, *invocando processos recíprocos e reiterativos, isto é, não lineares, resultando processos de transformação* (Ostrower, 1998, p. 197) capazes de mantê-lo sempre disposto a jogar e aprender, como o grande ator Rubens Correa, que disse:

⁴ Fernanda Montenegro. *O Ator e seu Ofício*. Palestra de 1983. Espaço de Artes Livres. Transcrição Cadernos do Tablado.

⁵ Lydia Hortélio, artigo “Criança, Natureza, Cultura Infantil”. Jornal TEMA LIVRE. Instituto Anísio Teixeira, Julho 2002.

*(...).a criança é uma fonte incrível de informação artística, e a criança que nós fomos, recuperada através do nosso lado lúdico tão atrofiado pelo correr dos anos – pode nos servir de guia, mas um guia , muito especial – que caminha alegre e despreocupado, que sabe descobrir o mágico dentro do cotidiano, intuitivamente.*⁶

A aventura pedagógica como atriz indicou-me novamente um norte e intuitivamente fui entrando nos caminhos da cidade, aproximando-me das crianças e das professoras, enfim, da educação.

Através de oficinas de artes com crianças e com a realização de um processo formativo com professoras de 1ª à 4ª série de uma escola da periferia de Salvador – que tinha como objetivo a inclusão das artes no currículo - comecei a compreender a educação formal e a realidade de mulheres dedicadas à difícil tarefa de educar neste país.

Esta experiência resultou no *Manual de Criatividades*⁷ - escrito em co-autoria com Paulo Dourado. A elaboração do livro marcou nova síntese de vida e trabalho, já que foi um processo de sistematização das experiências vividas dos trabalhos com arte e também aplicadas, através de um processo de vinculação de confiança, àquelas professoras durante um ano. A síntese referia-se ao desejo de saber mais sobre educação na cidade-berço de *antagonismos de economia e de cultura* determinantes da formação brasileira. (Freyre, 1963, p.378).

A segunda edição do livro – apoiada pela *Secretaria Estadual de Educação e Cultura* - foi seguida de um projeto de capacitação das professoras da rede estadual. Conheci, então, muitas escolas públicas. Muitas delas sem carteiras, sem giz, sem papel. Com muitos meninos e meninas amontoados, sem escrever na 4ª série...muita miséria e violência. Muita ignorância e descaso dos poderes. Muita garra e insegurança das

⁶ Rubens Corrêa. *Cálice, Cavalo, Fogo e Menino*. Caderno Tablado.

⁷ O Manual de Criatividades (Dourado & Milet, 1998) apresenta considerações práticas e filosóficas, metodologia e 257 atividades para orientar profissionais, coordenadores de grupos, para o desenvolvimento de um processo de educação-atraves-da-arte.

professoras despreparadas que não tinham intimidade com a sua própria língua, mas faziam “o que podiam”.

Era, porém, na fala de língua portuguesa adocicada pela linguagem africana, - *com sílabas moles, palavras que só faltam desmanchar-se na boca da gente* - que a cidade mais se expressava, com a beleza e a força da interpenetração das culturas da casa grande e senzala, que segundo Gilberto Freyre, poderia gerar os *antagonismos equilibrados* capaz de potencializar a cultura brasileira. Verdade?

Na cidade de Gregório - *ó quão dessemelhante* - colonizada, vendida, explorada, fui buscar com quem brincar de mudar o mundo, então encontrei meninas e meninos inquietos, de vários cantos e começamos a fazer teatro.

As oficinas de teatro com adolescentes foram sendo desenvolvidas a partir de 1984. Eram grupos mistos, em gênero e classe social, compostos de jovens de doze a dezessete anos. O trabalho centrado no diálogo, no exercício da criatividade e na expressão cênica do próprio eu, incluía improvisações sobre temas relacionados a peças já existentes e/ou sobre situações ligadas à realidade. Assim, a Presença de cada integrante era convocada e trazida à cena, na dimensão de seus gestos, palavras, de sua cultura. Segundo Viola Spolin, *o próprio ato de procurar o momento, de estar aberto aos parceiros de jogo, produz uma força de vida, um fluxo, uma regeneração para todos os participantes* (1999, p.18), o trabalho provocava um interesse crescente e envolvimento de todos. Assim, eram formados grupos que permaneciam muito tempo juntos, e que pactuavam, comigo, de um intenso processo criativo-educativo. Durante dez anos aprendendo a ver o mundo na ótica dos adolescentes da cidade, fui me formando como educadora e artista, como arte-educadora, como educadora-diretora.

Para Paulo Freire, ensinar

(...) inexistia sem aprender e vice-versa e foi aprendendo socialmente que, historicamente, mulheres e homens descobriram que era possível ensinar. Foi assim, socialmente aprendendo, que ao longo dos tempos, mulheres e homens

perceberam que era possível – depois preciso – trabalhar maneiras, caminhos, métodos de ensinar (1999, p. 26).

Eu fazia teatro enquanto guiava construções de identidade pessoais e coletivas, envolvida nas dimensões do *sentir, pensar e agir* com aqueles jovens. Foi este exercício criativo que me ensinou algumas maneiras de ensinar:

Em primeiro lugar tive que desenvolver um tipo de silêncio diferente - uma *escuta* - para poder saber quem eram aqueles jovens. Um silêncio como que entre murmúrios, pois quando estava com eles também me escutava jovem e atriz. O exercício importante era reconhecer nos murmúrios o que era meu e o que era deles, e, assim, estar *fora de cena*, no lugar do outro, para poder contar uma história nossa.

Aprendi que as narrativas individuais e coletivas dessas oficinas com adolescentes apresentavam as características mais importantes para a criação artística e para o processo educativo: a *presença* e a *indagação*. Características que, nos adolescentes, estão totalmente ligadas pela expressão da *sexualidade*, que aflora com as mudanças do corpo, na puberdade, e nos processos psico-sócio-culturais de formação da identidade.

Na dimensão teatral, a sexualidade expressava a verdade dessa presença adolescente, em constante indagação sobre a primeira transformação radical da existência da pessoa. Uma forma especial de estar e se relacionar com o mundo, condição carregada de sinais vindos da infância, que iam se distanciando, e desejos ardentes pela vida adulta, ainda por vir. Essa expressão sugeria ao processo criativo, uma dinâmica própria - com profusão de movimentos, ritmos, palavras e perguntas – uma complexidade que apresentava um teatro em *movimento*. Essas formas cênicas, emergidas nos corpos presentes em transformação, traziam, à tona, a realidade que os jovens viviam, e, com isso, suas indignações, curiosidades e perplexidades - novas possibilidades de ser e estar na cidade. Com isso, revelavam-se pessoas em uma história *presentemente re-contada*.

O método desse teatro com adolescentes estava sendo construído, então, sobre os pilares da escuta, da indagação, da sexualidade e do movimento, desenvolvendo uma espécie de *cidadania sexuada*, uma maneira de educação com provocação adolescente, que

contextualizava a vida dos jovens, enquanto re-afirmava a forma barroca de ser da cidade de Salvador, pela síntese nela contida, ou seja, pela capacidade de juntar coisas diferentes. A provocação trazia à tona seus temas mais freqüentes, como racismo, violência, sensualidade, desigualdade, resistência... todos eles girando em torno da questão da liberdade de expressão.

As peças – resultantes desses processos de cidadania – mostravam, antes de tudo, o povo da cidade de Salvador. As matrizes estéticas, portanto eram definidas pelas Presenças vivas dos jovens-atores, que, com humor, ritmo acelerado das falas, cantigas, danças, sensualidade, crítica aguçada, poesia, perguntavam: *O que Você Acha Disso Tudo?*⁸

A questões trazidas pelos atores, nas cenas, eram retomadas nos debates com o público, após as apresentações. Esse procedimento acentuava a dimensão pedagógica e estética desse teatro, envolvendo no seu fazer, o re-fazer constante com as pessoas da cidade.

Este teatro pesquisado e feito com adolescentes baianos foi firmando minha aspiração (numa busca para o nordeste) de unir vida e arte, cada vez mais, à beleza mais *ser-tão* na alma criança do Brasil.

Estávamos perto de nova síntese. A partir de uma dessas oficinas estruturamos o grupo *Nossa Cara*, que permaneceu unido durante quatro anos.

As respostas da platéia eram tão positivas que entramos nas escolas públicas com um projeto de formação de lideranças. Assim, o teatro abria espaços para um trabalho de impactos na educação formal, com foco na participação dos jovens para o exercício da cidadania. O projeto foi ampliado com uma parceria com o *Liceu de Artes e Ofícios*, o que potencializou os resultados, a partir da formação de educadores e ampliação do número de escolas estaduais.

⁸ Referimo-nos também à peça criada com um grupo *Nossa Cara*.

As professoras e diretoras das escolas aderiram de forma entusiasmada à proposta, ao tempo em que mostravam-se assustadas e despreparadas para trabalharem com as questões da adolescência – principalmente aquelas ligadas a sexualidade - o que dificultava a sua prática pedagógica. Este trabalho foi interrompido no final do primeiro ano, quando já estávamos com uma boa análise dos resultados para o desenvolvimento de ações mais consistentes, o que nos mostrou a falta de perspectivas e visão político-pedagógica no sistema público de educação da Bahia.

Neste período, junto ao *Grupo Cultural Olodum* - nos carnavais, e integrando a formação do *Bando de Teatro Olodum* - passei a coordenar um projeto de teatro e de educação envolvendo os jovens da *Escola Criativa Olodum*, do grupo *Nossa Cara* e do *Projeto Axé*. Este projeto, que incluía oficinas de teatro, cenografia e figurino, dança e dramaturgia na perspectiva da montagem de um espetáculo.

A experiência pretendia chegar a uma compreensão maior sobre os jovens que viviam ou estiveram nas ruas da cidade. As improvisações giravam em torno do tema *água*, com uma pesquisa coletiva sobre o litoral. Uma Bahia de Gregório e Caymmi aflorava no gestual e nas falas, expressando um espírito místico e satírico daqueles jovens urbanos que viviam nas ruas. A peça criada foi *O Monstro e o Mar*.

A experiência durou justamente nove meses – oficinas, ensaios, temporadas em teatros, avaliação. Para mim foi nascimento e batismo. Dentro dos antagonismos da realidade transformei-me de tal forma que tinha a sensação de que tinha achado um caminho mítico- artístico- pessoal que transformaria a minha vida definitivamente. E assim foi.

A dimensão poética da vida impregnava toda a experiência, fazendo com que se estabelecesse uma espécie de ordenação contínua que fazia germinar o CRIA, talvez porque, como diz Peter Brook,

Quando as condições estão presentes, parte do cérebro humano é capaz de abrir-se a oscilações que nos tocam profundamente, que parecem cheias de significado, e, ainda

assim, são desprovidas de qualquer imagem ou conteúdo.
(2000, p.286).

O trabalho me trouxe para perto os meninos do Axé - aqueles que conheciam bem a cidade. Com eles vinha a força, a revolta, a pureza, a franqueza, a liberdade e a devoção por cada momento presente vivido no grupo, pois para eles cada momento de convívio respeitoso era sagrado.

Parecia-me que tínhamos realizado, enfim, um teatro essencial, vivo, com a ancestralidade e perspectivas de futuro presentes no ato - um teatro mítico e político, de resistência - que me fez respeitar e ver a beleza mais de perto, e sem artifícios comungar uma experiência "do tamanho da vida", resultado de muitos conflitos, mas, principalmente, de extrema confiança, condição básica para criarmos juntos qualquer coisa bela e justa.

A partir daí, era este o Teatro que importava fazer e buscar - um teatro mais amoroso e denso, com os meninos de Salvador - que chamariam, é claro, muitos outros para entrarem na roda de brincar de mudar o mundo: de pensar, ser e estar na cidade, fazendo arte e, por que não, Educação ?

Com essas idéias, visões e utopias, em 1992, prolonguei a parceria com a *Escola Criativa Olodum* e com o *Projeto Axé*, agora com o apoio do *Instituto Goethe*, coordenando um projeto de cooperação entre essas instituições e o *Harlekin Theater* – grupo que pesquisava o teatro esporte na Alemanha. O projeto visava desenvolver um processo artístico-pedagógico e investigativo sobre o tema da violência urbana, com jovens que moraram nas ruas e outros de diversas camadas sociais.

Todo o trabalho era realizado através de oficinas de teatro, envolvendo 90 jovens integrantes do *Projeto Axé*, da *Escola Criativa Olodum* (estes estudantes de escolas públicas) e adolescentes de classe média, e também com os adolescentes do grupo *Nossa Cara*, integrado também por dois jovens do *Projeto Axé*, que desenvolviam um trabalho paralelo e complementar às oficinas, através de improvisações sobre o tema, com o intuito da montagem de uma peça de teatro.

O projeto resultou em mostras cênicas dos resultados da oficina, com muitos debates públicos sobre a condição de vida dos jovens de Salvador e a montagem da peça *O Rei do Trono de Barro*, uma adaptação do *Hamlet*, de Shakespeare. Ficamos juntos três anos, com temporadas em Salvador e na Alemanha, em um processo contínuo e intenso de formação mútua. Peter Brook defende que a improvisação genuína, *que leva ao verdadeiro encontro com a platéia, ocorre apenas quando os espectadores sentem que são amados e respeitados pelos atores* e que *o teatro improvisacional deve ir aonde as pessoas vivem*.

(...) Se não houver intuito de um ato de caridade, mas apenas a sensação de que um grupo de seres humanos quer estabelecer contato um com o outro, o teatro torna-se então vida em forma mais concentrada (Brook, 1994, p.156).

Pois, então, é preciso falar de uma vida em arte concentrada:

O jovem Fábio Tobias, então integrante do *Projeto Axé*, interpretava o Hamlet. Ele havia integrado o grupo do *Monstro e o Mar* e desde lá começara um processo de mergulho em si mesmo. Colocando-se integralmente no processo artístico-pedagógico do *O Rei do Trono de Barro* guiou a mim e o grupo por caminhos muito intensos pela arte e pela educação, fazendo abrir outras portas para a experiência estética. Na convivência com Tobias, podíamos ter a coragem para olhar, com olhos bem abertos, para a realidade mais crua (no caso, a realidade dos meninos e meninas pobres de Salvador), sem perder a dimensão da beleza, da poesia existente nela, pois era a sua vida que estava no jogo.

A beleza apresentava-se na dimensão humana daquele jovem *hamletiano*, trazida em corpo e alma, através da relação afetiva e sensível que estabelecia com o grupo e com a obra, durante o processo criativo, como também em cena - como o Hamlet das ruas - no limite da dor e da coragem, na intenção de romper o ciclo histórico de violências, ao qual, como tantos outros que representava, estava submetido desde o seu nascimento.

Com uma inteireza raramente vista por mim no teatro, este jovem negro baiano, viveu e compartilhou a sua crise de identidade (com a Alegria do ator sempre presente), uma

crise que não era só de adolescente. Assim, ajudou o grupo a conhecer seu mundo, que é nosso – do Brasil - e pensar profundamente no sentido do “*Ser ou não ser? Eis a questão*” dilema vivenciado em várias dimensões por todos, mas integralmente por ele:

Durante o processo descobriu o que já intuía e mostrava em atitudes: não era filho da mulher que o criou como filho, não sabia quase nada de sua origem, já que o pai o havia deixado, muito pequeno, na casa da referida mulher e nunca mais havia voltado. O sobrenome do pai era somente uma possibilidade e a notícia sobre seu paradeiro, incerta (havia indícios de que havia sido assassinado há muito tempo). Tobias não tinha sido registrado, não tinha um nome, não sabia qual a sua própria idade e sentia-se traído pela suposta mãe, com quem voltara a morar, desde que ingressara no *Projeto Axé*.

Imersos nessa história de vida, que estava sendo desvendada, criávamos o nosso Hamlet, que também queria a verdade. No contato direto em afetos e confiança extremas, procurávamos descobrir mais sobre o personagem: as idéias do texto (Tobias fazia questão de ler, mesmo que com muita dificuldade, os extensos e profundos monólogos); a interpretação; as possibilidades de encenação a partir das improvisações. O mundo dos meninos e das meninas que vivem nas ruas de Salvador.

Tobias passava, pouco a pouco, a ter consciência de sua condição existencial. Estava de frente para as faltas e as perdas que marcaram a sua vida com um vazio enorme, o que provavelmente contribuiu para que fosse para as ruas desde criança. Comigo compartilhava suas angústias mais profundas, riscando novos desenhos no espaço interno. Estávamos *arriscando* a criação de saídas com o Hamlet e para o Hamlet, para chegar ao teatro que buscávamos. Estreamos a peça no Teatro Gregório de Mattos e ficamos um ano em cartaz em outros teatros, em Salvador. A proposta era partirmos para uma turnê na Alemanha.

Tobias não tinha documentos, mas agora não dava para adiar, precisava de passaporte para viajar. Mas para isso tinha que saber a sua idade. Se fosse maior poderia registrar-se. Foi um processo difícil, com várias idas e vindas ao Projeto Axé e ao juizado de menores. Quando resolveu dizer que tinha dezoito anos, com incerteza total e dificuldade (a negação da idade é freqüente pelos meninos das ruas pelo medo de serem

presos), fomos a um cartório fazer seu registro. O primeiro não aceitou – não queriam assumir a responsabilidade – mas, por minha indignação e insistência, indicaram que fôssemos a outro.

Lá no outro cartório, na frente de uma senhora (antiga funcionária pública baiana, que estava sentada em uma pequena mesa, com uma galinha viva, amarrada pelos pés, debaixo da mesa) eu expliquei a nossa situação. A senhora compreendeu. Olhava-nos com a ternura de uma avó de um quilombo que enxergava no “menino” aquela dor antiga. Eu, ali, na frente dos dois, sentia-me diante de uma dádiva, e agradecia o Encontro.

A senhora perguntou ao jovem ator o seu nome, aquele que estaria no seu documento de identidade, e o rapaz, muito nervoso, disse o nome que queria ter dali para diante. Não quis se chamar Tobias – o seu nome de rua e do teatro, mas sim Fábio, o nome que o pai tinha deixado para ele.

Você sabe escrever ? Perguntou a mulher.

Diante do silêncio do rapaz, ela perguntou:

E então, você vai escrever seu nome ou imprimir as suas digitais aqui no documento?

Olhamo-nos nos olhos. Tobias era o Hamlet, conseguira ler não só as letras, mas a beleza profunda do texto de Shakespeare. Sabia muitas coisas da vida, de hoje e de sempre. Só não sabia escrever, apesar de ter cursado a escola até a 5ª série. Pedimos um tempo para que ele treinasse escrever o seu novo nome.

Escrevi seu nome na primeira linha de meu caderno e ele copiou nas linhas abaixo. Dez vezes copiou, e, assim, a letra tornava-se legível, apesar do suor que lhe escorria no rosto e do tremor das mãos.

Fábio Tobias assinou seu documento e o *Hamlet* pode viver com um nome, traçando no ator um novo destino.

*Nós somos feitos da matéria de que são feitos os sonhos.*⁹

Quando comecei esta narrativa, não tinha a intenção de contar estes fatos, mas o fio da emoção dirigiu o olhar da atriz até o labirinto de sua memória. De lá até aqui, ao momento presente do verbo, re-crio uma história em um futuro imaginado:

Vejo o olhar de um menino vendo sua própria letra a desenhar seu destino
E o olhar profundo da mulher olhando o menino, agora
Estão sentados debaixo da árvore sagrada do Tempo
Um tempo sem escravos
Tempo da Natureza
Infância e sinceridades
Tempo de encantamento
Cores de uma cidade.

Aqui, no espaço lógico do texto, que agora é passado e presente, podemos rimar. Somos meninos e também a senhora. Somos muitos, é verdade. *Todas as vidas*. Nas palavras inscritas no corpo, fazemos teatro, para dar forma aos mistérios e às idéias de ser e estar pisando o chão desta terra.

Agora, é preciso saber do CRIA, revelar a sua identidade.

⁹ SHAKESPEARE, William, na peça “A Tempestade”.

VEREDAS



IV Festival MIAC *O Adolescente e a Arte pelos Direitos Humanos* - cortejo cênico (2001) Foto: Mila Petrillo

O GUARDADOR DE REBANHOS

*E a criança tão humana que é divina
É esta a minha quotidiana vida de poeta,
E é porque ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre,
E que o meu mínimo olhar
Me enche de sensação,
E o mais pequeno som, seja do que for,
Parece falar comigo.*

*A Criança Nova que habita onde vivo
Dá-me uma mão a mim
E a outra a tudo que existe
E assim vamos os três pelo caminho que houver,
Saltando e cantando e rindo
E gozando o nosso segredo comum
Que é o de saber por toda a parte
Que não há mistério no mundo
E que tudo vale à pena*

Fernando Pessoa (Alberto Caeiro)

O *CRIA - Centro de Referência Integral de Adolescentes* foi estruturado como ONG em fevereiro de 1994, a partir de uma bolsa individual que recebi da *Fundação MacArthur* para implantar um centro de artes cênicas para adolescentes, dando continuidade à pesquisa de teatro que desenvolvia.

As primeiras atividades referiram-se à manutenção do trabalho com o grupo *Nossa Cara*, no segundo ano de ensaios e apresentações da peça *O Rei do Trono de Barro (Hamlet)*, e à elaboração e realização de um projeto de mobilização através da arte, ligado às escolas públicas, dando continuidade às idéias desenvolvidas anteriormente em projeto com as escolas estaduais.

Iniciava-se, assim, a formação do grupo profissional que daria início ao CRIA e de condições para realizarmos nossos sonhos: Maria Eleonora Rabello e Irene Piñero, como coordenadoras pedagógicas; Ana Lúcia Moraes, como coordenadora administrativa e Carla Lopes, como assistente artístico-pedagógica¹⁰. Nos primeiros seis meses, nossas atividades eram desenvolvidas em salas da antiga Faculdade de Medicina da UFBa, no Terreiro de Jesus, Centro Histórico. Depois alugamos uma sala para instalar a administração, no sobrado de número 21 da Rua Gregório de Mattos, no Pelourinho, administrado pelo *IPAC - Instituto do Patrimônio Artístico-Cultural da Bahia*. Quando os demais inquilinos deixaram a casa, conseguimos, com o mesmo IPAC, a isenção do aluguel e passamos a ocupar todo o sobrado, onde o CRIA funciona até hoje.

O projeto que elaboramos para iniciar nossas atividades foi batizado de *Educação - Um Exercício de Cidadania*. Visava a implantação da educação sexual e de outras questões ligadas à cidadania, nos currículos escolares da 5ª à 8ª séries das escolas da rede municipal, bem como a implementação de ações voltadas para a saúde dos adolescentes a partir dos centros de saúde e da formação de educadores e adolescentes multiplicadores.

¹⁰ Carla Lopes, na época, era jovem-atriz do grupo *Nossa Cara*. Ela e alguns dos jovens atores deste grupo, que queriam ter uma formação como arte-educadores, participavam do projeto *Educação - Um Exercício de Cidadania*, como monitores da vertente artística e/ou pedagógica do mesmo.

O projeto foi apresentado à *Secretaria Municipal de Educação* e à *Fundação Odebrecht*, em janeiro de 1994, com as quais estabelecemos uma parceria, agregando-se, um ano depois, a *Secretaria Municipal de Saúde*, de Salvador. Além destas instituições, o projeto tinha o apoio da *Fundação MacArthur*, da *Universidade Federal da Bahia* e da *Fundação Cultural do Estado da Bahia* e caracterizou-se como um *campo* de experiências de educação, de arte e de gestão, por envolver muitas pessoas, e instituições diversas.

O projeto desenvolvia simultaneamente as vertentes pedagógica e artística, apresentando a natureza metodológica que marca e caracteriza o trabalho do CRIA.

A vertente pedagógica trabalhava a capacitação de profissionais de educação e saúde, e de adolescentes (das escolas municipais e dos centros de saúde/comunidades), integrando-os em *Núcleos de Trabalho*, para atuarem como multiplicadores de ações educativas. A vertente artística desenvolveu um trabalho de educação-através-da-arte, formando a *Tribo de Teatro* - grupo composto por quinze jovens-atores (oriundos das escolas municipais e comunidades próximas aos centros de saúde) - que criou a peça *Quem Descobriu o Amor?* - com o objetivo de sensibilizar os adultos e adolescentes para os temas/ eixos do projeto.

Os temas trabalhados, ligados à formação integral dos adolescentes, permanecem como prioritários no desenvolvimento das ações e projetos do CRIA: *educação, sexualidade e etnia* estão totalmente implicados na dimensão da *cidadania*.

Neste projeto, o processo criativo do teatro era integrado à vertente pedagógica, numa complementação mútua: os professores e adolescentes capacitados participavam dos ensaios abertos das cenas criadas pelos jovens-atores e jovens-atrizes, estabelecendo um diálogo constante, que era incluído na peça educativa.

Assim, a rica experiência adquirida com a realização deste projeto está contida na peça *Quem Descobriu o Amor?* Esta peça passou a ser experimentada ano a ano, por outras *tribos* de jovens do CRIA, que, pela via do teatro, têm revelado suas descobertas do Brasil - do qual chegam mais perto, através de si próprios, dos alunos e educadoras das

escolas municipais (presentes até hoje, no texto e personagens da peça), que começaram a criar conosco uma *pedagogia própria*.

Com esta imersão na educação pública, em 1995, participamos de um projeto em parceria com o Unicef e com a *Fundação Odebrecht*, que resultou na formação do grupo *Mais de Mil* e a montagem da peça *Escola. Falta Mais o Quê?* Esta peça também tem sido re-montada ano a ano, integrando o repertório teatral do CRIA, juntamente com a peça *Quem Descobriu o Amor?*, com o objetivo de contribuir com a mobilização pela qualidade da educação pública no país, um direito fundamental das crianças e dos adolescentes.

Em 1997 (último ano do projeto com as redes municipais de educação e saúde), surgiram novas articulações decorrentes da necessidade de garantir os direitos fundamentais dos nossos adolescentes e prevenir a violência a que estão expostos. Ao lado de quinze instituições criamos o *Projeto de Intercâmbio Artístico e Cultural*, transformado em *Movimento*, em agosto de 1998. O *MIAC - Movimento de Intercâmbio Artístico-Cultural pela Cidadania* é uma experiência que se consolida ano a ano, como uma rede de arte-educação, voltada para a garantia dos direitos das crianças e dos adolescentes, principalmente no que se refere à educação.

Integrando a programação anual do MIAC, o CRIA idealizou e produziu quatro festivais denominados *O Adolescente e a Arte pelos Direitos Humanos* (de 1998 à 2001), eventos de grande porte planejados conjuntamente e coordenados pelo CRIA, envolvendo arte-educadores de toda a cidade e grande número de adolescentes. Os Festivais representaram momentos importantes para a disseminação da metodologia de educação-através-da-arte adotada no CRIA, devido ao grande poder mobilizador. Os Festivais tinham como foco, valorizar a cultura popular nordestina, o que atraiu muitos artistas de todo o Brasil, aproximando os jovens de Salvador das manifestações mais *sertanejas*, com impactos visíveis na produção do hip-hop local e das expressões artísticas no CRIA. Do Festival realizado em 2001 participaram cerca de cinco mil adultos, adolescentes e crianças.

O processo formativo de jovens e profissionais, fundamentado na arte e na cultura, ao qual o CRIA se dedicou, através de muitas interações, formou uma massa crítica cada vez mais interessada na discussão das questões da cidadania e do papel da arte na educação. Nestas trocas de ensino-aprendizagem foi-se estruturando a equipe profissionalizada do CRIA, formada, na sua maioria de jovens.

Responsável pela formação de agentes culturais, na rede MIAC, o CRIA ampliou seu conceito interdisciplinar de teatro, ligado às áreas de comunicação e produção cultural. Desenvolveu um trabalho de formação de pessoas e planejamento conjunto, ligando estas áreas à questão da arte e da educação, potencializando a mobilização social da rede. Assim, com a experiência na rede MIAC, estas áreas também cresceram no CRIA, junto com o seu teatro, gerando conhecimentos que foram agregados à sua pedagogia e integrando à sua proposta artístico-político-pedagógica.

Nesse processo de formação a questão da sexualidade permaneceu sempre como um aspecto prioritário, estimulando a militância do CRIA na área da saúde e dos direitos sexuais e reprodutivos. Evidenciou-se, assim, a extrema necessidade de se aprofundar o tema das DSTs e da AIDS entre os jovens, formando-os para atuarem como agentes multiplicadores no enfrentamento da epidemia, que tomava proporções alarmantes no Brasil.

Em 1997, o CRIA realizou oficinas de capacitação de jovens na prevenção à AIDS, com a montagem de um esquete educativo e organização de um evento de mobilização no Pelourinho. A partir daí criamos o projeto e a peça *Com Arte - Sem AIDS*, que foi remontado durante três anos, com o apoio do *Ministério da Saúde* e do Unicef, caracterizando-se como uma colaboração eficaz do CRIA às iniciativas de mobilização para o enfrentamento à AIDS¹¹.

O diálogo com as famílias dos jovens atores e atrizes também se intensificava cada vez mais, à medida que o CRIA aprofundava a sua pedagogia. Em 1999, resolveu-se criar

¹¹Com esse projeto, o CRIA ganhou o Prêmio de Menção Honrosa da Comissão Nacional de Combate à AIDS, e passou a aparecer com destaque no website do Ministério da Saúde.

um projeto junto com as famílias, para pensar a questão da prevenção à AIDS (já que a realidade brasileira apresentava índices cada vez maiores de contaminação entre as mulheres de baixa renda). Assim, surgiu o grupo *Pais e Filhos* e a peça *Diálogos*, como também um vídeo, em parceria com a *Secretaria Municipal de Saúde*, com o *Ministério da Saúde* e com o *Unicef*. A peça continua em cartaz há três anos, e também se configura como uma peça de repertório, levantando questões muito relevantes, como a questão da estrutura familiar ampliada com a abordagem da dimensão cultural.

O trabalho de prevenção à AIDS desenvolvido pelo CRIA chamou a atenção de uma ONG moçambicana, a *FDC – Fundação para o Desenvolvimento da Comunidade*, com sede na capital, Maputo. A instituição trabalha sexualidade e direitos reprodutivos de jovens numa região devastada pela epidemia da AIDS - 700 novas contaminações a cada dia - e convidou o CRIA para levar sua metodologia e experiência com o objetivo de contribuir no processo de formação de jovens.

Neste projeto de intercâmbio, o CRIA, naquele país, capacitou – com sua metodologia de educação-através-da-arte – noventa profissionais de educação e saúde e montou uma peça educativa com dezesseis jovens – *Acurranha (Vivências)*, em português), que continua sendo apresentada em escolas e comunidades de Moçambique.

O intercâmbio revelou inúmeros pontos em comum entre os adolescentes africanos e baianos, gerando uma parceria que se fortalece a cada novo encontro: jovens e educadores da *FDC* participaram do IV Festival do *MIAC – O Adolescente e a Arte pelos Direitos Humanos*, em 2001 e outro grupo de educadores e jovens do CRIA prepara-se para voltar a Maputo em janeiro de 2003.

Os intercâmbios se fazem cada vez mais intensos: com o GTPOS e a ECOS, ONGs de São Paulo, o CRIA desenvolve um projeto conjunto ligado aos direitos sexuais e reprodutivos de adolescentes e jovens, tentando, pela troca de experiências, alinhar objetivos que possam subsidiar as políticas públicas de educação e saúde nos dois Estados.¹²

¹² Este projeto que se estenderá até 2003, é apoiado pela Fundação MacArthur.

A partir da participação intensa nos espaços de debate sobre saúde sexual, o CRIA passou a integrar as discussões sobre a problemática da violência sexual contra crianças e adolescentes, participando inclusive na elaboração do *Plano Nacional de Enfrentamento às Violências Sexuais contra Criança e Adolescente*.¹³

Decorrente desse envolvimento, o CRIA tem desenvolvido um projeto voltado para esta temática, enfocando principalmente a questão étnica e a questão de gênero e criando, em 2002, o grupo *Abebé Omi*, que montou a peça *Silêncios Sentidos*.

Paralelamente, ainda no âmbito da saúde do adolescente, o CRIA introduziu a análise de um tema extremamente importante para a discussão e sobre o cotidiano dos jovens: o uso de drogas lícitas e ilícitas. Com o apoio do *Unicef*, firmou-se uma parceria com o *CETAD - Centro de Tratamento ao Abuso de Drogas*, que aplicou a capacitação dos adolescentes, resultando o trabalho na formação do quinto grupo teatral da instituição e em outra peça igualmente importante no que diz respeito ao alcance de seus objetivos: *Você Precisa de Que?*

As diversas facetas da problemática da educação e o compromisso com a arte e a cultura negra e nordestina revestem as últimas associações do CRIA, marcando sua entrada pelo *ser-tão*.

Através do projeto *ArtEducação*, o CRIA articula-se, desde 2001, com grupos culturais e instituições de sete municípios baianos, estabelecendo trocas com artistas, educadores, adolescentes, com o objetivo de formar *Núcleos de Arte-Educação*, voltados para a mobilização social pela cidadania, através da arte. Em alguns municípios, a iniciativa tem sido absorvida como política pública para a formação integral dos jovens.

A determinação em “descobrir” o Brasil nos levou, em 2002, até a Bacia do Goitá, no agreste pernambucano. Lá implantamos um projeto de mobilização através do teatro, em parceria com o *SERTA*, ONG que trabalha pelo desenvolvimento sustentável da

¹³ A jovem monitora Cássia Lima participou do *Congresso Internacional de Combate à Exploração Sexual* e da comissão jovem, que elaborou o referido Plano.

região, através da criação de hortas orgânicas familiares, com a participação de jovens como agentes multiplicadores.

A trajetória do CRIA é marcada, portanto, por etapas que se completam e consolidam sua pedagogia interna de formação contínua de jovens e de disseminação dos conhecimentos gerados.

A primeira etapa, nos primeiros quatro anos, como vimos, representa um mergulho no interior da educação e da saúde públicas de Salvador. Uma imersão vertical para a compreensão da cidadania, através de uma investigação centrada no universo da escola, com foco nas relações de poder entre os profissionais, e entre estes e os adolescentes.

A segunda etapa marca uma nova dimensão, uma imersão horizontal pela cidade. Na experiência do *MIAC*, o que se revela são as possibilidades das interações sociais pela diversidade de realidades e culturas, uma outra visão de cidadania.

A terceira etapa, que estamos vivenciando, refere-se ao aperfeiçoamento da *pedagogia*, visando maiores contribuições às redes públicas de educação e saúde, e a consolidação das redes de arte-educação formadas na cidade e fora dela. A cidadania é demarcada pela sistematização coletiva e pela irradiação dos conhecimentos articulados de teatro, produção cultural e comunicação, focados na atuação qualificada dos jovens co-gestores do CRIA.

A responsabilidade de lidar com a vida de tantos adolescentes e jovens leva o CRIA a estar cada vez mais sintonizado com a realidade. Portanto, é preciso registrá-la aqui. Para isso vamos começar com uma fala de Hamlet:

Ser ou não ser, eis a questão.

O que é mais certo fazer? Deixar o barco correr ou acabar com essa sujeira toda? Morrer... Dormir; nada mais! No sono esquecemos o peso do coração e a luta da carne. Que fim pode ser melhor? Morrer... Dormir. Dormir! Talvez sonhar, sonhar! Aí está o problema - pode ser que na morte a gente também

sonhe. Vai ver que é por isso que a gente é obrigado a viver tanto. Não fosse assim, quem iria querer ficar velho, doente, agüentar tanta injustiça, a fome, o desprezo, a indiferença, a falta de amor, tanta humilhação, se a gente mesmo pode encontrar o sossego com um simples estilete.

Voltemos para 1996. Transcrevemos, a seguir, o depoimento do jovem-ator Fábio Tobias, agora monitor do CRIA, sobre o que tinha acabado de vivenciar¹⁴:

Um dia de sábado, do ano de 1996, de madrugada, eu estava dormindo quando a minha esposa assustada me chamou:

“Tem alguém gritando, eu estou com medo.”

Eu falei:

Pense positivo, que nada acontecerá com a gente.

Mas ela estava apavorada, quando eu ouvi umas falas:

“Polícia! Abra a porta, se não eu vou arrombar !”

Eu, com medo, abri. Um deles falou :

“Acenda a luz !”

E começaram a me espancar e a perguntar :

“Cadê o descarado que mora aqui ?”

Eu respondi:

Quem mora aqui sou eu, minha filha e minha esposa.

Quebraram meu queixo. Me levaram para o Hospital. Escondido dei meu telefone a uma moça no Hospital e pedi que ela avisasse a minha esposa que eu estava vivo. Depois, me levaram para a delegacia. Fiquei com fome até o dia seguinte. O delegado chegou, contei minha história a ele, mas ele disse que não podia fazer nada, disse-lhe quem eu era, mas ele não acreditou em mim.

Na segunda-feira, o delegado titular chegou. Bastante educado, ele me atendeu e começou a me interrogar, viu que eu estava falando a verdade, mas não me soltou.

¹⁴ Este depoimento, bem como as demais citações de jovens contidas neste capítulo, foram retiradas do documento *Desejo, Necessidade, Vontade*. Milet, Maria (org). CRIA, 1998.

A equipe do CRIA chegou, com um advogado. Eles me soltaram. Daí para cá nunca mais dormi tranqüilo, fiquei traumatizado.

Um dia chegou uma carta lá em casa, perguntando se eu queria identificar os policiais. Eu respondi para mim mesmo: deixa para lá, pois Deus toma conta disso e dará o troco por nós todos. Mas ao mesmo tempo pensei: isso não pode ficar assim. Têm muitos policiais corruptos...Melhor ficar calado? Quem fica calado vive mais.

Aí estavam o ator e a diretora, frente a frente. Fábio Tobias, o Hamlet, que havia decidido, há quatro anos atrás, enfrentar a verdade (e por isso decidiu ter e escrever o seu nome e o seu caminho), agora estava de frente para um novo impasse. As duas últimas frases de seu depoimento continham toda a questão da existência do jovem-ator. Ser ou não ser? A questão trazida por ele ecoava em todas as vozes caladas dos meninos e meninas pobres da cidade, do CRIA, de todos nós, artistas e educadores que estávamos construindo um sonho junto. Um sonho pela palavra.

A questão produzia um silêncio, um horror. Então, de frente para o abismo de nós mesmos, começamos a avaliar todo o trabalho feito até então. Turnês para a Alemanha, capacitação de professores, montagem de três grupos de teatro, com criação e apresentações de peças educativas. Mais de sete mil pessoas envolvidas nas ações de sensibilização através do teatro, muitos resultados, discussões e participação. Mas a realidade continuava a mesma, ou pior. Então convidamos os amigos, artistas e educadores - adultos e adolescentes - de quinze instituições parceiras, que trabalhavam com arte e garantia dos direitos das crianças e adolescentes para assistir *Quem Descobriu o Amor?* Todos gostaram e queriam que levássemos a peça para seus locais de trabalho. Mas nós só queríamos conversar sobre a questão da violência, que estava matando, torturando, tirando da escola nossos adolescentes. O que fazer agora? Na discussão chegamos juntos à conclusão de que deveríamos inventar um projeto conjunto. Assim nasceu o MIAC.

Também em conjunto, já em forma de rede, produzimos documentos e os depoimentos de Tobias, e de vários meninos, chegaram até Brasília. Há cinco anos temos trazido a questão da criança e do adolescente para os jornais, para as praças, temos dialogado

com os poderes públicos... realizamos cortejos cênicos, festivais, *caldeirões culturais* e provocamos outras redes a se organizarem. Entretanto esta é, ainda, a nossa realidade¹⁵:

Quase 1500 adolescentes entre 12 e 18 anos foram assassinados nos últimos dez anos na Bahia. Os índices de mortes violentas de jovens de 15 a 25 anos equivalem proporcionalmente aos de São Paulo. A maioria dos adolescentes assassinados em nosso Estado, não apresentavam comportamento inadequado nem antecedentes criminais. Foram mortos por abuso do poder policial, por engano (confundidos com marginais que, certamente, serão também mortos em outra oportunidade), por motivos fúteis, por ter demonstrado medo ou fugido de abordagens policiais. Os que se envolvem com tráfico de drogas e quadrilhas são geralmente mortos por marginais adultos. Apenas cerca de 50 acusados foram julgados durante esse período e há processos que correm há mais de dez anos na Justiça baiana, alguns referentes a crimes considerados hediondos. Apenas dois acusados foram condenados nos últimos dois anos. Para cada 1000 adolescentes vítimas de violência corresponde um adolescente agente de violência. Ainda existem cerca de 400 crianças e adolescentes vivendo nas ruas de Salvador e o índice de criminalidade juvenil é muito alta no interior. Já é comprovada a ação de grupos de extermínio e de braços do Comando Vermelho na Bahia. Portanto, o destino de milhares de jovens dos morros cariocas e da periferia de São Paulo, que encontram no tráfico de drogas e armas a única perspectiva de viver e sonhar, pode ser também o futuro de grande parte da juventude baiana.

*Desculpe as letras maus escritas e os erros de caligrafia mas
foi a única maneira que eu aprendi. isto serve para vocês
verem como está o ensino na rede do governo*

Ana Carla de Lira Santos, 16 anos - Fundação Cidade Mãe.

¹⁵ Os dados registrados a seguir, foram sistematizados por Eleonora Ramos, jornalista, orientadora da coordenação de planejamento do CRIA. Fonte: Anuário Estatístico 2001. Indicadores Econômicos e Senso 2000 – Resultado do Universo. Publicações da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia - CEPLANTEC. Os depoimentos dos jovens foram retirados do documento *Desejo. Necessidade. Vontade*. CRIA, 1997.

O “ensino na rede do governo”, como diz a Ana Carla, apresenta as mesmas deficiências crônicas, entre elas o que chamamos infância analfabeta. Cerca de 95% das crianças de 7 a 14 anos estão matriculadas na rede pública, mas muitas delas permanecem analfabetas ou chegam ao término do ensino fundamental na situação de analfabetos funcionais. O nível salarial dos professores acarreta progressiva perda de poder aquisitivo e a conseqüente desatualização do profissional que não tem como investir em sua carreira, renovar-se tecnicamente, ampliar experiências e conhecimentos. A educação pública na Bahia convive com grandes contradições: constroem-se colégios de arquitetura moderna e funcional, que, na capital atrai a classe média e no interior encanta crianças e jovens por sua aparente qualidade. Com a construção de prédios e salas por parte do governo estadual e com a proliferação de pequenos estabelecimentos particulares, a maioria sem qualquer condição de funcionamento, os índices de matrícula são bastante altos do ensino fundamental ao ensino médio. Essa situação, entretanto, não resulta na geração de jovens habilitados para a vida e o mercado de trabalho. Pelo contrário. Os milhares de atestados de conclusão do ensino médio, conferidos todos os anos, pouco valem para garantir um emprego ou um futuro, embora custem grandes esforços para as famílias. Essa situação, além de frustrar e desestimular os jovens, arrasta parte deles para a criminalidade, decepcionados com o que a sociedade tem para lhe oferecer.

Nelson Vilaronga tinha dezesseis anos em 1994, quando integrou a Tribo do Teatro. Depois da experiência como ator, continuou a sua formação no CRIA, como monitor e assistente artístico-pedagógico. Ingressou na Escola de Teatro da UFBA, e logo depois, conseguiu uma bolsa no Instituto Goethe para estudar alemão. Como prêmio pelo seu desempenho nesse Instituto, ganhou uma viagem para estudos de aperfeiçoamento, na Alemanha. De lá, em 1997, me escreveu essa carta:

Fazer teatro - também educação e arte, na mesma medida - aí no Brasil, como nós fazemos, é, antes de mais nada, um ato de coragem. Eu sei que você pode entender que eu já sabia em parte que aqui as coisas funcionavam de outra forma, mas lidar com essa outra realidade no dia-a-dia pode levar um desapercibido à loucura ou alienação total.

Evidentemente, aqui começaram a aparecer - de forma bem mais sutil em relação a nós, problemas sociais ou também de ordem étnica. A diferença é o fator histórico - a consciência da própria história.

Confesso que, às vezes, dá um grande medo de voltar e ter que adaptar tudo isso à nossa cruel e apaixonante realidade. Mas, não tenho dúvidas de que é aí que eu posso aplicar tudo isso, porque aqui já funciona e já tem quem faça... Não é fácil, mas é perfeitamente possível.

Eu sei que você entende, eu não estou falando de nenhum choque piegas ou de nenhum sentimento idiota de inadequação, mas sim patenteando que pessoas como nós, uma vez nascidas aqui, seríamos no dia-a-dia o que somos na essência, com todas as possibilidades. Aí, sinceramente, não haveria dança da garrafa ou decadência de qualquer outro gênero ou natureza que se fizesse empecilho ou irritação. Mas, nem sempre precisa ou pode Maomé ir até a montanha, portanto, estou certo de que podemos transformar algo, e já começamos.

Infelizmente, cinco anos depois constata-se que nem sempre Maomé pode ir à montanha e que nem sempre determinação e competência são suficientes para se transformar algo. A educação na Bahia, por exemplo. As redes públicas de ensino constituem o “locus” ideal quando se busca, como o CRIA, a formação integral de adolescentes. Com esse objetivo, muitas instituições estruturam-se para entrar nas escolas visando contribuir, renovar, estimular e complementar os instrumentos de que os jovens precisam para se desenvolver plenamente como seres humanos, cidadãos e profissionais. Mas a interação, entre esses tão importantes atores sociais, não tem resultado em sucesso, impedindo que se alcance a “transformação”. Analisar as causas desse insucesso não é fácil, mas fica evidente que sendo professor e o conjunto de suas ações a essência da escola, é nele, no profissional de educação que se concentram os problemas. O professor brasileiro quer mesmo mudar a escola? E se quer, pode fazê-lo?

Até que ponto estão desestimulados, acuados e dependentes do poder público para ter uma vida digna, crescer profissionalmente e desenvolver seu potencial? Que respostas obtêm em suas tentativas, mesmo as mais simples, de mudar a realidade do ensino público? A evasão de professores da sala de aula é um sinal de que poucos estão ali por opção e menos ainda mostram disposição para impor opiniões e direitos.

Acreditamos que não adianta falar em prioridade da educação, enquanto os professores não forem, eles mesmos, prioridade.

Uma Escola que ajude a gente a pensar e gostar de aprender:

Matemática, Geografia, a nossa Língua.

Ler, escrever e contar.

Aprender tudo aquilo que descobriram antes da gente.

Uma Escola que ajude a gente a crescer e a se conhecer melhor:

Nós mesmos e nossos colegas

Saber compreender o mundo também

E as conquistas de nosso povo.

Uma Escola que ajude a gente a conhecer a nossa história.

Porque a gente tem uma história!

História cheia de luta, cheia de dor,

que faz a gente ser o que é,

e nosso país ser o que é.

Compreendendo a história, a gente pode ver melhor

o que pode acontecer no futuro.

A Escola tem que ter tudo isso,

para a gente ser mais gente, mais bonito...

E bonito a gente nem sabe se é...

Texto da peça Escola: Falta Mais O Que? Grupo Mais de Mil

É preciso entender a contradição dos números da educação na Bahia. Entender porquê beiramos os 100% de oferta de matrículas e temos um percentual de 6% de jovens analfabetos entre 15 e 24 no meio urbano. No meio rural esse índice sobe para 16%. Acontece que 16% abandonam o ensino fundamental todos os anos e outros 12% são

repetidamente reprovados. No ensino médio, 18% abandonam o curso, (em 1998, somente na rede estadual, 45 mil deixaram a escola) motivados por desajustes familiares ou sociais ou por necessidade de prover o próprio sustento, ou o da família. Por outro lado, apenas 5,9% são reprovados. Por que o ensino médio reprova tão pouco, sendo, teoricamente, uma etapa difícil e importante do aprendizado? Observa-se nos últimos anos uma tendência à se facilitar a aprovação de alunos, Isso acontece na escola pública (para mascarar os altos índices de repetência) e nos colégios particulares (para atender aos interesses imediatos de sua clientela). Assim, o ensino oferecido à grande parcela da população jovem é, em sua maioria, deficiente, fragmentado, e não prepara nem para a vida nem para o mercado de trabalho.

Durante estes nove anos de trabalhos incessantes, temos sempre nos perguntado sobre o nosso papel social. Não queremos substituir o Estado e a realidade nos impulsiona a continuar a participar, fazendo arte e educação. Tem sido um caminho difícil, um exercício de cidadania, que vale a pena continuar, pelo prazer de estar perto da vida, de gente criativa. Vamos, então, mergulhar na natureza do CRIA, para poder chegar ao seu teatro.

NATUREZA DA AÇÃO



Grupo Tribo do Teatro - *Quem descobriu o amor?* (2002)

Foto: Mila Petrillo

CANÇÃO

*Acorda bem cedo o homem
Da casa de telha-vã
E abre janela e porta
Como se abrisse a manhã.*

*E eis que a vida não é mais
Nem triste, nem só, nem vã.
É doce: cheirosa a goiabada
E brilha como romã.*

*Orvalhada. E ele caminha
O homem, com passos de lã
Para em nada perturbar
A quietude da manhã.*

*Já não há mágoas de perdas
Nem angústias de amanhã,
Pois alma que há na calma
Entre a goiaba e a romã.*

*É a própria alma do homem
Da casa de telha-vã,
Que declara a noite morta
E acende em si a manhã.*

Ruy Espinheira Filho

FONTE

Como vimos, a história do CRIA é marcada por interações dos seus participantes com diversas pessoas, grupos e instituições de Salvador e de outras cidades do Brasil e do mundo (Maputo). Suas atividades de arte-educação propõem um modo de olhar para se chegar ao *outro*, potencializando os intensos e constantes contatos criativos com jovens e adultos, principalmente educadores e dinamizadores culturais, das classes populares da cidade, do interior da Bahia e do Nordeste do Brasil.

Todas essas interações têm feito emergir e potencializar no CRIA um tipo de *cultura dos vínculos*, definida por Peter Brook¹⁶ como uma *terceira cultura*, diferente da *cultura do estado* e da *cultura individual*. Estas duas culturas, segundo o autor, são unilaterais e inadequadas. A primeira, por não refletir (desde muito tempo) o todo das sociedades complexas, tornando-se vazia; e a segunda, limitante, por enaltecer o individualismo. Essas duas culturas estão, em nossos tempos, cada vez mais imbricadas e difundidas pela cultura de massa do mundo de economia globalizada.

A *terceira cultura*, segundo o diretor do *Centro Internacional de Pesquisa de Teatro*, detém uma qualidade viva e infinitamente intangível, que ele chama de *verdade*. Está relacionada à inteireza do Homem - uma “fonte de potência” decorrente da ampliação da percepção cotidiana da realidade:

É a força que pode contrabalançar o nosso mundo. Tem a ver com a descoberta de relações onde tais relações haviam sido submergidas e perdidas entre o homem e a sociedade, entre uma raça e outra, entre o microcosmo e o macrocosmo, entre a humanidade e a maquinaria, entre o visível e o invisível, entre categorias, línguas, gêneros (Brook, 1994, p. 317).

¹⁶ Peter Brook propõe esta conceituação para cultura, baseando-se em sua experiência com atores de várias partes do mundo, tornando-se esta arte teatral inseparável da necessidade do estabelecimento de novos vínculos culturais.

A *verdade* vivida no CRIA, pode-se chamar de uma *arte* que se expressa *nas e entre* as pessoas, na sua maioria, jovens das camadas populares do Brasil, pessoas originárias do Nordeste do Brasil.

Esta *arte* é o núcleo gerador da proposta artístico-pedagógica desenvolvida. Ela abarca uma dimensão claramente política, pois *molda condições que permitem a ação*. (Santos, 2002, p.142).

Portanto, a proposta artístico-político-pedagógica do CRIA, está voltada para uma educação libertadora, baseada em mudanças, a partir das potencialidades do povo brasileiro. Ou seja, propõe um tipo de educação que forme homens e mulheres sujeitos da História, a partir da revelação e cooperação entre eles, para criarem outras possibilidades de vida social, capaz de interferir no ciclo de opressões que formaram e formam a sociedade brasileira.

Com a prevalência do dinheiro em estado puro como motor primeiro e último das ações, o homem acaba por ser considerado um elemento residual. Desta forma, o território, o Estado-nação e a solidariedade social também se tornam residuais.(Santos, 2002,p.147).

É com uma *educação-através-da-arte* - realizada com os adolescentes e adultos da cidade de Salvador - que o CRIA desenvolve a sua proposta, na intenção de trazer o Homem para o centro, fazendo emergir a sua dignidade, e o que o professor Milton Santos chama de *cultura da vizinhança*. O professor explica que o processo de globalização, gerador de escassez no mundo é também gerador de uma economia urbana dual, com uma divisão do trabalho que se dá “por cima” (acirrando a racionalidade hegemônica), e “por baixo” (cimentada no território e nas culturas locais), divisão do trabalho que valoriza a *experiência com a escassez*, a *experiência da convivência* e da *solidariedade*. A *cultura da vizinhança* - referida pelo professor em seu livro *Por uma outra Globalização, do pensamento único à consciência universal* - está aflorando nas comunidades pobres, como uma força de resistência popular.

Acreditamos, como o autor, na *riqueza dos homens lentos*, na expressão da cultura do povo como fonte de valores promotores da cidadania. Consideramos que esta riqueza é o alimento para a política, pois é uma força viva que integra o território pelas condições humanas, repletas de uma *verdade da existência e revelador do próprio movimento da sociedade* (Santos, 2002, p.145). *Verdade* que a cultura do povo expressa na dança, na música, nos festejos.

Portanto, a base de todo o trabalho do CRIA está num processo de educabilidade para a apreensão (e re-construção) da realidade cultural popular brasileira, marcada pela mistura de povos, raças e religiões, presente nas pessoas e na vida da cidade de Salvador. Uma educabilidade que se expressa na arte, principalmente no teatro.

A nossa capacidade de aprender, de que decorre a de ensinar, sugere ou, mais do que isso, implica a nossa habilidade de apreender a substantividade do objeto aprendido (...) Mulheres e homens, somos os únicos seres que social e historicamente, nos tornamos capazes de apreender. Por isso, somos os únicos em quem aprender é uma aventura criadora(...) Aprender para nós é construir, reconstruir, constatar para mudar, o que não se faz sem abertura ao risco e à aventura do espírito.(Freire,1999, p.77).

A *educação-através-da-arte* faz aparecer no teatro, na dança, na poesia - na arte que se cria e na maneira de educar - a consciência desse pertencimento ao país e ao mundo, na medida em que esta educação enaltece a *Presença* das pessoas, a partir dos processos de auto-conhecimento e de construção criativa-interativa, que se processa com o corpo todo: mente, sensação, carne, emoção, memória e intuição.

A educabilidade para os valores locais e universais torna-se convivência, quando focada na pessoa que descobre a sua autonomia e liberdade de criar de novas – e antigas! - maneiras de ser, pensar, agir e evoluir. Portanto, para nós, a chave da *educação para a cidadania*, tem sido a descoberta das pessoas do Brasil, o que tem assegurado um

dinamismo, uma complexidade e uma Alegria (com letra maiúscula) capazes de sustentar o “sonho que se sonha junto” - o CRIA.

Há uma relação entre a alegria necessária à atividade educativa e a esperança. A esperança de que professor e alunos juntos podemos aprender, ensinar, inquietar-nos, produzir e juntos igualmente resisti aos obstáculos à nossa alegria. (Freire, 1999, p. 80).

A alegria é uma energia vital presente nas crianças quando brincam de descobrir o mundo. Está diretamente ligada à questão da liberdade. A professora *brincante* Lydia Hortélio, no artigo *Criança, Natureza e Cultura Infantil*, diz que *a gente trabalha sem querer, mas não brinca sem querer. A autora associa ao conceito de Liberdade, a inteireza da pessoa, a partir da questão da obediência e autonomia extremas na escolha do Brinquedo que se quer brincar*¹⁷.

A alegria - fonte da arte - deve ser sempre buscada na educação, para fazer reviver nos educadores e nos alunos, a experiência de rigor e espontaneidade da criança em seu brincar.

A alegria tem sido vivida na nossa prática de arte e de educação, na busca de um brasil criança, livre, popular, com expressão viva de seu povo a revelar caminhos mais dignos para a garantia dos direitos de suas crianças e adolescentes. Um brasil encoberto nas cidades grandes, mas que resiste e existe forte na alma de seu povo:

(...) E nesta Cidade do Salvador, onde todo ano, do alto de Santo Antônio-Além-do-Carmo, se coroa um menino IMPERADOR DO MUNDO, na FESTA DO DIVINO, urge que tomemos consciência da simbologia desta festa, quando se distribui comida para todos durante os festejos, se soltam

¹⁷ A autora desenvolve seu pensamento a partir da citação do filósofo Schiller: “O Homem só é inteiro quando brinca, é somente quando brinca que ele existe na completa acepção da palavra Homem”. Jornal TEMA LIVRE. Salvador, Instituto Anísio Teixeira, Julho 2002, nº 53.

presos e se têm vislumbres de um mundo de justiça e liberdade, que terá como modelo a inocência, a graça e a sabedoria das CRIANÇA..(Hortélio, 2001, Salvador, programa Festival MIAC).

Na busca por uma “*pedagogia da autonomia*”¹⁸- através do teatro - na “*cultura de vínculos*” e na “*cultura da vizinhança*”, está inscrita a experiência da história do CRIA, nos seus primeiros dez anos. É uma experiência pela esperança, experiência de imensa alegria e de convivência com os meninos e meninas, homens e mulheres que decidiram aprender a “*assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de raiva porque é capaz de amar.* (Freire, Paulo, 1999).

Cheguei para somar, bem devagar, sem acanhamento, levando o rumo do meu pensamento. Descobrindo o aprendizado a partir da troca. Definida ou indefinida o ser humano me toca.

Indignada e ao mesmo tempo realizada. Tenho impressão de que encontrei minha casa, minha pátria, minha mãe.

Percussiva, não me contento com apenas uma batida. Tem que ser ritmada, pulsada, inventada, criativa, buscar a vida, viver, vivida.

Encontro a saída para todas as minhas soluções, os problemas não são problemas, idealizar, motivar, esquematizar. Esse é o meu lema.

Cidadania, encontrar o verdadeiro guia.

Saúde, educação, melhoria, sexualidade, droga que troca.

Crescente para sempre, evidente. A beleza dos olhos nos olhos.

Do sorriso, da verdade, da mentira. Mentira, por favor, vá embora.

Ana Paula Oliveira, 18 anos. Jovem atriz do grupo *Mais de Mil*¹⁹

¹⁸ Citamos aqui, o título do livro de Paulo Freire: *PEDAGOGIA DA AUTONOMIA. Saberes Necessários à prática educativa*, sublinhando o nosso respeito ao mestre e a importância que conferimos aos seus ensinamentos quanto a prática educativo-progressiva em favor da autonomia dos educandos, ou seja de todos os jovens envolvidos na construção do CRIA

¹⁹ Todas as citações de jovens e educadores do CRIA, deste capítulo são resultados do 1º seminário interno de planejamento/aprofundamento da proposta artístico-político-pedagógica da instituição, em 21/03/2002.

O *exercício de cidadania* tem requerido um grande esforço de toda a equipe para criar um sistema operacional de trabalho, condizente com esta proposta artístico-político-pedagógica, de forma que a mesma possa ser assumida por cada pessoa que realiza e cria o CRIA, refletindo essa pessoa na sua inteireza.

CORPO

O desafio para desenvolver um sistema operacional condizente com a proposta do CRIA, consiste em realizá-lo de forma flexível e aberta, para gerar e fazer circular nas pessoas, os valores e os princípios básicos desta educação e desta arte. Ou seja, realizar uma arte-educação que forme um *corpoCRIA*, um coletivo disposto a se envolver em processo contínuo de criação e educação, num exercício de *cidadania estética* para a mobilização da sociedade, no que se refere principalmente à melhoria da educação e da saúde pública.

Um *corpo* com propósito comum de trazer o verbo para a ação *de(i) ver (s)cidade*, um ato poético de ser, sendo parte integrante da multiculturalidade da cidade e do Brasil, para promover novos olhares e assim fomentar processos de mudança.

O desafio, portanto, está relacionado à qualidade dessa educação. Uma qualidade capaz de estabelecer um campo de confiança recíproca - base da convivência - para a construção coletiva de um programa de formação para concretizar os resultados neste Brasil desigual e nesta Bahia dessemelhante.

O sistema operacional é um currículo baseado em pactos organizados pelo discurso, para criação de um campo comum, onde se organizam as construções dos conhecimentos artísticos e políticos, centrados na pesquisa de um teatro feito por jovens e de uma mobilização social realizada através da arte, pautados na interação pessoal.

Se quisermos recorrer à etimologia da palavra “currículo”, que vem do latim curriculum, “pista de corrida”, podemos dizer que no curso dessa “corrida” que é o currículo acabamos

por nos tornar o que somos. Nas discussões cotidianas, quando pensamos em currículo pensamos apenas em conhecimento, esquecendo-nos de que o conhecimento que constitui o currículo está inextricavelmente, centralmente, vitalmente, envolvido naquilo que somos, naquilo que nos tornamos: na nossa identidade, na nossa subjetividade. (Silva, 2001, p. 15).

Este currículo - campo aberto e experimental pela *cultura de vínculos* - pretende fazer brotar e fluir novos *contatos-conhecimentos* (e, assim, novos sonhos) ligados à experiência dos participantes do CRIA, a partir das trocas culturais de ensino-aprendizagem com quem interagem. É uma perspectiva de proposição de mudanças que reconhece, como dizia o professor Paulo Freire, que *somos seres condicionados mas não determinados*:

O mundo não é. O mundo está sendo. Como subjetividade curiosa, inteligente, interferidora na objetividade com que dialeticamente me relaciono, meu papel no mundo não é só o de quem constata o que ocorre mas também o de quem intervém como sujeito de ocorrências. Não sou apenas objeto da História mas seu sujeito igualmente. No mundo da História, da cultura, da política, constato não para me adaptar mas para mudar. (Freire, 1999, pp.21-85-86).

Constatamos os conhecimentos nos movimentos de transformação, pela disposição em relação ao *outro*, expressos nas falas e nos textos elaborados pelos adolescentes, em todo o processo criativo e avaliativo do CRIA:

O mundo gira, mas ele não é outro, nós que somos outros a cada momento, nós é que mudamos a cada toque, olhar... São tantas causas, tantas cismas, desejos e culpas.
"Eu ando pelo mundo prestando atenção em coisas, em coisas que eu não sei o nome... pela janela do quarto, pela janela do carro, quem é ela? Quem é ela?"

No fundo, todos nós sabemos que há uma busca, que as coisas tem um porquê. Na verdade, lutamos o tempo todo, passamos em vários lugares para voltar ao mesmo lugar, nus de pés descalços e de olhos fechados. Entretanto, ainda há evolução, as coisas acontecem e a gente está sempre crescendo. Vejo muita gente caminhando junto.

Sueide Oliveira de Jesus Matos, 17 anos. Jovem atriz Tribo do Teatro

O currículo do CRIA é centrado nas pessoas que o compõem, em todos os seus integrantes, jovens e adultos, que pensam e fazem com que a proposta artístico-político-pedagógica se corporifique, a partir de seus desejos de mudança. Estas pessoas são *jovens-atores, monitores, assistentes, orientadores e coordenadoras* que desempenham papéis diferentes com alto grau de responsabilidade, e, progressivamente, podem passar de um papel a outro, compondo, assim, uma equipe profissionalizada ou em fase de profissionalização dentro da ONG. As famílias dos jovens integram também esse *corpo*, diretamente no teatro ou em atividades complementares.

Jovem ator multiplicador;

Teatro, toré e poesia;

Comunidade escola;

Perco noite, ganho o dia;

Teatro, comunicação;

ADM, produção;

Vi tudo aqui no CRIA.

Vai a noite vem o dia;

Adolescente, jovem, monitor;

Aumenta as responsabilidades;

Muda opiniões que formou;

Tudo amadurece;

A emoção aquece;

O que você não esquentou.

Gutemberg Santana, 21 anos. Monitor do Núcleo de Produção Cultural, ex-integrante da *Tribo do Teatro*.

O caráter formativo desse sistema, trabalha a pessoa na dimensão do grupo, problematizando as questões ligadas: às relações de gênero (cabe registrar que as funções de coordenação e de orientação no CRIA são assumidas por mulheres); à questão étnico-cultural (os integrantes são, na sua maioria, pessoas negras ou mestiças da cidade de Salvador, muitas delas filhas ou netas de famílias que migraram do interior); e, obviamente, à questão da juventude, que implica, entre outras coisas, a questão do conflito de gerações (na perspectiva do exercício de uma co-gestão, envolvendo jovens e adultos). Todas essas questões têm como pano de fundo as relações de poder. Um currículo que *está no centro de um território contestado. Está preocupado com as conexões entre saber, identidade e poder*, como diz o professor Tomaz Tadeu da Silva, referindo-se às teorias críticas e pós-críticas do currículo (2002, p.17).

O sistema formativo pautado na educação-atraves-da-arte contempla os conhecimentos individuais e coletivos, levando em consideração as atitudes impressas no corpo e nos vínculos, referentes às lutas, aos valores e aspirações, como também aos medos, e às opressões vividas e re-vividas, que refletem os *antagonismos econômicos e sociais* fundantes da sociedade brasileira e baiana:

Antagonismos de economia e cultura. A cultura européia e indígena. A européia e a africana. A africana e a indígena. A economia agrária e a pastoril. A agrária e a mineira. O católico e o herege. O jesuíta e o fazendeiro. O bandeirante e o senhor de engenho. O paulista e o emboaba. O pernambucano e o mascate. O grande proprietário e o pária. O bacharel e o analfabeto. Mas predominando sobre todos os antagonismos, o mais geral e o mais profundo: o senhor e o escravo. (Freyre, 1963, p.116).

Desta forma, o currículo atualiza nossa História, o sistema atual, presentificado na pessoa. É um campo de conflitos, portanto de crescimento (em constante movimento), que pode conter adesões, deserções, resistências, causadas por escolhas e/ou ambigüidades inerentes em cada pessoa.

O currículo é, pois, um campo de *tensão* para os integrantes do *CRIA*, vivenciado entre eles mesmos, entre estes e a comunidade, e entre a ONG e a sociedade. As tensões internas expressam os conflitos de geração, de gênero e classe social reforçados constantemente pelo sistema desigual e excludente em que vivemos. Estes conflitos são configurados durante o processo, sendo a mola mestra de toda a ação criativa e educativa.

As tensões externas referem-se principalmente, aos conflitos entre os adolescentes e suas famílias, suas escolas e suas comunidades. Os conflitos com as famílias vão sendo superados a partir das interações regulares entre todos, nas ações de planejamento e avaliação e ensaios abertos, durante o processo artístico-pedagógico.

Desde que estou aqui, a cada dia, vou me tornando um ser humano melhor comigo mesmo e com as pessoas com quem convivo. Aprendi que a gente deve lutar pelo que se acredita (...). No decorrer desses três anos que eu estou aqui, venho sofrendo vários conflitos dentro de mim, com minha família e com a sociedade em geral, porque aprender a defender tudo que gosto e realmente acredito, como diz a minha amiga Gorete: "Prefiro defender a isso tudo do que ter aquela opinião formada sobre tudo"

Dailton Silva, 16 anos. Jovem-ator do grupo Mais de Mil.

A relação com o ensino formal é sempre uma questão a se atualizar e problematizar, desde que as escolas dos adolescentes (na sua maioria, escolas públicas) estão muito defasadas, não atendendo às necessidades dos alunos. A tensão com a comunidade relaciona-se ao lugar diferenciado, ocupado pelos adolescentes do *CRIA*, em relação aos amigos e vizinhos que não tiveram a oportunidade de realizar um trabalho de crescimento pessoal e social, que muitas vezes encontram-se em situação de risco social.

As tensões externas também dizem respeito à forma de atuação do CRIA, em relação à lógica do mercado, cada vez mais presente nos ambientes da cidade, do Brasil e do mundo, gerando conflitos quanto à sustentabilidade de sua proposta.

As crises internas e externas são os nós que precisam ser constantemente desatados para que cheguemos ao *nós* desejado: o *corpoCRIA*.

Estas tensões têm contribuído para o aperfeiçoamento da proposta artístico-político-pedagógica e, conseqüentemente, para a consolidação desse *corpo*, que integra a dimensão do passado e do futuro, pela apreensão do presente, na possibilidade de poder estar no caminho *in-certo*²⁰. Caminho pelo achado de si mesmo pela convivência com o diferente, com o *outro*. Uma construção coletiva que não apresenta uma solução dada como certa, pronta, mas, que implica na criação de alternativas de mudança pelo exercício de posições *revolucionárias, críticas e anunciadoras* do sonho comum. (Freire, 1999, p.88).

Percebo que não há sangue só em mim. Corre sangue em outro corpo também, em um vulcão de idéias e palavras em erupção. Derretemos mitos, tabus e preconceito, fazendo de outros, aliados. Eu não me divido, mas há um pouco de mim em cada um.

Jaiana Menezes, 16 anos. Jovem atriz do grupo *Abebé Omi*

CAMPO

No fluxo deste sistema, deste currículo, é gerada uma cultura, diretamente ligada ao núcleo da proposta - aquela *arte* que se faz através da convivência criativa, da vinculação sensível entre as pessoas. Esta *arte* é concretizada no diálogo.

²⁰ Caminho para o qual não existem fórmulas prontas e, por isso mesmo, indica o conceito de construção em processo coletivo, no qual nos colocamos. Podemos também associar o termo ao lema do Governo da Bahia “A Bahia está no Caminho Certo”, afirmando as divergências explícitas entre os conceitos. Citando o professor Tomaz Tadeu da Silva, *os conceitos de uma teoria organizam e estruturam nossa forma de ver a realidade* (2001, p.17)

Paulo Freire diz que a transformação dá-se num tempo que é do Homem, e nunca fora dele. Diz também que os oprimidos só podem desenvolver-se quando superam a contradição em que se encontram, deixando de ser *seres para o outro* e fazendo-se *seres para si* (p. 159, 2000 a).

Este movimento do *outro* para *si* faz-se com a imersão na linguagem. Esta linguagem, no teatro, se expressa na presença, no corpo, no silêncio e na fala. A palavra dita ou não dita, implica na consciência da narrativa que é o principal veículo deste movimento de pertencimento.

A fala autêntica continua sendo suprimida de nosso povo. Nosso passado histórico-cultural, marcado por opressões e antagonismos, não fomentou formas democráticas de governo e, conseqüentemente, não produziu hábitos solidários na política e nas relações sociais. A tendência pelo *discurso vazio*, portanto, expande-se e atinge a educação, que poderia ser o espaço de rompimento destes hábitos.

Do verbo. Do discurso. Da ênfase nos discursos. Do torneio da frase. É que toda esta manifestação oratória, quase sempre também sem profundidade, revela, antes de tudo uma atitude mental. Revela ausência de permeabilidade característica da consciência crítica (Freire, 2000 c, p. 102).

A escola valoriza a memorização, promovendo uma educação desvinculada da vida e centrada na palavra dos outros, assim, intensifica a *consciência ingênua dos estudantes*.

Sem a mediação da palavra verdadeira, o ato só pode ser apatia ou violência, que se expressa também na redução da beleza de nossa língua, na banalização geral difundida pela televisão a qualquer hora. A questão não é só trabalhar para a palavra como um direito de todos, mas para a qualidade poética da palavra, para que a *verdade* da pessoa floresça, requerendo a presença de quem a escuta.

A *escuta* depende da qualidade da linguagem, mas também do lugar em que se coloca o ouvinte. O lugar do educador e do artista requer uma escuta atenta e sensível, de

palavras e não palavras, abrindo, com atitudes e perguntas sinceras, novas possibilidades ao falante para poder riscar o percurso da linguagem com formas espontâneas de clarear suas idéias e pensamentos. Escutar, nesta medida sugere um ato de criação em mão dupla.

Seguindo o fio de pensamento de Paulo Freire, podemos dizer que *não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão e que a palavra verdadeira pode transformar o mundo. Existir humanamente é pronunciar o mundo, é modificá-lo e a pronúncia é um ato de criação e re-criação* (2000 a, p.78). Nesta colagem está clara a dimensão do Amor na equação do educador. A equação só se resolve no diálogo.

O diálogo é a condição para a arte que se faz no coletivo, para a educação democrática e para a mobilização social porque *o diálogo é este encontro dos homens, mediatizados pelo mundo, para pronunciá-lo, não se esgotando, portanto na relação eu-tu*. (Freire, 2000 a, p.78).

No CRIA, os diálogos acontecem não só no ato criativo dos espetáculos, mas também em *rodas de conversa* semanais para planejamento, acompanhamento e avaliação pessoal/profissional envolvendo todas as pessoas do *corpoCRIA*. O diálogo vai se qualificando, conferindo maior qualidade na convivência, densidade às ações artístico-pedagógicas e maturidade e autonomia de sua equipe.

Quem sou eu no meio de tanta histórias? Quanto mais me descubro mais acredito que sou muitos "eus". O espaço "CRIAtivo" contribui para um conhecimento cada vez mais profundo das histórias dos nosso eus. Um eu que deseja esse espaço de conviver, de viver junto e aprender. De acreditar e superar limites, ter problemas e ter energia para avançar. Um eu que acredita nas pessoas acima de tudo.

Um eu que também quer mudança, que quer ocupar outros espaços e conhecer novas realidades. E um eu entre outros eus.

Daniela Matos, 24 anos. Assistente do Núcleo de Produção Cultural

Assim foi se consolidando uma co-gestão, entre jovens e adultos, que tem assegurado maior coerência interna, no sentido de compatibilizar os tempos individuais e coletivos em um espaço criativo de trocas de aprendizagens, com vistas a firmar uma narrativa institucional cada vez mais coerente com a missão da ONG.²¹

*Rasgando tempos e contratempos
infindar-se no infinito com arte
chegar ao fundo
aprender a olhar
o que há de cada um em mim
somos seres em transformação
somos jardim
parados, costurando a eternidade
tempo, história nordeste
magia, perfume, espinho
desejo sem fim
homens, mulheres, meninos e meninas
vários eus eternizando o aprender
somos jardim*

Texto de construção coletiva, elaborado por jovens-atores, monitores, assistentes e coordenadoras.

Outro ponto importante – assegurado pelo diálogo - para fluir os sentidos agregadores no sistema operacional de trabalho do CRIA, é o *lugar* assumido por todos os integrantes, como *formadores-criadores*, ou seja, um sendo referência para o outro.

Essa *referência* é uma espécie de atitude desenvolvida naturalmente e gradativamente, por jovens e adultos, quanto mais eles se apropriam da proposta do CRIA (e esta apropriação se dá através da imersão na arte e no diálogo). A referência está relacionada

²¹ A co-gestão é realizada através de um conselho de planejamento, composto de todos os jovens, familiares, educadores e técnicos do CRIA; por uma diretoria, que representa legalmente a ONG; por uma coordenação, composta de coordenação geral, coordenação pedagógica; coordenação administrativo-financeira, e coordenação de planejamento; de um conselho de planejamento, composto por todos os coordenadores, orientadores, assistentes e representantes dos monitores, jovens-atores e familiares; um conselho consultivo, composto por vinte profissionais com vivência e trabalhos relevantes ligados à arte e a educação e um conselho fiscal, composto por três profissionais de experiência e reconhecimento na área administrativo-financeira.

à responsabilidade, à consciência crítica, à alegria, à escuta, ao exercício com a *palavra verdadeira*, aos valores e compromissos assimilados no fazer artístico, político e pedagógico.

Essa referência é uma característica do trabalho, que alimenta a *cultura de vínculos* e a missão do CRIA, ligada à luta pelos direitos das crianças e dos adolescentes. Esta característica contrapõe-se frontalmente à atitude calcada no poder hierarquicamente instalado por funções. É um *lugar* conquistado pelo conhecimento e exercício da sensibilidade, próprios do trabalho de auto-conhecimento, de construção de conhecimentos, da criação coletiva.

nordeste
mudar
arte-chegar ao fundo
caminho sem fim
sentidos
coragem
utopia
seres em formação
somar
não parar
choramos
rocha

somos uma casa de rochas que choram

Poesia de Nathália Carvalho, 23 anos. Assistente do Núcleo de Comunicação.

A *experiência da referência* é vivida como uma sequência de ritos de passagem para os adolescentes, dos ensaios para as apresentações, no diálogo com as platéias, através do desejo dos jovens-atores e atrizes atuarem como monitores, dos monitores atuarem como assistentes, etc, ou seja, de envolverem-se cada vez mais como educadores, multiplicando a sua própria experiência.

A adolescência é um período de contradições, ambivalências e conflitos de toda ordem, onde, para a construção de sua identidade, o jovem busca no grupo de amigos e nos adultos que admira, referências de identificação.

Neste sentido, o papel dos adultos é muito importante. É preciso ter muita atenção para este *lugar* - que necessariamente tem que ser ocupado - sem se perder a dimensão do jogo, da criação, da alegria, qualidades do trabalho artístico e educativo.

A questão da referência implica, portanto, na afirmação do *lugar* do adulto e do papel do educador no processo formativo dos jovens. Através da atenção para a tensão entre autoridade e liberdade é necessário trabalhar a formação *no sentido de fazer possível que a necessidade do limite seja assumida eticamente pela liberdade*, estimulando decisões e responsabilidades em *experiências respeitosas de liberdade* (Freire, 1999, pp. 118-119).

A convivência grupal, centrada na *referência*, fortalece a construção individual, de cada jovem ator e atriz, como também dos grupos de teatro e da própria ONG, como vozes autênticas desta arte-educação pela mobilização social através do teatro.

Venho sendo simplesmente eu a todo instante. Estando bem com a vida, sorrindo sempre, até quando tudo termina, cada vez mais, encarando a vida com a maturidade de um adulto, sem perder a essência de uma criança. Procuro trilhar o meu caminho da forma mais simples alegre e bonita possível. Na verdade sou gente que observa, aprende, vive e sente, sinceramente!

Cássio Vinícius, 18 anos. Monitor do Núcleo de Produção Cultural.

Podemos concluir que a *fala*, a *escuta*, o *diálogo* e a *referência* são os elementos básicos para que esta educação traga para o *corpoCRIA* o gosto pela pesquisa, pela constatação dos crescimentos e da revisão dos “achados”, o que implica, segundo Paulo Freire, no desenvolvimento de uma *consciência transitivo-crítica*.

*Era apenas um menino...
Cujo seu mundo
Não tinha o tamanho
Que naquela porta
Ao entrar
Há de procurar
Para desfiar os obstáculos
Do alvo direcionado
Para aquele objetivo
Mencionado, hoje,
Amanhã, ou ontem
Um dia encontrar
O que estava lá....*

Júlio César de Souza Meneses, 15 anos. Jovem-ator . Grupo Pessoa Comum

Todos os integrantes convivem diariamente com o teatro que se cria, na busca da liberdade e da co-laboração, uma colaboração realizada com amor e trabalho conjunto. A vivência direta ou indireta com esta arte coletiva alimenta o sistema, colocando todos numa lógica e numa cultura que vai se desenhando no corpo e nos textos dos jovens-atores, e é assimilada como a narrativa da instituição e vice-versa. Este teatro parte do *quem sou eu* de cada jovem-ator e atriz. Assim o CRIA permanentemente indaga: *quem somos nós?*

*No decorrer do tempo, pude perceber que passei por várias formações e tantos "quem sou eu" que se fosse escrever todos os dia o meu "quem sou eu" já teria feito um livro.
A cada momento que o CRIA passa, nós automaticamente passamos por uma metamorfose, isso por que tudo que é realizado bate diretamente em nós.
Hoje, já sei o que quero, o que faço e o que sou aqui dentro.
Alcansei a identificação dos meus desejos, sonhos e Dom que é dos principais pontos aqui dentro, o "dom".Tenho que parar de escrever por que daqui há alguns minutos tenho que reescrever*

o "meu quem sou eu" porque estamos ampliando os nossos olhares, enquanto instituição.

Rose Silva, 21 anos – Monitora do Núcleo de Teatro.

Esta curiosidade tem sido a fonte para todos os conhecimentos que circulam no sistema, que circundam esta arte de encontros.

Em fevereiro de 1994, eu, Maria, fui convocada por outra Maria para um sonho, sonhado por uma, para se tornar de muitas. Este convite a uma mulher que não quer parar de crescer, de aprender, bateu como um novo desafio. Continuar trabalhando com os excluídos, agregar conhecimentos, experiências, desejos e utopias em uma proposta pra chegar á outros, e com outros e outras, contribuir para que este país seja um país de todos e não de alguns, me mobilizou.

Nesta viagem há nove anos eu embarquei e através dela venho navegando pelos mares da sensibilidade do aprendizado coletivo, da alegria de ser. Me descobrindo a cada dia, e a cada dia inventando caminhos e possibilidades na arte de conviver.

(...) A minha vida se entrelaça com a vida do CRIA, pois está sendo através das vidas que fazem o CRIA, da fala da escuta, do jeito de cada menino de cada menina, da possibilidade de arriscar e transformar, que me transformo a cada dia. Eu, mãe, educadora, mulher.

Do Recôncavo carrego em mim:

Massapé, loas, bailados,

Riacho, cachoeira..

Cheiro de mangue e aroeiras.

Cana doce, licuri.

Cheiros, dores, amores,

*Imagens ...
Que se cruzam com outros
Sonhos, desejos, vontades.
E aí se CRIA
No arrisco do risco,
Peixeira se transforma em lápis
Cantoria, versos, teatro,
Conversas, escutas...
Em forma de educação.
Meninos, meninas, homens e mulheres,
Enquanto tentamos mudar o mundo
Transborda o meu coração,
Na alegria de aprender, ensinar, crescer,
Viver!*

Eleonora Rabello. 47 anos. Coordenadora pedagógica.

SISTEMA

Através de seminários internos, com a presença de representantes de todos os segmentos do *corpoCRIA*, temos re-avaliado a nossa missão institucional. A partir de 2001, nestes seminários, começamos a aperfeiçoar e sistematizar, coletivamente, a proposta do CRIA.

A proposta artístico-político-pedagógica foi repensada e o currículo foi organizado didaticamente em um *Programa de Educação, Saúde e Cultura*, núcleo propulsor da dinâmica interna e externa do CRIA. A dinâmica interna de formação do *corpoCRIA* se dá nos *Núcleos de Formação e Trabalho e Espaços de Formação*, que cria as atividades externas de mobilização social através da arte, ou seja, o *Projeto Institucional Anual* e os *Projetos em Parceria* do CRIA, vislumbrando novas interações criativas de cidadania com a sociedade.

O *Projeto Institucional Anual do CRIA* tem como foco central a dinamização cultural das escolas dos jovens-atores e atrizes e sua articulação com os Centros de Saúde, associações comunitárias e grupos culturais locais e núcleos regionais MIAC, de forma a ampliar as articulações/diálogos para a mobilização social pela melhoria dos serviços públicos de educação, saúde e cultura – a partir da participação efetiva dos adolescentes.

Os *Projetos em Parceria* têm como característica garantir a interlocução permanente e qualificada do CRIA com instituições de Salvador, e outras cidades, Estados e países, no sentido da promoção de situações de aprendizagem mútua, pautadas nas diversidades culturais.

Estes dois tipos de projeto têm como foco, a re-edição de conhecimentos construídos no *Programa de Educação, Saúde e Cultura*, pautados na transdisciplinaridade – através da construção de conhecimentos, articulando teatro, poesia, produção cultural e comunicação - para a formação de dinamizadores culturais - jovens e adultos - voltados para a garantia dos direitos das crianças e dos adolescentes.

Por sua vez, estes projetos são campos de atuação/formação para que os jovens do CRIA desenvolvam suas potencialidades como dinamizadores culturais e multiplicadores da experiência de arte e educação. O processo de formação interna dos jovens desenvolve-se nos *Núcleos de Formação e Trabalho* e em *Espaços de Formação*, que proporcionam ambientes de experimentação vocacional para os jovens que pretendem dar continuidade à sua formação vinculada à instituição (jovens-atores, monitores, assistentes, orientadores). Esse ambiente é criado a partir da interação com profissionais e jovens universitários das áreas referidas como também no diálogo permanente entre todos.

Os *Núcleos* são responsáveis pela construção e difusão de atividades, nas áreas do teatro, poesia, comunicação e produção cultural para a mobilização social através da arte.

O *Núcleo de Teatro* e o *Núcleo de Poesia* são as portas de entrada para os adolescentes do CRIA. As atividades de formação referem-se à estruturação de grupos artísticos que

criam espetáculos de teatro e recitais de poesia que traduzam as suas impressões sobre o mundo e sobre temas de interesse da juventude, afirmando e valorizando aspectos étnicos e culturais de cada integrante, para a sensibilização e mobilização de outros atores sociais.

Estes Núcleos são responsáveis pela elaboração de livros, cartilhas, programas e outros materiais que sistematizem as experiências de arte e de educação.

O *Núcleo de Comunicação* é responsável pelo gerenciamento da informação institucional, pelo aperfeiçoamento das ações de mobilização dos jovens. As ações são de formação em comunicação para a mobilização social com os jovens do CRIA e de outros grupos atendidos pelos projetos.

Desenvolve a assessoria de imprensa da ONG, a criação de materiais impressos, eletrônicos e digitais de cunho informativo e educativo. Dedicar-se à disseminação e sensibilização da sociedade para as temáticas do Programa de Educação, Saúde e Cultura, contribuindo para a consolidação da imagem pública do CRIA como centro de referência.

O *Núcleo de Produção Cultural* sistematiza e dissemina conceitos relativos à produção cultural para os jovens do CRIA e outros grupos dos Projetos desenvolvidos em parceria. Planeja e coordena as atividades de produção executiva da programação artístico-pedagógica anual do CRIA. Planeja, elabora projetos de captação de recursos e acompanha o desenvolvimento dos projetos desenvolvidos.

Os *Espaços de Formação* têm como objetivo a construção e difusão de conhecimentos necessários relacionados aos eixos temáticos do Programa: sociedade; trabalho; saúde e educação, dentre outros, para o desenvolvimento da educação integral dos jovens do CRIA. O aprofundamento destes conteúdos dá-se no processo de criação das peças educativas (através da metodologia adotada, que veremos adiante), como também através de trabalhos específicos, através de aulas, debates, seminários, oficinas temáticas, sempre através de um processo de construção coletiva, a partir do repertório de conhecimentos de cada jovem.

Espaço de Linguagem e Expressão promove situações de ensino-aprendizagem para os jovens-atores e monitores, visando o desenvolvimento de sua expressão oral, escrita, poética e da consciência crítica para potencializar a sua participação na escola, na comunidade e outros espaços de convivência social e de atuação como dinamizadores culturais. Este Espaço garante o acompanhamento do rendimento escolar de cada jovem, fortalecendo os vínculos do CRIA com as famílias, as Escolas e Centros de Saúde, através de planejamentos conjuntos.

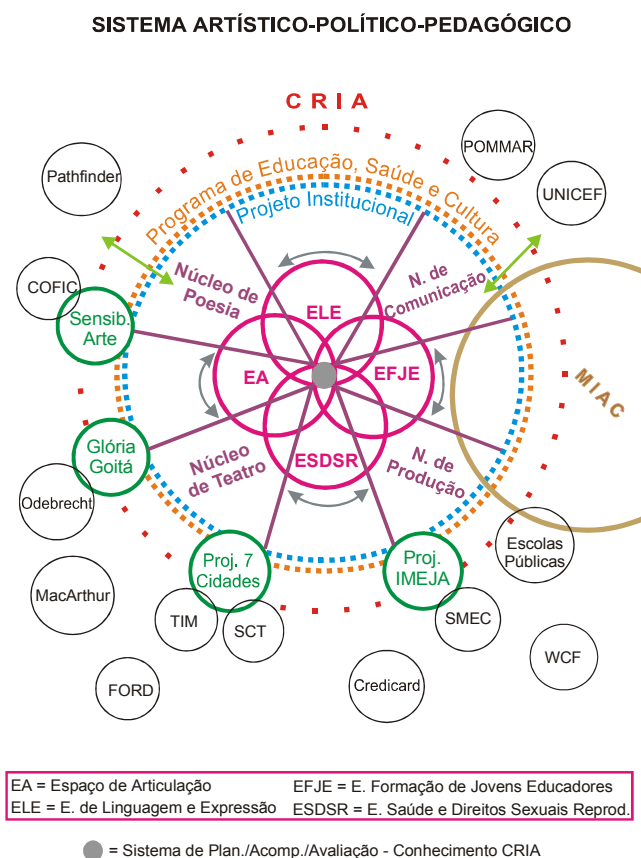
Espaço de Saúde e Direitos Sexuais e Reprodutivos forma monitores do CRIA e educadores e profissionais de saúde, através do aprofundamento dos temas da sexualidade, DST/AIDS, relações de gênero, violência sexual, drogas, entre outros. Objetiva a autonomia das pessoas para o desenvolvimento de ações que beneficiem e/ou qualifiquem o *Programa* do CRIA e os serviços de atenção à saúde e educação de crianças e adolescentes.

Este *Espaço* desenvolve projetos em parceria com o Ministério da Saúde e com Secretarias Estaduais e Municipais de Saúde, procurando estimular a integração das ações entre os centros de saúde e as escolas, bem como a participação dos jovens nas ações educativas dessas instâncias.

O *Espaço de Articulação* é responsável pela socialização, para todo o *corpoCRIA*, dos resultados das interações com grupos, instituições e Movimentos (como o MIAC) - realizados através do Projeto Institucional e Projetos em Parceria, bem como referências de fóruns, redes, congressos e outros espaços de mobilização e/ou de difusão de conhecimentos ligados às questões sociais - provocando sínteses coletivas que venham favorecer o aperfeiçoamento da proposta político-pedagógica da ONG. É responsável também pela secretaria executiva dos projetos em Parceria fora de Salvador, bem como da rede MIAC, enquanto ainda vinculada ao CRIA.

O *Espaço de Formação de Jovens-Educadores* é responsável pela formação de monitores, assistentes e orientadores. Inclui o planejamento, acompanhamento e avaliação das ações realizadas nos *Núcleos* e demais *Espaços* e o aprofundamento de temas de interesse, como também da metodologia desenvolvida no CRIA.

O sistema operacional do CRIA foi esquematizado da seguinte forma²²:



Esta forma de cata-vento pretende traduzir o movimento que faz gerar os valores/conhecimentos no Sistema.

Para que o movimento aconteça é preciso manter e aperfeiçoar o processo de planejamento, acompanhamento e avaliação, de forma interdisciplinar e multidisciplinar²³ – ligando as áreas da educação, saúde e cultura - como também transdisciplinar, ou seja, um conhecimento que leva em conta todos os dados dos problemas que examina, reconhecendo vários níveis de realidade e remetendo ao sentido de interação, com o objetivo de *compreender o mundo presente para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento* (Nicolescu, 2000, p. 15).

²² Os projetos em parcerias e apoiadores do esquema acima referem-se ao ano de 2002.

²³ *Interdisciplinaridade*: “Transferência de métodos e conceitos de uma disciplina a outra.”

Multidisciplinaridade ou pluridisciplinaridade: “Estudo de um objeto de uma única disciplina por diversas disciplinas ao mesmo tempo”. EDUCAÇÃO e TRANSDISCIPLINARIDADE. – Edições UNESCO, 2000

A ética transdisciplinar está inscrita no campo de criação coletiva e permanente do CRIA pelo fazer teatral e poético, na perspectiva do auto-conhecimento, da educação para a sensibilidade e da consciência crítica de jovens e adultos de diversas classes sociais. Essa ética, portanto, é buscada através da *dinâmica gerada pela ação de vários níveis de Realidade ao mesmo tempo*²⁴, afirmando a dimensão humana das interações e, conseqüentemente, a descontinuidade nos processos de construção desta *arte*, à qual nos referimos. Por isso é preciso confiar no tempo, na construção processual da experiência coletiva de conhecimento através da arte.

A metodologia desenvolvida no *Programa*, de alguma forma, enfatiza os quatro pilares de um novo tipo de educação, enunciados no relatório da *Unesco* da “Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI”²⁵: *Aprender a conhecer; aprender a fazer; aprender a conviver e aprender a ser*.

Para nós, a compreensão deste aprender refere-se à disposição para a aventura do conhecimento, ou seja do ato de interagir e, assim, dar sentidos: criar. Como foi dito anteriormente: estar no percurso (consciente) em *ar-riscar* e riscar traçados em torno dos espaços vazios internos e externos, fazer algo novo. *Trans-formar*.

Assim, os jovens-atores, monitores, assistentes orientadores e coordenadores da ONG têm desenvolvido responsabilidades, criatividade e têm estabelecido pactos para que todos se tornem formadores de formadores.

O desafio nestes nove anos de trabalho foi inventar os espaços de tratamento da proposta transdisciplinar, pautada nos processos de identificação de cada pessoa, descoberta que dá sentido ao percurso trilhado.

Este relato é resultado dessas invenções, é síntese dos últimos dois anos de trabalhos coletivos - a partir da presença de um grupo formado e de uma cultura interna já

²⁴ Artigo: “Um Novo Tipo de Conhecimento – Transdisciplinaridade”. Basarab Nicolescu. EDUCAÇÃO E TRANSDISCIPLINARIDADE. Ed. UNESCO, 2000.

²⁵ Este relatório é resultado do projeto “A Evolução Transdisciplinar da Universidade” desenvolvido pelo CIRET – Centre de Recherches et d’Etudes Transdisciplinaires, com colaboração da UNESCO – cujos princípios e indicações encontram-se na “Declaração de Locarno”, adotadas pelos participantes do Congresso Internacional *Que Universidade para o Amanhã?* (Suíça – 1997).

consolidada, ou seja, o *corpoCRIA*, na interação direta e intensa com as pessoas desta terra e de muitas outras.

Assim poderemos continuar contando uma história em tempo poético - tempo dos meninos e meninas de Salvador e de outras terras - que querem fazer a sua história, preenchendo o microcosmo da cena do teatro, de belezas, amor e verdade, que possam integrar e transformar, mais e mais, o momento presente.

Somos todos um grão de areia que se liberta de uma rocha, transformando e transformado recriando nosso caminho. Não tema. Coragem. Não podemos parar. Se pararmos, pensamos e choramos. Definido ou indefinido o ser humano nos toca, vemos muita gente caminhando junto. Conquistas, vontades e desejos. A utopia existe por se tornar realidade. Perco a noite e ganho o dia, nesta casa de sonhos. Éramos meninos, agora um seres em formação, expandindo com amor e qualidade, chegamos para somar de verdade a beleza dos olhos nos olhos, nesta passagem por consentimento de meu Deus!

Texto coletivo elaborado por jovens-atores e atrizes, monitores, assistentes, orientadores e coordenadoras, no Seminário interno do CRIA em 21/03/2002.

O TEATRO DO CRIA



Cássio Vinícius e Rose Silva em *A Liberdade da Bahia* (1999)

Foto: Mila Petrillo

O MOSTRAR TEM QUE SER MOSTRADO

*Mostrem que mostram! Entre todas as diferentes atitudes
Que vocês mostram, ao mostrar como os homens se portam
Não devem esquecer a atitude de mostrar.
A atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes.
Eis o exercício: antes de mostrarem como
Alguém comete traição, ou é tomado pelo ciúme
Ou conclui um negócio, lancem um olhar
À platéia, como se quisessem dizer:
Agora prestem atenção, agora ele trai, e o faz deste modo.
Assim ele fica quando o ciúme o toma, assim ele age
Quando faz negócio. Desta maneira
O seu mostrar conservará a atitude de mostrar
De pôr a nu o já disposto, de concluir
De sempre prosseguir. Então mostram
Que o que mostram, toda noite mostram, já mostraram muito
E a sua atuação ganha algo do fazer do tecelão, algo
Artesanal. E também algo próprio do mostrar:
Que vocês estão sempre preocupados em facilitar
O assistir, em assegurar a melhor visão
Do que se passa – tornem isso visível! Então
Todo esse trair e enciumar e negociar
Terá algo de uma função cotidiana como comer,
Cumprimentar, trabalhar. (pois vocês não trabalham?) e
Por trás de seus papéis permanecem
Vocês mesmos visíveis, como aqueles
Que os encenam*

Bertolt Brecht

SENTIDOS

O teatro do CRIA para mim e não se amarrar a um estilo definido de arte, é uma tempestade de coisas ao nosso redor, que nos enriquece, que não tem títulos ou amarras. Neste teatro eu me percebo cidadão, respeitando a mim e aos meus sentimentos, venço obstáculos, me constituo como humano.

Ted Wallace Alves da Silva, 15 anos. Jovem-ator da Tribo do Teatro. CRIA, 2002.

Chegamos agora ao centro da questão: o teatro que criamos com adolescentes da cidade de Salvador. Um teatro que fez brotar toda essa história, que traz a realidade da cidade ao dia-a-dia do trabalho, inspirando uma forma coletiva de fazer educação e viver cidadania - a *arte* que faz o CRIA.

Vamos continuar concatenando pensamentos, para destacar os *nós* deste *traçado* – o que referencia a identidade de nosso teatro - sabendo que muito faltará no relato, para refletir com exatidão a dimensão da experiência, inscrita numa história maior, em andamento.

Então, voltemos nossa atenção ao mundo no tempo em que vivemos, marcado pela modernidade e os extremos movimentos do século XX. Deste *lugar* histórico, precisamos reconhecer a nossa filiação na linha de muitas idéias, utopias e práticas construídas por mestres do teatro ocidental. Destacamos, então Stanislavski, Grotówski e Brecht, pensadores, artistas, humanistas, que marcam com suas buscas poéticas, com suas pedagogias, o novo teatro.

Stanislavski e Grotówski pesquisaram, cada um de sua forma, a essência da interpretação, a partir da educação para a criatividade, estabelecendo um processo de ensino-aprendizagem para a formação de atores-criadores, através de pesquisas de processos *mentais-físicos-emocionais*. Eles estão sempre junto a nós, como Peter Brook, Eugenio Barba e José Celso Martinez Correia, nossos contemporâneos, que nos inspiram e nos ajudam a ir mais longe, principalmente porque criam *uma cultura teatral*

que se estabelece como auréola ao redor da composição do teatro, duradoura e penetrante, circundando essas entidades frágeis e temporais (os espetáculos), nas quais a paixão e o trabalho dos homens e do teatro se manifestam (Cruciani, 1998, p.26).

Mas, para que conheçamos mais o teatro do CRIA, é preciso dirigir nossa atenção para o teatro do grande poeta, dramaturgo e produtor de cultura Bertolt Brecht - uma *presença irrecusável e permanente*²⁶ no Brasil. Na literatura, no cinema, no teatro, desde a década de quarenta, Brecht tem estado entre nós²⁷, influenciando, causando polêmicas, instigando a cultura nacional a pensar-se mais autêntica. Citando Fernando Peixoto:

Brecht é um dos escritores fundamentais deste século por ter revolucionado teórica e praticamente a dramaturgia e o espetáculo teatral, alterando de forma irreversível a função e o sentido social do teatro, utilizando a arte, concebida como resultado de criação coletiva, como uma arma de conscientização e politização, destinada a ser, sobretudo, divertimento, mas de uma qualidade específica: quanto mais poético e artístico, mais momento de reflexão, verdade, lucidez, espanto, crítica (1986, p.27).

Brecht revela, em sua obra, o artista, homem de seu tempo. Homem que desde os vinte anos esteve de frente para a questão da liberdade, realizando na Alemanha, e no exílio, durante as duas guerras mundiais, um teatro preocupado com a educação política e a transformação social: uma *notável síntese entre teoria e prática, com a dimensão de trabalhar e discutir o texto, ator e espetáculo ao mesmo tempo, sempre com a tônica na dinamicidade da evolução social*²⁸ (Bornheim, 1987, p.46).

²⁶ Fernando Peixoto, no texto *O Teatro de Brecht Aqui Hoje*, (Baden, 1987, p.25)

²⁷ Segundo Raúl Antelo (no texto *Os Modernistas lêem Brecht/ Bader, 1987*), a primeira publicação de Brecht no Brasil, foi na Revista Acadêmica nº 62, de Murilo Miranda, em 1942, com o poema *Informação*. Em 1949, José Renato co-fundador do Teatro de Arena, participou como aluno da EAD, do espetáculo *A Exceção e a Regra*, dirigido por Alfredo Mesquita. (Caderno Mais, 2002, p.10)

²⁸ Retirado do texto *Os Pressupostos Gerais da Estética de Brecht*, de Gerd Bornheim

(...) por sua contribuição excepcional ao pensamento estético marxista (e também a sua ética), sua concepção de um realismo crítico e socialista, mas polêmico, novo, corajoso, isento de preconceitos, de cópia de fórmulas antigas, isento da mistificação de hipnotizar e anestesiá-lo; não propondo diretamente soluções, mas, sobretudo fornecendo os dados para que o próprio público ou leitor seja racionalmente conduzido a compreender a verdade, que para Brecht como para Hegel, é sempre concreta (Peixoto, 1987, p. 27).

Aqui na América Latina, no Brasil, na Bahia do século XXI, nestes tempos de excessos e escassez, no tempo da pós-modernidade, do auge do capitalismo, vivemos com as *contradições sociais entranhadas, convivendo com as dominações que não se declaram*²⁹. Convivemos com atos de extrema violência, frutos das desigualdades, que são acirradas pela mídia do *estado-mercado-global*, que transforma a arte em mercadoria e a vida num *reality show*, deslocada de suas verdades.

Portanto, não é difícil encontrarmos Brecht no CRIA. Sua presença reflete-se na dimensão político-pedagógica por um Brasil possível, menos desigual, aquele que pode expressar-se múltiplo e, por isso mesmo, cada vez mais belo, alegre e livre.

No teatro que fazemos, ao nosso jeito, talvez lidemos com uma “terrível tentação de bondade” (idéia desenvolvida nas peças do poeta³⁰), pela alma inquieta dos meninos e meninas da cidade (e também de Brecht), que ressoa como alerta para mantermos viva uma sensibilidade crítica, sobre o papel do Homem no momento presente. No nosso teatro, tentamos declarar em voz alta os *princípios estéticos da liberdade lúdica* (Koudela, 1992, p.20), produtores da harmonia presente na Natureza e na natureza do Homem, *ar-riscando* sentimentos de humanidade, na busca permanente de nosso papel como artistas e educadores. Aqui, até podemos arriscar uma associação com um texto

²⁹ Afirmativa do professor José Antônio Pasta Jr. , no artigo Brecht por Bandeira, Caderno MAIS/Folha de São Paulo, 2002, p. 5

³⁰Esta idéia está presente na centralidade das peças O círculo de Giz Caucasiano e A Alma Boa de Se-Tsuan, escritas por Brecht em meio ao terror da guerra nazista, na qual o autor *identificava bem as novas aventuras do capital*. (Pasta Jr., 2002, Folha de São Paulo, p. 5)

de Brecht: “para aqueles que são humanos, os tempos maus fazem dos sentimentos de humanidade um risco”.

Pelo riscado *associal*, começaremos a dar os primeiros passos na direção do poeta.

O professor Rainer Steinweg³¹ considerando a frequência com que aparece a grafia “asocial” nos manuscritos de Brecht, analisa a relação entre os conceitos de *associal* e *associação*, na teoria e na prática da peça didática:

*(...) associação como prática humana e criativa de estabelecer entre as pessoas, acontecimentos e pensamentos, relações e laços – especialmente entre o modelo dos textos de Bertolt Brecht e a nossa realidade cotidiana, que assim se torna objeto de reflexão e ação experimental e modificadora: a associação para o associal como meio de produção.*¹ (Steinweg in Koudela, 1992, p.48).

Pois então, nesta perspectiva brechtiana de associação, de produção numa terceira cultura - a *cultura dos vínculos*, percebemo-nos criando o CRIA pela via do teatro. O sentido *associal*, para nós, complementa-se ao conceito de *in-certo* no qual nos colocamos no percurso da criação. Sentido de confluências de desejos, necessidades e vontades para uma escuta em ação conjunta de arte e cidadania: lugar da busca e do risco pelo fazer poético, lugar histórico e não permanente. Lugar do jovem que batuca no tambor, com muito medo do dia que vem depois. Lugar de tensão e alegria. Lugar do menino sem nome e do *hamlet* das ruas verem fantasmas pela noite escura. Lugar de Shakespeare e da cidade de jovens negros encharcando de paixão todos os becos. Lugar de questões a apresentar. Lugar de muitas histórias sem começo nem fim. Lugar de

³¹ O professor identificou um procedimento adequado de trabalho com a peça didática, através de um estudo filológico dos esboços, fragmentos e edições das peças didáticas, destacando que estas conduzem a um *modelo de ensino e aprendizagem que aponta para m “teatro do futuro”*, em contraposição ao conceito de *seriam* a expressão de um período de transição marxista vulgar do pensamento de Brecht. Chegamos às contribuições de Steinweg, através do trabalho da professora Ingrid Koudela (citado adiante), que com o professor realizou um intercâmbio acadêmico em torno da proposta da peça didática de Brecht, pelo curso de pós-graduação da ECA-USP.

encruzilhadas, de *exus* e de *erês*. Lugar do *estranhamento*. Lugar da educação. Lugar onde se cria.

Pela associação de idéias, vamos chegar mais perto do poeta Brecht, à sua pedagogia, através da professora Ingrid Koudela:

(...) a remessa brechtiana é algo como o termo greco-romano “Ateneu” (uma espécie de escola de cultura geral de retórica, filosofia, direito etc.), cujo sentido pode ser combinado, por analogia talvez, com o neologismo “Politeu”. Tal conceito pretende que se entenda por “locais de aprendizagem” espaços para onde indivíduos se dirigem a fim de ampliar as suas possibilidades de intervenção na polis (ou, ao menos, refleti-las, experimentá-las no terreno do ludus), o espaço da cidadania, o espaço político, na acepção mais ampla. Tal espaço lúdico teria um denominador comum com o processo de desalienação (1992, p.43).

AÇÃO

Nos textos teóricos sobre a peça didática, Brecht refere-se à transformação do teatro em “pedagogia”. Vamos encontrar o educador Brecht, através da teoria e prática das peças didáticas (Lehrstück), *programas teatralizados de aprendizagem*³², que propõem um *modelo de ensino e aprendizagem que aponta para um “teatro do futuro”*. (Koudela, 1991, p.6). Localizaremos nosso teatro no *estágio contemporâneo da modernidade*³³, dialogando com a professora Ingrid Koudela, através de seu valioso trabalho de pesquisa apresentado nos livros: *Brecht: um Jogo de Aprendizagem; Um Vôo Brechtiano e Brecht na Modernidade*.

³² Definição de José Celso Martinez Correia (Koudela, 2001, p.41)

³³ Ingrid Koudela, em *Brecht na Pós-Modernidade*, cita a conceituação de *modernidade como estágio contemporâneo da modernidade*, a partir da discussão que a autora Ruth Röhl propõe, analisando o teatro de Heiner Muller.

A professora define as peças didáticas como

(...) locais em que os homens tenham possibilidade de preparar-se para iniciativas de ordem social através dos meios teatrais. Nestes locais, as experiências individuais e históricas poderão ser estudadas e elaboradas, bem como o efeito de situações sociais que determinam atitudes corporais (1992, p.42).

As peças didáticas (seis peças completas e alguns fragmentos) - são conceituadas por Brecht como modelos de ação, um tipo de “empreendimento teatral”, um método de aprendizagem baseada no jogo entre os atuantes. As peças oferecem, como modelos de imitação, modelos sociais altamente qualificados para uma aprendizagem dialética, realizada com amadores, pessoas com possibilidades próprias e interesses voltados para o social. É um ato artístico coletivo, em que, na encenação, o receptor/leitor passa a ser ator/autor do texto (Koudela, 2001, p.36).

Citando Brecht, diz Koudela:

A peça didática, formada por algumas teorias de caráter musical, dramático e político, tendo por objetivo um exercício artístico coletivo, foi escrita para o auto-conhecimento dos autores e daqueles que dela participam e não para ser um evento para quaisquer pessoas. Ela não está sequer concluída (1991, p.21).

O texto, como *modelo de ação*, funciona como deflagrador da experiência estética e política, a partir do princípio do *gestus*, que Brecht formula para indicar aos participantes das peças didáticas, uma forma de participação que incorpora o sensorial e o racional, *pretendendo a descomunhão coletiva para obter mudança de comportamento* (Koudela, 1992, p.30). O *gestus*, diferente da gesticulação, é a expressão do comportamento real, de atitudes reais, onde o interior é orientado pelo exterior, *pela convivência social dos homens, na intersubjetividade da vida social e na*

linguagem. (Koudela, 1991, p.102). O conceito de *gestus* estabelece relação entre atitudes, comportamentos e a realidade, portanto tem função social e pública. Para chegar ao *gestus* é preciso educar os gestos, e, segundo Brecht trata-se de uma *formação da sensorialidade - aprender a comunicar o gesto com o corpo todo*. Para o dramaturgo, *educar o corpo como um instrumento não é isento de perigo - ele não deve ser apenas objeto como também sujeito da arte* (Koudela, 1991, p.133).

A percepção do gesto, esta educação da sensorialidade, está diretamente ligada ao *estranhamento*, que Brecht chama de efeito *V* (*Verfremdungs-effekts*), e refere-se a “*um conjunto de meios artísticos (procedimentos) que tem por finalidade subtrair de um acontecimento aquilo que é evidente, conhecido óbvio e provocar espanto e curiosidade*”(Brecht apud Koudela, 1992, p.59). Para Brecht, *estranhar significa historicizar, representar processos e pessoas como históricos, portanto transitórios* (Idem, 1991, p. 135).

A pedagogia, cerne do *teatro associal* do poeta, propõe como instrumentos didáticos, os *modelos de ação* e o *estranhamento*. O primeiro, o texto - *enquanto princípio unificador do processo pedagógico* - e o segundo, referente à participação das pessoas - *a partir da investigação das relações dos homens entre os homens, sendo que justamente aquilo que é cotidiano, usual, deve ser tratado como histórico* (Koudela, 1991, p.47). Ambos os instrumentos didáticos são assentados como aprendizagem, na memória corporal dos participantes, através do jogo coletivo.

O teatro do CRIA desenvolve-se através de uma *educação-atraves-da-arte*, uma forma de aprendizagem capaz de unir as pessoas e instaurar a “*alegria da libertação*” e tornar *apreensível o ato de liberdade* (proposição de Brecht). Também implica na participação e observação simultâneas, condição do exercício pedagógico, para a promoção de “*talentos*” ou “*capacidades*” que se referem aos indivíduos, pela mudança de conduta nas relações entre os homens (Koudela,1992, p.33).

A *educação-atraves-da-arte*, baseada nos princípios filosóficos e metodológicos apresentados no livro *Manual de Criatividades*, parte da experiência criativa em grupo, realizada de forma sequencial e gradativa - através das fases de *liberação*,

sensibilização e produção. O processo de construção desenvolve-se através das linguagens do teatro, da dança, da música e das artes plásticas - de forma a garantir o desenvolvimento de valores e habilidades - voltados para a liberação do potencial criativo, para a educação da sensorialidade e da sensibilidade, e a capacidade crítica e organizativa dos jovens atores e atrizes, a partir de seu fazer teatral.

Nessa metodologia, a ênfase, dada em todo o processo, recai no *brincar* e na consciência do momento presente (que o brincar em si proporciona), para despertar a confiança, a espontaneidade, o exercício da criatividade e da consciência crítica de cada participante, multiplicador de sua experiência político-estética. Em cada *aula-encontro* é desenvolvido um processo dinâmico de aprendizagens, através de atividades sequenciadas, nas etapas de *aquecimento, relaxamento-concentração, elaboração e avaliação*. Este processo propicia um ambiente favorável para o grupo construir sua peça teatral e seus outros aprendizados. Os encontros são iniciados por uma aula de dança brasileira e aula de música, e têm como foco *jogos de improvisação*, que também poderíamos denominar *jogos teatrais*³⁴, terminologia cunhada por Viola Spolin, para designar um método de ensino-aprendizagem que faz agregar o sensorial e o racional, numa proposta coletiva que encoraja a liberdade de expressão física, e, conseqüentemente, o conhecimento intuitivo necessário para a criação.

Segundo a autora :

A realidade só pode ser física. Neste meio físico ela é concebida e comunicada através do equipamento sensorial. A vida nasce de relacionamentos físicos. A faísca de fogo numa pedra, o barulho das ondas ao quebrarem na praia. A criança gerada pelo homem e pela mulher. O físico é conhecido, e através dele encontramos o caminho para o desconhecido, o

³⁴ Empregaremos esta terminologia que diferencia a prática centrada na improvisação, do jogo de regras e do jogo dramático. A filosofia e o método formulados por Viola Spolin, no livro *Improvisação para o Teatro*, baseia-se na teoria das ações físicas desenvolvido por Stanislavski, o primeiro a pesquisar e sistematizar o processo de educação no teatro. O termo *jogos teatrais* foi substituído pela autora por *spolin games*.

intuitivo. Talvez para além do próprio espírito do homem.
(Spolin, 1992, p.14).

Para nós, a *fisicalização* é condição necessária para o teatro, pois é a única forma de provocar a espontaneidade necessária para a *fala no corpo todo* - o gesto - na dimensão brechtiana, que segundo Walter Benjamin, *demonstra a significação e a aplicabilidade da dialética, que põe à prova as condições sociais, a partir do homem* (1993, p.87), provocando a *co-operação* entre as pessoas, fator indispensável para a construção dos processos de aprendizagem.

Portanto, a educação-atraves-da-arte desenvolvida no teatro do CRIA - pautada nos jogos de improvisação - abre espaços para a criação do novo pelos adolescentes, agentes/autores de seu processo educativo. Assim procede-se à criação coletiva do texto, das coreografias, das cenas, da concepção do figurino e do cenário; além da realização das *ações educativas através do teatro* - apresentações seguidas de debates, nas quais os jovens-atores e atrizes, atuam como orientadores do diálogo com as platéias.

O jogo de improvisação passa a ter o significado de descoberta prática dos limites do indivíduo, dando ao mesmo tempo as possibilidades para a superação destes limites. Longe de estar submisso à teorias, sistemas, técnicas ou leis, o ator passa a ser o artesão de sua própria educação, aquele que se produz livremente a si mesmo. (Koudela, 1992, p. XXIV).

Neste processo contínuo e intenso de criação (que integra adolescentes e adultos), damos ênfase a um procedimento que chamamos de *quem sou eu - quem somos nós*, sustentador de toda a proposta político-pedagógica do CRIA. Refere-se a um método de avaliação e exercício criativo-educativo, desenvolvido durante todo o processo - de expressão escrita, oral, musical e cênica - que desafia cada jovem-ator a exercitar a expressão *poético-histórica* de sua própria pessoa, através da revelação de seu momento presente.

O desafio consiste, principalmente, em cada pessoa encontrar coragem de encarar o próprio medo diante do espaço vazio do *eu* desconhecido. Coragem necessária para ir rompendo o ciclo histórico de opressão, tentando descobrir a *palavra verdadeira*, substituta dos silêncios ou as *falas ocas*, ou os *torneios das frases*, apontados, por Paulo Freire, como característica do brasileiro pela inexperiência democrática. Coragem para *ar-riscar* falas *freirianas* de *ação-reflexão*, de *pronunciar o mundo*. É um exercício poético de tentativas com a palavra, vivida no corpo como provisórias, pois este é o jogo da aprendizagem que demarca a engenharia da narrativa da história, pelos seus autores sujeitos brincantes. Na construção desta *brincadeira*, o *eu* é, cada vez mais, visto no *quem somos nós*, instância da construção coletiva, o próprio teatro, o *corpoCRIA*.

A convocação ao *quem sou eu - quem somos nós* sempre provoca um espanto nos participantes, por interromper o fluxo das ações cotidianas, colocando em cheque os papéis sociais desempenhados e as construções racionais da identidade, sempre em processo de aprendizagem, de identificação. *O espanto como a primeira aparição do novo*, para o dramaturgo alemão Rainer Müller, discípulo de Brecht, é essencial para o teatro, na *medida de evitar deliberadamente que o receptor assuma uma atitude de identificação com o texto*. (Koudela, 2001,p.36).

O dramaturgo entende o teatro como um fórum público, que não deve servir à consolidação de modelos teóricos, mas como superfície de projeção para o esboço de um outro pensar. Em vista da crescente influência da mídia sobre todos os campos sociais, o teatro se diferencia reconhecidamente das outras artes pela presença física de produtores e receptores e pelo seu caráter efêmero (Koudela, 2001, p.83).

O espanto dos atores/autores/receptores na realização do *quem sou eu - quem somos nós* funciona como uma mola propulsora da coragem para exercitarem novos discursos, problematizando a questão do *ser ou não ser* e do *não-dito* que esta condição existencial implica, para o povo pobre, negro e mestiço, na cidade de contrastes tão evidentes, cidade mãe do Brasil, a Bahia.

As criações individuais e grupais *quem sou eu - quem somos nós*, são incluídas nas peças, demarcando o espaço subjetivo da constituição do sujeito, objetivado na ação teatral. Com este procedimento estamos enfatizando o caráter *associal-associativo* do nosso teatro e o *mandamento mais rigoroso* do teatro de Brecht, de que “*quem mostra*” – *o ator como tal* – “*deve ser mostrado*”, desenvolvido pelo dramaturgo em seu teatro épico, baseado no programa pedagógico do marxismo, *determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o de aprender, propondo o confronto constante entre a ação teatral, mostrada, e o comportamento teatral que mostra essa ação*. (Benjamin, 1993, p.87).

Além do *quem sou eu - quem somos nós*, o material para as cenas emerge das improvisações sobre os temas que resolvemos pesquisar - como educação, violência sexual, história da Bahia etc. A partir dos primeiros materiais expressivos, os coordenadores e assistentes constroem um *esqueleto dramatúrgico*, base para a orientação das outras improvisações que comporão o texto-imagens/*modelo de ação*.

Os personagens desenvolvidos são inspirados, na maioria das vezes, em pessoas do círculo de convivência dos jovens-atores - como colegas, professores, familiares. São criados e expressos no corpo, através de um processo de observação da realidade que os cerca. Neste sentido, o trabalho começa com a consciência corporal e grupal (educação para a sensorialidade e sensibilidade), voltado para o gesto social, ou seja, o processo de trazer para o corpo do ator, *os modelos sociais reduzidos por gestos, movimentos e imagens, às suas características essenciais* (Koudela, 2001, p.24). Assim, através do jogo coletivo, os jovens atores e atrizes *brincam* com os personagens em seus corpos, de forma a deixarem transparecer a brincadeira - o teatro - e a sua própria pessoa.

O texto das peças é formado pelo *quem sou eu - quem somos nós*, depoimentos, citações, poesias, canções e diálogos elaborados nas improvisações. Estes textos vão sendo escritos pelos jovens-atores, em paralelo à construção das cenas. A encenação é um quebra-cabeça armado com a educação-atraves-da-arte, sob a condução do diretor-coordenador. A idéia é que no resultado cênico estejam agregados os aprendizados sutis conquistados no dia a dia da pesquisa de construção coletiva.

Para que este teatro reflita as sutilezas dos saberes apreendidos na relação entre as pessoas e a pesquisa teatral possa obter um efeito transformador-educativo na relação com o público é necessário desenvolver nos jovens uma tripla responsabilidade, como diz Peter Brook, referindo-se a função do ator: a primeira, referente à maneira de expressarem o conteúdo do texto ou idéia; a segunda, referente ao seu relacionamento em cena, e a terceira, na sua relação com o público, o *que efetivamente proporciona ao teatro seu significado fundamental* (1994, p.311).

Estas três responsabilidades estão diretamente ligadas à responsabilidade do diretor-coordenador, que deve desenvolver uma presença viva e criativa, sendo integrante da experiência de educação-atraves-da-arte. Como orientador do processo investigativo/criativo, deve estar também *comunicando o gesto com o corpo todo* (Brecht). Ou seja, precisa aguçar seu olhar estético e crítico, relacionando-se sensorialmente com a realidade e desenvolvendo a sua capacidade de reflexão e comunicação. A interação produtiva, através do teatro com os jovens, vai ajudar seu processo educativo. Dando forma às idéias, a partir do que é trazido pelos atores, nas improvisações e nas avaliações, e a partir de suas próprias inspirações, a perspectiva é desenvolver um ambiente em que os jovens atores e atrizes sejam os condutores/co-autores de seu processo de aprendizagem, desenvolvendo uma curiosidade crescente acerca da realidade (conteúdos pesquisados) e uma presença cada vez mais *viva*.

No CRIA, este processo corresponde à valorização étnico-cultural de seus integrantes negros e mestiços - a maioria, moradores das periferias da cidade. Portanto, o processo criativo pressupõe a construção de aprendizados para o progressivo rompimento das interdições no corpo oprimido, para deixar *falar o não-dito* existencial no *texto-corpo*, marcado, em sua memória, pelas estruturas de alienação, pela história oficial e pela cultura de massa.

Neste sentido, são desenvolvidas as aulas de dança brasileira nordestina, através do *samba-no-pé*, técnica corporal com seqüências de exercícios baseados na movimentação de três manifestações afro-baianas - a capoeira, a dança de orixá e o samba de viola - como também o baião, o frevo, o maracatu e variados ritmos do batuque brasileiro, pesquisa desenvolvida pela professora Edva Barreto.

Segundo a professora:

Os golpes ou passos básicos da capoeira - a cucurinha, a ginga, a armada de frente, a armada de costas, o aú, o trabalho de dois a dois, o olho no olho – facilitam a respiração, o alinhamento postural, a presença no palco, o fortalecimento muscular, o respeito ao jogo do outro. A dança de orixá corresponde à expressão e ao ritmo das atitudes do velho, do moço, do guerreiro, da vaidade, da sensualidade, do pai, da mãe, dos quatro elementos da natureza: a água, a terra, o ar e o fogo. No samba de viola, o grupo desenvolve o ritmo e o jogo interpessoal, através do bater de palmas e pés, do cantar sonoramente e da “piega”, a umbigada. Nestas três manifestações estão explícitos: o contato do pé no chão, o arrastar e o pontuar do pé para tirar ou pegar energia da terra que passa para o corpo total; o reverenciar a terra (noção de profundidade) e o céu (contemplação e leveza); na umbigada, temos a conscientização do centro do corpo, como ponto de equilíbrio e sexualidade e a exploração do espaço físico e temporal (musicalidade, frases sonoras e corporais).³⁵

As músicas e as coreografias dos espetáculos são criadas coletivamente e fazem parte das peças/*modelos de ação*. Na encenação, interrompem a ação - como efeito de *estranhamento*, para aprofundar os conteúdos apresentados, e para marcar a presença viva dos jovens atores e atrizes. Fazendo um paralelo com os *songs* no teatro de Brecht, recorreremos à definição de Albrecht Betz, no texto *Brecht e a Música*:

(...) Trata-se basicamente de manter as unidades musicais breves e concisas em condições de tensão precisamente calculadas, de modo complementar e não paralelo – em

³⁵ Texto escrito pela professora Edva Barreto para esta dissertação. A professora é coordenadora e orientadora corporal do CRIA e professora aposentada da Escola de Dança da UFBa.

relação à base dramatúrgica do texto ou quadro (Bader, 1987, p. 73).

Em todo o processo de construção, o público é considerado como parte orgânica da experiência teatral, para que o teatro tenha a função de *criar uma percepção mais intensa no âmago de nosso próprio mundo* (Brook, 1994, p.312). No nosso teatro, o público é co-autor da pedagogia.

Nosso teatro, a partir desta intenção, objetiva potencializar a interatividade dos jovens-atores. Através de jogos de regras e exercícios de observação e atenção, com foco no olhar dos jovens atores para si próprios e para os outros, simultaneamente, os atores desenvolvem uma comunicação intensa *para dentro e fora*. Estes exercícios são realizados, visando a conscientização corporal, a partir do movimento/ritmo natural do corpo, na relação com o espaço que este corpo ocupa, através do *andar*. Daí decorrem exercícios de confiança, pautados no toque e no equilíbrio e os jogos teatrais de improvisação, que pressupõem, ou mesmo incluem, a presença de público. Todo este processo vai consolidando os grupos de teatro, na perspectiva de se relacionarem com um grupo maior, com quem irão comungar a experiência da arte:

Quando se compreende o papel da platéia, o ator adquire liberdade e relaxamento completo. O exibicionismo desaparece quando o aluno-ator começa a ver os membros da platéia não como juízes ou censores ou mesmo como amigos encantados, mas como grupo com o qual ele está compartilhando uma experiência. (Spolin, 1992, p.11).

Pelo poder do jogo, expresso na cena, e depois, nos debates - diálogos que se estabelecem entre o público e os jovens atores, a platéia é convocada para uma participação efetiva no processo crítico-criativo, de narrar uma nova história. Os comentários *estranhados* do público (também emocionados, pois ali estão envolvidos sujeitos que se re-conhecem) vão influenciar a re-escritura das peças, através do trabalho continuado dos grupos de teatro, durante os ensaios.

Através do *protocolo (protokoll)*, Brecht registrava os depoimentos em função da encenação.³⁶ Este procedimento embasava o autor para validar seus experimentos a partir de modificações, de acordo com as novas questões trazidas pela platéia.

Assim nasce uma cadeia de experimentos, de acordo com Brecht, que afirma com ênfase que o texto pode ser modificado, transformando o espectador em autor e atuante no processo educacional com a peça didática (Koudela, 2001, p.89).

Aqui, podemos identificar outra interseção entre a “pedagogia” de Brecht - a peça didática – com o teatro do CRIA: através do processo avaliativo contínuo do *quem sou - eu quem somos nós* e dos debates com a platéia, é provocada uma re-significação dos aprendizados dos jovens atores e atrizes, que são concretizados em novos textos/*modelos de ação*, acrescentando uma nova qualidade à experiência de aprendizagem na investigação coletiva - a apreensão do conhecimento.

A professora Ingrid Koudela, referindo-se à prática com a peça didática, diz:

(...) no jogo com o texto, o gesto é interrompido, repetido, variado e narrado, submetendo a ação a exame. (...) Ao almejar como função mais nobre dar conta do caráter estético do experimento como modelo de ação (imagem e/ou texto), o protocolo promove a dialética como método de pensamento (2001, pp. 92-93).

O processo criativo de construção configurado como jogo em aberto, *brincado-encenado* - busca provocar uma atenção especial do público, uma nova percepção às questões da realidade pessoal e social: um *estranhamento*, uma ação. Esta é a condição e referência para um teatro vivo que buscamos, uma arte *que somente se torna útil para o homem e a sociedade na medida que encerra em si um estímulo à ação*. E a ação é

³⁶ A professora Ingrid Koudela analisa a função do protocolo no contexto da peça didática, citando o processo de construção de Brecht com as duas versões das *óperas musicais*: *Aquele que diz Sim,- Aquele que diz não*.

algo que abrange um espectro que vai desde feijão e arroz, até ao ser, passando pela política (Brook, 1994, p. 312).

(...) com o teatro do CRIA pude me enxergar melhor, conhecer a minha sexualidade, minha etnia e me reconhecer como cidadão brasileiro. Decidi fazer teatro na comunidade, porque sempre vivi precariedades sociais e poucos me socorreram; a vida foi tão cruel comigo que acabei descobrindo esse meu poder de liderança que agora coloco em prática. Desenvolvo ações (teatro) na comunidade há dois anos, com os jovens desta minha mesma comunidade. Assim pude colocar em prática os meus aprendizados, e por consequência, transformar outros em lideranças.

Gilson Assis, 21 anos. Jovem-ator da Tribo do Teatro. CRIA, 2002.

Provocando centelhas de inquietação, o *vôo brechtiano* transpassa o CRIA, *ar-riscando* um teatro cada vez perto dos sonhos, dentro da realidade.

CHEGANÇA

Meu nome é Margarete e tenho 16 anos. Moro com a pessoa que mais amo na vida: minha mãe. Ela sofreu muito pra cuidar de mim, mas eu também dou muitas alegrias. Eu também quero ser mãe, ter uns três filhos. O meu maior sonho é ser atriz ou psiquiatra. Imaginem um palco enorme vivendo rainhas, guerreiras, muitas mulheres...

As cortinas se abrem, eu canto:

*Não sou mais uma criança,
adulta também não sou,
penso, sinto tantas coisas,*

quero um mundo bem melhor.

Tenho muitos sonhos

e caminhos a seguir,

mas, sozinha é difícil, é difícil de conseguir.

Sozinha é difícil, não é Dailton?

Texto da peça *Escola. Falta Mais o Quê ?* Grupo *Mais de Mil* - 2001.

“Como entrar para o CRIA?” Essa é uma das perguntas mais freqüentes, nos debates, após as apresentações das peças.

A gente se sente bem falando da gente mesmo, tira estas máscaras e o público se identifica porque não é só a nossa realidade, é a realidade dele também. Tem muita gente que vê a peça, pessoas que nunca vi antes e ficam amigos da gente depois de assistir e falam que estão montando grupos de teatro pela sensibilização que a gente causou. É um pouco complicado falar da gente para as pessoas, mas quando elas se identificam com o que a gente fala é bem legal.

Texto de Dailton de Andrade Silva, 18 anos. Jovem-atrator do Grupo *Mais de Mil*. Seminário do CRIA, Maio 2002.

O teatro do CRIA provoca a participação da platéia, a partir da sensibilização que ocorre nas apresentações e nos debates. Os adolescentes interessados a ingressar no CRIA são convidados a visitarem a sua sede para inscreverem-se num processo de *identificação*. Assim, durante todo o ano, o CRIA recebe jovens e familiares de toda a cidade. As inscrições são feitas através do preenchimento de uma ficha de identificação, contendo informações básicas sobre os dados pessoais, interesses e habilidades dos adolescentes.

No começo de cada ano (geralmente janeiro ou fevereiro) todos os adolescentes inscritos, e também os jovens do MIAC e do *Projeto Axé* (indicados pelos *Núcleos Regionais MIAC* e *Unidades Axé*) são convocados a participarem da *oficina de identificação*, para o possível ingresso no CRIA. Esta oficina ocorre durante três dias,

de forma a garantir uma vivência de aprendizagens para todos os participantes, independentemente de serem selecionados.

As oficinas têm o objetivo de selecionar os adolescentes que comporão os grupos que criam ou re-criam as peças educativas do CRIA. A seleção/identificação é pautada em critérios básicos: o adolescente deve ter entre doze e dezessete anos; deve estar na Escola; deve demonstrar interesse em aprender e ser inquieto perante a sua realidade; deve ser questionador; ter iniciativa e demonstrar facilidade com a linguagem cênica.

Estas características são identificadas através de jogos, produção de textos, discussões em grupo e jogos de improvisação. Portanto, o processo formativo/criativo começa nesta oficina, que desenvolve, de forma condensada, toda a metodologia de trabalho deste teatro.

As oficinas de identificação visam desenvolver um processo criativo através do *quem sou eu - quem somos nós*; da construção de personagens e de cenas, a partir de situações do cotidiano aos textos das peças. Nessa oficina também são realizadas *rodas de conversa* sobre o CRIA (origem, missão, objetivos e o seu teatro) e sobre as expectativas dos jovens candidatos em relação ao CRIA, à escola e a sociedade, relacionando-os aos seus projetos de vida. O trabalho criativo/reflexivo faz com que as pessoas possam avaliar-se a cada dia, participando, assim – juntamente com os componentes do *Núcleo de Teatro*, orientadores deste processo, da decisão de integrarem ou não a ONG.

Após a definição dos novos jovens-atores e atrizes é realizado o primeiro encontro com as famílias. Estes encontros, que permeiam todo o processo de formação dos jovens, têm trazido excelentes resultados para a arte e a educação que se pratica no CRIA. Em 1999, num desses encontros, decidimos montar uma peça sobre a importância do diálogo na família. Daí, os pais e as mães começaram a participar do fazer teatral. Nesse

processo interativo encontramos nos pais e mães reais colaboradores. Alguns deles passaram a compor a equipe do CRIA.³⁷

A participação/formação dos adolescentes no CRIA dá-se no período de, no mínimo, um ano. Para tal, freqüentam o CRIA três vezes por semana: um dia participando da construção dos conhecimentos no *Espaço de Linguagem e Expressão* e outros dois dias participando do *fazer teatral*, através das atividades planejadas pelo *Núcleo de Teatro*, em interface com o *Núcleo de Comunicação* e *Núcleo de Produção Cultural*. O processo de educação-atraves-da-arte, no fazer teatral dá-se seguintes etapas: *montagem* ou *re-montagem das peças educativas/ formação dos grupos*; *ensaios*; *ensaios abertos*; *estréia* e *ações educativas através do teatro* (apresentações seguidas de debate) e *avaliação geral*.

A *montagem* desenvolve-se durante três a quatro meses, através de dois encontros semanais de quatro horas de duração. As aulas-encontro têm como objetivo a *liberação* e a *sensibilização* dos jovens para o processo criativo da *produção* da peça teatral. A elaboração do programa e do cartaz acontece através do trabalho conjunto do *Núcleo de Teatro* com o *Núcleo de Comunicação* e *Núcleo de Produção* do CRIA, coordenado por um artista gráfico convidado³⁸.

Os *ensaios* correspondem ao aperfeiçoamento da produção cênica, através do trabalho constante de formação do ator e aprofundamento dos conceitos que permeiam a construção da peça. Os *ensaios abertos*, realizados no período de montagem e dos ensaios, têm o objetivo de ampliar a discussão sobre os processos/conteúdos com platéias formadas de familiares, amigos educadores, conselheiros e colaboradores do CRIA, para o aperfeiçoamento/construção dessa educação e desse teatro.

Com cada grupo de teatro são realizadas avaliações mensais, nomeadas de *berlinda*, com o objetivo de atualizar desejos e expectativas, relacionando a participação no teatro do CRIA, com os projetos de vida que estão sendo formulados pelos adolescentes. A

³⁷ Djalma Gomes, pai de Maira(grupo Mais de Mil) é o nosso preparador musical, e Zeca de Magalhães (pai de 05 jovens integrantes do CRIAPOESIA, *Mais de Mil* e *Tribo do Teatro*) é o orientador do *Núcleo de Poesia*.

³⁸ Durante estes nove anos trabalhamos com os artistas Nildão e Renatinho da Silveira.

berlinda acontece a partir do *olhar* do outro: cada jovem-ator/atriz ouve dos colegas de grupo, as percepções sobre seu estágio de crescimento pessoal, a partir de seu desenvolvimento nas atividades do grupo. Depois desta escuta, o jovem na *berlinda*, comenta o que lhe tocou, compartilhando com o grupo suas percepções sobre si mesmo e novas idéias sobre seu momento de vida, podendo re-significar o seu trabalho com o teatro e também o seu comportamento nos outros espaços em que convive. Este exercício tem garantido uma confiança crescente entre as pessoas, na disposição de superação de seus limites, e conseqüentemente o desenvolvimento da proposta artístico-político-pedagógica do CRIA.

A formação interdisciplinar do CRIA resulta na criação e execução dos *planos de ação* dos jovens, visando a sua atuação/desenvolvimento como *dinamizadores* culturais nas escolas e comunidades - espaço-alvo da mobilização social do CRIA -, na perspectiva da garantia dos direitos das crianças e dos adolescentes. Estes *planos de ação* são construídos em várias etapas, envolvendo as famílias dos jovens, os seus educadores e os agentes comunitários das comunidades alvo. O eixo central dos planos é composto pelas *ações educativas através do teatro* (apresentações seguidas de debate).

Durante o período da montagem e dos ensaios, os jovens irão começar a construir seu processo de educação para a cidadania, centrado no fazer teatral, envolvendo também construções de conhecimentos em outras áreas: linguagem e expressão; articulação e saúde, produção cultural e comunicação. Estes conhecimentos garantem o desenvolvimento do *Projeto Institucional*, pautado na participação criativa dos jovens-atores e atrizes.

A *estréia* caracteriza-se como o nascimento deste teatro que vai crescer a partir das apresentações. É um momento especial de celebração, em que se afirmam os pactos com as famílias, com agentes das comunidades, com os *Núcleos* do MIAC, com professores das Universidades, para a realização deste trabalho conjunto de mobilização social.

A *avaliação final*, dura cerca de um mês, e tem o objetivo de atualizar o desejo de cada ator e atriz com relação à proposta do CRIA, através de sua permanência nos grupos de

teatro. Nesta avaliação, cada jovem procurará fazer uma síntese de seus crescimentos, tendo como base os textos *quem sou eu - quem somos nós* escritos durante todo o processo. É um trabalho que exige muita escuta, reflexão e sensibilidade de todos para a condução desta passagem educativa, que implica sempre em novos pactos de crescimento individual e grupal, para a manutenção dos processos criativos centrados nos jovens.

Na seleção foi a primeira experiência de estar reunida com várias pessoas com o mesmo objetivo, mas o que ficou mais forte não foi uma disputa, como eu imaginava, foi uma interação, onde pela primeira vez parei para pensar “quem sou eu”, pensando no “nós”, e de uma maneira bem dinâmica, brincando e se formando. Na montagem aprendi a estar observando melhor ao meu redor, concentrando os detalhes e construindo algo, onde aprendia e ensinava também, contribui com a minha essência, misturando com essências e experiências dos outros. Nas apresentações mais uma vez, troca, interação, onde o público é nós (o grupo) e o grupo é o público. Aprendo culturas e jeitos nos olhos e nas falas das pessoas.

Lília Oliveira, 19 anos. Grupo *Mais de Mil* – 2002.

GESTO

*A gente não imagina como e quanto se pode crescer!!!
Quando pensei em fazer teatro, pensei em esquecer de mim (adolescente cheia de confusão e limitação) e viver a vida dos outros por alguns minutos. Acreditava que precisaria de muitas ferramentas para tal, só não esperava ter que me revelar, falar de mim e deixar impressões nas pessoas e ter tantas “Pessoas” impressas em mim.*

Assim é o teatro que conheço e faço! Que, pouco a pouco, vai “futucando” sentidos e afetos pequenos e grandiosos, desembocados nos processos de seleção; montagem; re-montagem; apresentações;; capacitações; avaliações e debates. Assim foi e está sendo o meu encontro “comigo mesma”, uma vivência tão rica que hoje sou/estou Educadora, aprendendo, ensinando, acolhendo, sendo acolhida, encolhendo e esticando, sentindo os dilemas de ser e não ter. Tendo que ter coragem para enfrentar: opressão, desigualdade, injustiça, medo...Brincando com a vida fazendo arte !!!

Carla Lopes, 28 anos. Coordenadora do Núcleo de Teatro,.

Carla Lopes é uma das companheiras desse sonho que é verdade. Começou comigo, desde muito cedo, da busca pela educação através da arte. Participou, desde os dezesseis anos, da maioria das oficinas/experiências criativas de construção de nosso teatro, vivendo intensamente com meninos e meninas de todos os cantos da cidade, as experiências de descoberta pessoal e deste Brasil desigual. Seu *quem sou eu* foi se refazendo sempre, através de sua participação como atriz-criadora das peças: *Cinderela Maria; O Que Você Acha Disso Tudo?; O Monstro e o Mar* e *O Rei do Trono de Barro* (o nosso *Hamlet*) e todas as peças do CRIA, inclusive a primeira, *Quem Descobriu o Amor?* em 1994. Naquele ano, Carla percebeu a importância da educação pública e o papel das educadoras, participando, como monitora, do nosso primeiro projeto: *Educação - Um Exercício de Cidadania*, realizado com a rede municipal de educação e saúde. Carla é uma moça guerreira, que durante todos estes anos, dedicou-se ao seu próprio descobrimento, mantendo o tom intenso e conflitante de quem quer chegar mais dentro. Nosso intenso trabalho de formação mútua resulta em novos desafios a serem vividos no dia-a-dia, na construção deste teatro. Hoje, já formada em Pedagogia, Carla participa da coordenação do *Núcleo de Teatro do CRIA*, orientando outros jovens responsáveis pela formação dos adolescentes-atores e pela montagem de nossas peças educativas. Preparando-se para ir para a África, em 2001, onde foi dirigir uma peça, escreveu (e disse) o seu *quem sou eu* assim: “já sou senhora de mim”. A sua fala foi um marco do estágio de crescimento do CRIA, nos caminhos do teatro, na *pedagogia para a autonomia*. Sua formação continua, na construção de uma identidade que se confirma

no seu nome próprio: com a letra *r* (*rê*, como se diz na Bahia) na centralidade, entre *Ca* e *La*, o *rê* é lugar-ligação, é letra de *referência* - de poder sentir-se inteira, em cada momento presente, do seu experienciar:

Pelo caminho do meio
Ca R la quer ser mais
Referência
das corajosas presenças
belas pessoas que criam
campos de força, intensos,
voz de romper silêncios
dos jovens negros e pobres
que, como *a senhora de si*,
também podem
fazer sua arte
de fato
a liberdade de agora.

Diz-se que em sua origem, o teatro era um ato de cura, de cura da cidade. De acordo com a ação de forças entrópicas fundamentais, nenhuma cidade pode escapar ao inevitável processo de fragmentação. Mas, quando a população se reúne em um lugar especial e sob condições especiais para participar de um mistério, os membros dispersos são re-agrupados, e uma cura momentânea reconcilia o corpo maior, no qual cada membro, ao lembrar-se de que é um membro, encontra o seu lugar (Brook, 2000, p.310).

Voltemos, então, à cidade da Bahia³⁹.

³⁹Muitos baianos chamam a cidade de Salvador de Bahia.

Sobre as matrizes africanas já se definiram duas principais em relação ao povoamento da Bahia, uma banto (correspondendo aproximadamente à área ocupada hoje por Angola e Moçambique), outra sudanesa (correspondendo muito grosseiramente à área ocupada hoje pela Nigéria e pelo Benin), sendo que esta, por sua vez, se subdividiria em duas, uma de influência árabe muçulmana e outra – majoritária – mais claramente marcada pelos sistemas religiosos dos cultos de possessão jeje e nagô. (...) No que diz respeito à cidade da Bahia de Todos os Santos, nosso quadro matricial panorâmico se completa com a situação político-administrativa e portuária de Salvador (em cuja “larga barra tem entrado”, desde o século XVII, de acordo com Gregório de Mattos e Guerra, tanto negócio e tanto negociante). Fundada em 1549 sobre antigas aldeias tupinambás e nas imediações das vilas velhas de Caramuru e Catarina Paraguassú e do capitão donatário Francisco Pereira Coutinho, as quais viria a incorporar no seu tecido urbano, a cidade se configurou num entreposto de tradições, novas tecnologias e economia de mercado, uma verdadeira encruzilhada das artes, ofícios, etnias, religiões, línguas e idéias (Bião, 2000, p.p 20 - 21).

A cidade se expressa no teatro do CRIA. Nos gestos dos jovens atores e atrizes, através de suas experiências individuais e históricas, a cultura da terra pulsa e marca o compasso.

*Sou um cara jovem, adolescente original
Cheio de perguntas sobre a vida sexual.
Sou adolescente sou baiano de São Kate⁴⁰
De São Salvador...*

Música da peça Quem Descobriu o Amor ? Tribo do Teatro

⁴⁰ São Kate aqui, refere-se ao bairro popular de São Caetano, dito de forma americanizada pelo ator. mais adiante veremos com maior detalhe este conceito.

Para avançarmos na compreensão da *pedagogia* praticada, que faz o teatro do CRIA ser um campo de aprendizagens, é preciso agregar ao processo criativo, as matrizes estéticas determinantes da cultura dos seus praticantes. Para tal, recorremos à Etnocenologia, campo do saber definido por Pradier como *práticas e comportamentos espetaculares humanos organizados*, desencadeando uma *ciência da presença do vivo*, uma disciplina devotada à *descrição dos comportamentos emergentes fundadores da identidade* (1999, p.29), dando meios aos seus praticantes para desenvolverem *seus próprios sistemas de referência*, para *se liberarem das ideologias dominantes e resistirem à uniformização cultural* (Khaznadar in Greiner e Bião, 1999, p.59).

A Etnocenologia - nova disciplina proposta por um grupo de estudiosos, na França, a partir de 1995, busca, portanto, um entendimento da complexidade do ser humano nas suas manifestações espetaculares, que apresentam indícios de uma condição integrada e integradora deste ser – expressados no *corpo pensante*, possuidor de conhecimentos físicos, culturais, psicológicos e espirituais de seus praticantes. Segundo Pradier (apud Greiner e Bião, 1999, p.26), esta *disciplina internacional e interdisciplinar* pode evocar, no termo *Skenos*, *o corpo humano e sua relação dinâmica com a alma*, destacando, a partir do *Etnos*, *a extrema diversidade das práticas e seu valor fora de toda referência de um modelo dominador*, com o sufixo *logia*, implicando a *idéia de estudo, de descrição, de discurso, de arte e de ciência*

Esta disciplina, que se propõe a romper com a dicotomia entre corpo e mente, como também superar a distância entre as disciplinas, destaca o *corpo* como integrador da dimensão física, cultural e espiritual, imerso em um sistema de redes de relações, presente na natureza, que é mantida por constantes aprendizagens.

Este conceito sublinha, no teatro do CRIA, a dimensão étnico-cultural e educativa do *corpo do praticante* integrado e integrador do *outro*, dimensão na qual o Homem se insere, com potencialidades de gerar e transmitir uma *verdade* eminentemente humana, portanto transformadora. Uma verdade, ao nosso entender, que pode expressar a *riqueza dos homens lentos*, conceito do professor Milton Santos, quando se refere aos saberes do povo que ainda podem viver a “cultura da vizinhança”, em contraste com a urgência do consumo desenfreado, expresso no “tempo é dinheiro”. No caso da cidade de

Salvador – que é a segunda cidade com maior população negra do mundo, e, no caso de nosso teatro, esta *verdade*, está presente no corpo/cultura dos jovens que expressa as matrizes africanas formadoras da cultura do litoral e do Recôncavo baiano.

Como Christine Greiner, podemos compreender as informações culturais como ações, *processos possivelmente responsáveis pela emergência de novos estados do corpo*. O corpo do ator, nesta perspectiva, é definido pela autora como “mídia da arte”:

*(...) muito mais do que instrumento de alguma coisa. Ele é a arte que faz e seus complexos estados de existência. Sempre inacabado. Sempre em movimento, mesmo quando aparentemente estático*⁴¹ (Greiner in Bião, 2000, pp. 360-361).

A identidade deste teatro é revelada através de processos de identificação/*estranhamento* dos jovens atores e atrizes, enquanto participam da aventura criativa de *associar corpo e espírito num acontecimento social espetacular*. Segundo Pradier, refere-se *a uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar, de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano* (sempre ligada a uma celebração), *na relação estabelecida entre os indivíduos* (1998, p.24).

O aspecto da interatividade existente do teatro do CRIA, a partir do exercício com os textos-imagens/*modelo de ação e estranhamento* - expressados no corpo/cultura dos jovens atores e atrizes, fez expandir o conceito de *quem sou eu - quem somos nós*, implicando num percurso cada vez mais para dentro da cultura da cidade, da Bahia e do Brasil, afirmando a resistência do povo negro, assentada numa dignidade conquistada a duras penas. Um percurso marcado numa *dramaturgia do corpo, uma dramaturgia não*

⁴¹ Para chegar a esta conceituação, a autora parte do “mene” (em analogia ao gene), unidades de informação residentes no cérebro, referentes à cultura, configurada como hipótese por Richard Dawkins (1976,1986) e desenvolvida por Terrence Deacon (1999) como padrão físico, *algo concreto, que deve aparecer principalmente fora do cérebro – do tipo instruções para construí-lo*. (p.359)

mais enclausurada no texto teatral, mas absolutamente encarnada ⁴² (Greiner apud Bião, 2000, p.360).

Falar do Brasil é falar de mim. Eu sou uma parte do Brasil que não presta, que o povo não quer ver. Mas eu estou aqui... Tenho sonhos! Queria ser jogador, que nem o Romário, ou então empresário, com aquele carrão; ou então político, com o bolso cheio de dinheiro: “Blá blá blá!”. Ou então um cantor, que nem o Fábio Jr.: “De repente você põe a mão por dentro, e arranca o mal pela raiz!”... Ou então um ator, que nem o Antônio Fagundes. Sabe de uma? Eu queria ter um emprego decente, ter uma família e dar a ela tudo o que eu não tive. Uma boa alimentação, uma boa educação... Mas por enquanto, eu estou aqui nessa sinaleira tentando descolar um trocado... Naquele Fusca, Chevette, Uno..Espera aí, meu tio! (...) Falar do Brasil é falar de mim. Em mim tem todo o povo perseguido, em mim tem todos os negros. Em mim tem todos os índios. Negro índio escravizado. Ainda hoje escravizado, dizimado e discriminado. Eu sou todos eles que sempre estiveram e estão à parte.

Texto da peça *Escola. Falta Mais o Quê?* Grupo Mais de Mil

A dramaturgia do corpo dá-se pela progressiva intimidade com língua portuguesa (permeada plenamente pela presença africana), através da conscientização corporal, fazendo aflorar uma sensorialidade textual, uma poética de pertencimento à terra, à cidade. Assim, vai tornando-se visível, concreta, a verdade encoberta do mundo negro baiano, numa cidade com população fortemente racista, onde, cada vez mais, opera-se a transformação da cultura negra em produto da indústria cultural, com grande impacto entre os jovens negros.

⁴² Segundo a autora, esta definição começou a surgir após os anos 80, no meio da dança, com o ‘dramaturgo da dança’ reescrevendo o *texto da dança* no corpo dos atores-dançarinos.

(...) as formas de racismo e de construção da identidade negra são dinâmicas e perfeitamente adaptadas às transformações da sociedade mais ampla. As bases do racismo baiano são consistentes - provavelmente as mais vigorosas da sociedade brasileira - e sempre contemporâneas, guardando uma complexidade, com seus poderosos mitos - que não podem ser confundidos com a farsa e a mentira -, capaz de tornar a questão racial e a situação do negro, questões menores na sociedade (Bacelar in Bião, 2000, p.52).

A cultura cabocla, pouco a pouco, vai sendo também revelada, nesta encarnação da palavra no corpo, através do conhecimento progressivo (e poético) dos jovens, de sua própria pessoa. A maioria deles é de descendência direta de famílias sertanejas que migraram para a cidade, com forte influência indígena. Portanto, o desvendamento dos aspectos tradicionais da cultura negra e da cultura cabocla, pelo *corpo pensante* dos jovens atores, vai conferindo um aprendizado muito valioso, ligado às formas afetivas de tratamento destes povos, formas ampliadas de parentesco e solidariedade tão constantes nas camadas populares do Brasil.

Neste sentido, consideramos que o Brasil é *pedagógico*. E esta pedagogia começa na língua.

A ama negra fez muitas vezes com as palavras o mesmo que com a comida: machucou-as, tirou-lhes as espinhas, os ossos, as durezas, só deixando para a boca do menino branco as sílabas moles. Daí esse português de menino que no Norte do Brasil, principalmente, é uma das falas mais doces deste mundo (Freyre, 1963, p.374).

Chegamos à chave de nosso teatro: uma poesia revelada pelo jeito de ser e estar adolescente, brasileiro, baiano, nordestino - de *corpo pensante* a pronunciar a sua língua. Acreditamos que esse jeito buscado, na imersão da língua, tem sido capaz de

tecer os *nós* de uma outra função poética, uma dramaturgia que desenha no tecido social do CRIA, a sua própria história, uma pedagogia.

No *corpo/cultura* dos adolescentes em cena, podemos ver que existe uma poética própria, prestes a evaporar, desde que tudo neste corpo está mudando e aspirando chegar em outro estado de estar no mundo, mas uma poesia também muito bem assentada na terra - poética brasileira que tinge de cores, timbres, ritmos e formas, as atitudes doces e fortes perante a vida.

A *dramaturgia do corpo* textualiza a sensualidade dos *corpos pensantes* dos jovens atores e atrizes, num caráter interativo e emocional, propagador de toda *presença viva*. Com isso discutimos uma política do corpo, pela aventura poética do teatro: queremos pôr à prova o olhar acostumado a ver corpos vulgarizados, transformados em objetos de consumo, pela cultura de massa, e abrir comportas para uma participação mais sensível, sensorial e indagadora. No jogo da aprendizagem, um compartilhar de Beleza.

Nos adolescentes, a sexualidade é questão-signo, emergente, no corpo que está se transformando. Ela se expressa radiante, à flor da pele, e é trazida pela palavra, para a cena, na ponta da língua, puxando um humor de invocação nordestina, com textos/imagens provocativos e apimentados, como *cordéis* em *hip-hop* para causar espanto. O novo da coisa mais óbvia, trazida em poesia no corpo presente, sacode o sujeito a voltar-se para dentro e fora da esfera, fazendo saberes de volta à palavra, instância primeira desta aprendizagem.

Pêlo aqui

Aqui

Aqui

E aqui

Tão magrinha com peitão!

Bicão é tão sensual

Cresce, cresce!

Menstruei, tô toda, toda.

Hum, esse monte na frente, atrás.

Tô suja.

Tô limpa.
Às vezes, dói.
Agora sou mulher.
Já posso ter filho.
E a minha, quando é que vai chegar?
Era pequena, ficou tão grande.
E a minha que não cresce.
É minha e eu falo como eu quero!
Minha voz está grossa?
Tá fina?
Oh! Ih! Uh!
Tá grossa e fina.
Tem...
Muita...
Coisa...
Estranha...
Acontecendo...
Com...
Meu...
Corpo
Meu
Pai
Não
Me
Explica
Porque...
Diz.
Que sou...
Novo

Texto da peça *Quem Descobriu o Amor ?* Grupo Tribo do Teatro.

Brincando com o poder saboroso da língua brasileira, nosso teatro enfatiza uma mística de resistência amorosa, capaz de expressar-se nos *corpos pensantes* dos adolescentes, com muitos saberes acumulados, capazes de fazer estranhar os tempos de padronização e desalento.

*É um país de belezas, encontros e culturas.
De crianças assassinadas, pais de desempregados e famílias inteiras morando nas ruas.
É um país de negros, índios e brancos.
Com absurdos e injustiças.
É um país onde tudo pode ser... “Amanhã, quem sabe?”
Um país que quer ser outro, mas é o que é.
Que é beleza também.
Forró, Olodum, Ilê...
Um país abatido, onde muitos lutam para sobreviver
Nessa terra tem amor.
Vocês pensam que o amor é besteira?
Ele chega sorrindo numa grande brincadeira.
É um país de tudo isso.
Que temos eu, vocês e todos nós.
Amar, amar, amar... Eu amarei!*

Texto da peça *Quem Descobriu o Amor ? - Tribo do Teatro.*

A espontaneidade e autenticidade na expressão vão sendo conquistadas com um trabalho de *atenção* para tudo que se cria, que circula como conhecimento, para o *quem sou eu - quem somos nós* em andamento. A atenção atiza a curiosidade e a disposição para o aprender:

Quando cheguei aqui, com todo o ‘bombardeio’ de boas energias e informações, me vi em outro mundo, mas na verdade estava no mesmo mundo, só que agora via-o de outra forma, enxergando a violência, a miséria, a corrupção...Mas também as oportunidades, a vontade de mudar, a esperança, um “mundo em cores”. A demanda do CRIA aumenta e me vejo tendo que crescer, amadurecer para absorver e fazer bom uso de toda a bagagem que é oferecida, e isso é um privilégio. O que muitos gostariam de ter e eu me sinto responsável por levar aos que não têm essa oportunidade e este sentimento é natural e foi sendo despertado aqui. A minha vida mudou

muito, eu mudei, eu me sinto encorajada para ir em busca do que necessito, do que me faz falta e também para enfrentar meus medos. Aqui eu aprendi e estou aprendendo a olhar mais para mim e tentar descobrir meus segredos e ser alguém melhor sempre. Aqui eu estou aprendendo a lidar com a vida e com minhas dificuldades. Ainda me faltam muitas coisas, mas não esmoreço, não fico parada, ainda que às vezes, devagarzinho.

Lucimar Cerqueira Sousa. 16 anos. Jovem-atriz do grupo *Mais de Mil*. CRIA, Outubro, 2002.

Os *modelos de ação* vão se re-configurando, enquanto re-configuram-se também os processos de identificação dos jovens atores e atrizes, para a formação de suas identidades. Estas identificações se dão nas famílias, nas comunidades, nas escolas, nos grupos de teatro, com o público, com todas as pessoas com quem os adolescentes convivem e *co-laboram*, enquanto crescem e criam um lugar de *desejo-necessidade-vontade*⁴³, lugar da “fome” de crescer, e do teatro:

Um teatro que traz belezas, dores e principalmente desabafos de um país desigual,, de um estado dominado por um sistema monopolizador e uma cidade que não valoriza a beleza do gueto, da periferia e, principalmente, do indivíduo (...) Aprendi a conviver e respeitar o diferente e tirar experiência, aprendizado e beleza do que não me é comum. Aprendi a ver a beleza do outro e ver a minha beleza refletida nas ações e atitudes de quem me rodeia. Aprendi a ser amigo e amar sempre sem ter medo de demonstrar o que sinto. Aprendi a ouvir mais e só falar quando preciso for. Entender o que está por detrás de uma fala e a conduzir o debate para um caminho mais proveitoso. Mudou tudo em mim. Meu jeito de me ver, de ver o outro, de encarar o mundo e de ver flexibilidade no

⁴³ Trecho da letra da música “Comida” dos Titãs.

caminho para minhas conquistas. Além de reforçar o meu desejo de ver um mundo melhor.

Nilton Lopes, 17 anos. Jovem ator. Grupo *Mais de Mil*.

A identidade deste teatro se faz ampliando as vozes de alegria e indignidades, num espaço-tempo transitório, entre passado e o futuro, na questão presente, enquanto se inventa a cidade.

Um teatro onde podemos expressar de maneira criativa o que sentimos, o que está dentro ou fora de nossa realidade....Um teatro onde o indeterminado ganha sentido através do compartilhamento de conhecimentos para o crescimento coletivo. O teatro que sei e faço na comunidade tem muito a ver com o teatro do CRIA, porque nós, do CRIA, que participamos do nosso grupo, aqui da nossa comunidade, temos orgulho de podermos disseminar o que aprendemos, e assim é importante estarmos buscando sempre a valorização e potencialização do trabalho que a gente faz.

Danilo Dias de Araújo, 19 anos, jovem ator. Grupo *Tribo do Teatro*. CRIA, Outubro, 2002.

O grupo é a instância propulsora dos desafios de aprendizagem na direção ao *outro*, é o *elemento propulsor da ação* (Spolin, 1992, p. 9). É condição necessária para a construção deste teatro que tem como base, a relação estabelecida *entre as pessoas*, a partir do exercício da criatividade e da espontaneidade dos jovens atores e atrizes. O grupo, portanto, é um lugar onde se cria um campo de alteridades - de construção de identificações, estranhamentos e liberdades - condição da auto-expressão dos atores-criadores, da relação entre eles e da verdade da cena, que se procura vivenciar, durante o processo criativo, com cada pessoa da platéia.

No fazer teatral do CRIA, os grupos são consolidados durante o processo criativo-formativo dos jovens atores. Os nomes dos grupos traduzem o tipo de vinculação existente entre os jovens atores e/ou a idéia contida nas peças: *Tribo do Teatro*, *Mais de*

Mil, Pessoa Comum, Pais e Filhos e Abebé Omi. A definição dos nomes dos grupos, ou a fala de pertencimento dos jovens atores a um grupo já existente marcam, simbolicamente, um novo momento de afirmação de identidade para cada participante e também para o CRIA, que também passa a entender-se pelo conjunto dos nomes formados.

Primeiramente “o grito”, um desabafo, um desprendimento e equilíbrio de coisas que andavam soltas e escondidas em mim...Mudou também a minha visão do mundo e o conhecimento de mim mesma, ou ao menos tentar me conhecer. Isso tudo através das experiências, trabalhos e formações no grupo de teatro.

Lília Oliveira, 19 anos. Grupo Mais de Mil. Outubro, 2002.

Podemos dizer, então, que o conhecimento que se busca no teatro do CRIA, circula entre o *corpo, o grupo e o outro*, no jogo da criação. É um conhecimento pautado no fazer, que, segundo Viola Spolin, é estar pronto a *experienciar, penetrar no ambiente, e envolver-se total e organicamente com ele* (1992, p.4). Um conhecimento pautado em *contatos pessoais e intransferíveis com a realidade e com alguns dos materiais de que ela é construída: o sonho, a imaginação, a dúvida* (Dourado & Milet, 1998, p.11).

Trata-se de um conhecimento poético. A palavra poesia vem do grego *poiesis* que quer dizer *fazer*. Não é à toa que nossos *fazedores* adolescentes (uma *Tribo* a *Mais de Mil*) perguntam desde o começo do CRIA: *Quem Descobriu o Amor?* Eles nos atacam a responder, o que re-conhecem no prazer do diálogo, coisa que Sócrates, por Platão, tornou clara:

“à luz da antiga língua Ática, esse nome (herói) revela-se derivado de “amor” (érôs), ao qual os heróis deveram seu nascimento”. Em seguida esclarece: “os heróis eram sábios, oradores eloqüentes e bons dialetas, sendo hábeis no

questionar (érôtan), no falar (eirein), porque eirein é sinônimo de légéin (dizer) ”⁴⁴

Nos *fazedores* de nosso teatro, o amor concretiza ensinamento/aprendizagem, uma pedagogia que pode propagar tudo que são, uma poesia.

Quando piso em flores, flores de todas as cores, me dá vontade de correr pelo planeta sem ter medo da careta e da cara deste temporal.

Para mudar minhas idéias não precisa de incenso, eu existo porque penso, penso porque existo!

João Paulo, filho de Maria, irmã de Florzinha, mãe de Jair, filho de Edivaldo, irmão de Walter que é meu pai.

Sou um garoto guerreiro que gosta de ver a vida como ela é sem maquiagem. Agora na sociedade me sinto seguro, disposto e consciente que a liberdade de expressão deve ser praticada.

E as tribos dizimadas? Vou continuar protestando e lutando pelos meus ideais porque me sinto porta voz dos meus amigos escravizados e dos assassinados, sobressaindo das injustiças e imperfeições deste universo.

Sou como o tempo... um tempo forte, um tempo fraco, um tempo inteligente, um tempo confuso. Às vezes falo demais, às vezes fico mudo. Então dá um tempo, que já falei quase tudo.

Sou protegida por todas as forças, por isso sou livre e feliz, a cada novo dia acho algo que me conduz e assim vou caminhando seguindo a minha luz.

Agora na sociedade reflito sobre um papel social adequado e percebo que a cada porta aberta existe uma resposta e várias outras perguntas.

Meu nome é Daniela, mas podem me chame de Dani...

⁴⁴ Ver artigo Platão: As Várias Faces do Amor de José Américo Motta Pessanha, no livro *Os Sentidos da Paixão*, 1987, p.86.

Eu sou um garoto que sei o que é certo e o que é errado, mas e daí? A gente também vive de erros. Poderia ser um pagodeiro ou um jogador de futebol mas não quero isso não, quero um mundo com as minhas leis e minhas próprias idéias.

Sou fraco de coração, tenho que aprender a ganhar e a perder. Sou negra e tenho sangue indígena nas veias.

Ser ou não ser? Eis a questão. Depois de muitas dúvidas já sei que sou Eugênio. Índio, guerreiro, lutador vencedor cavalo de Oxossi e filho de Yemanjá, apaixonado pela vida e o amor e, além de tudo, sou feliz! E você, já tem a sua felicidade?

Will quatro letras ou quatro elementos da natureza? Não sei, mas de uma coisa tenho certeza: Um dia saberei. Mas é uma pena, porque quando eu souber não serei mais eu e sim ele. Will.

Sou uma adolescente que valoriza a amizade, sou alto astral, procuro conquistar a minha independência.

É o seguinte, galera: sou baiana e gosto muito dos rituais indígenas. Só não me conformo porque os índios não têm mais a mesma liberdade de antes.

Texto quem sou eu – quem somos nós da Tribo do Teatro - 2001

PULSAÇÃO

O nosso teatro tem esta força porque é um teatro que ouve, antes de qualquer coisa a gente se propõe a escutar mesmo quando a gente está calada, A gente ouve o que é o povo brasileiro, ouve quem somos nós. Isso é tão forte que a gente tem força para a partir desta nova escuta, busca uma ética e uma estética da cidade, da escuta dos valores, dos preconceitos e o que está por trás disso tudo, a gente consegue falar. A gente

*tem a proposta de se ouvir, ouvir o outro se ouvir no outro.
Quando a gente abre a boca quer ouvir, mas se ouvir enquanto
povo brasileiro.*

Carla Lopes. Orientadora do Núcleo de Teatro do CRIA. Depoimento
no seminário CRIA, em 22/03/2002.

O teatro do CRIA é resultante de um trabalho contínuo, realizado com adolescentes baianos, desde 1984, que foi se firmando como experiência de pesquisa coletiva, a partir de fevereiro de 1994, quando esta história começou.

O nosso fazer teatral tem agregado muita gente, que decide ficar junta, para desenhar a anatomia do *corpoCRIA*, por onde circulam os sentidos pessoais e coletivos, conhecimentos acumulados e novas necessidades de contato com a realidade. Assim, como um coração, esse teatro está no centro da dinâmica cultural que movimenta o CRIA.

Com o coração batendo forte, o *corpo* para viver o seu sonho, inventou um sistema de fazer fluir o sangue novo que alimenta, uma pedagogia: o *Programa de Educação, Saúde e Cultura*, na estrutura dos *Núcleos e Espaços de Formação*, mantendo no seu todo orgânico a essência cultural de muitas interações.

A energia desprendida do corpo, o que dá viço e consistência ao trabalho, são os jovens multiplicadores e suas próprias vivências nesse teatro, que propagam para o ambiente uma *textura* própria, sua própria experiência, gerando uma cultura adequada para a realização das ações integradas de teatro, produção cultural e comunicação, ações de mobilização pela arte. Ou seja, os jovens que fizeram teatro já participam da coordenação, orientação e/ou monitoramento dos *Núcleos* e dos *Espaços* de formação e trabalho do CRIA.

Sou um jovem em constante adolescer.

*O trabalho com o teatro do CRIA me possibilitou descobrir
uma consciência mais ampla de participação, cidadania e
educação. Me fez descobrir o que sempre fui e não sabia: um*

ser que muda o mundo e que, aprendendo com o outro, entra numa busca da identidade, de quem realmente sou.

Minha vida veio (e vem) amadurecendo no constante ensinar – aprender em que não só ouço, como também escuto, não só vejo, como enxergo. Nesse teatro, no qual é constante a busca do ser mais ser, estou mais atento a mim, às pessoas ao meu redor e ao meu mundo. Vejo que deve haver o dever de realmente se ter direitos.

Se enxergar no outro, cultivar o amor e saber a importância de abraçar o mundo que está em nossas mãos, são descobertas que venho cultivando no trabalho com teatro e na minha profissionalização como educador. Tudo se agrega à construção da vida e da educação.

Minhas cobranças em relação a mim mudaram após abrir mais a visão diante das vivências e dos horizontes da vida. Estou mais seguro e mais íntimo de mim mesmo.

Minha relação com os temas trabalhados no CRIA mudou, pontuando a importância, que descobri, do diálogo e o respeito às diferenças. O incentivo a aprofundar esses temas me fez descobrir fora essa formação, muito conhecimento e uma força de mudança e construção em outros espaços que agora atuo.

Trabalhar no núcleo de teatro está sendo, sem dúvida, um grande crescimento como pessoa, como educador, como músico, e, mais importante, como ser humano. Relacionar-se, crescer, é difícil, é duro, mas me ver no outro (e isso é mais forte no núcleo de teatro), traz a maior leveza: A plenitude.

Sérgio Silva, 22 anos. Monitor Núcleo de Teatro.

O *Núcleo de Teatro* é formado por seis jovens (coordenadora, orientadora, assistentes e monitores), de 20 a 28 anos - que passaram pela experiência como jovens-atores. Esses jovens orientam 67 outros jovens e seis adultos: são 73 participantes (atores e atrizes), nos cinco grupos de teatro. O *Núcleo de Produção Cultural* e o *Núcleo de Comunicação* são compostos por jovens-atores e jovens universitárias que vivem intensamente a

experiência da arte que se faz no CRIA. Suas realizações decorrem de um trabalho altamente integrado, que reflete a formação pelo próprio teatro, inserido num contexto interativo e integrador, no exercício de cidadania.

O processo de crescimento desses jovens como *arte-educadores*, pode ser evidenciado na produção do CRIA: a manutenção do repertório; a ampliação das montagens das peças educativas; a produção de materiais educativos - como agendas, vídeos, cadernos, diários; como também a realização de grandes ações e/ou projetos como os festivais do *MIAC*.

A partir do ano de 1999, Carla Lopes começou a dirigir espetáculos e assumir o acompanhamento de seus assistentes e monitores. Dirigiu *Diálogos* e, em 2000, a peça *Acurranha* em Moçambique, e em 2002, *Silêncios Sentidos*. Andréia Franco, orientadora do *Núcleo* em 2002, dirigiu *Você Precisa de Quê?* e Eugênio Lima, hoje assistente artístico-pedagógico, co-dirigiu, comigo, tendo Cássia Lima como assistente, a peça *Nossa Gente.Nossa Terra*, no agreste pernambucano. A formação artístico-pedagógica envolvendo essa equipe jovem acontece também através da realização de espetáculos, concebidos e dirigidos por mim, na cidade do Salvador, e fora dela, como: a abertura do ano letivo da rede municipal de educação, em homenagem a Castro Alves; a direção artística dos espetáculos dos festivais do *MIAC - O Adolescente e a Arte Pelos Direitos Humanos*; cortejos cênicos, oficinas e festivais no interior do Estado.

Esta *pedagogia* no nosso entender, “deu o salto do ensaio teatral até sua ação direta no processo social”, como refere-se a professora Ingrid Koudela à teoria e à prática da peça didática de Brecht.

Consideramos, como a professora, que a *educação do homem brasileiro, hoje, não pode ficar atrelada a um conceito de educação para o trabalho e que a arte não pode ser excluída de um conceito de produção* (2001, p.18). A produção, no nosso caso, é essa educação estética pelo teatro, para encontrar soluções mais humanas de lidar com a realidade dos meninos excluídos, inclusive de contribuir para que a escola seja um lugar de educação verdadeira, e não de repetição de modelos autoritários.

Citamos Brecht:

(...) produção deve ser entendida naturalmente no sentido mais amplo, visando a libertação da produtividade de todos os homens. Os produtos podem ser pão, lâmpadas, chapéus, peças musicais, partidas de xadrez, irrigação, beleza, caráter, jogos, etc (Koudela, 2001, p.17).

Com esta educação estética, temos contribuído com o ingresso de jovens *criativos* na universidade.⁴⁵ Agora, internamente, no CRIA, estamos vivendo não só as questões da adolescência, mas a questão da juventude, na perspectiva do trabalho, da produção, gerando, conseqüentemente reflexões mais apuradas sobre a sociedade, nestes tempos globalizados. Estamos falando daquela terceira fase da história do CRIA, que aponta para sua continuidade. Para o teatro do futuro...

Com este teatro, implantado no questionamento e na indignação, temos desenvolvido a “noção prática do que é dialética” como prescreveu Brecht, referindo-se aos jogadores de suas peças didáticas. Entendendo dialética como método de comportamento e pensamento flexível, numa relação interativa entre as pessoas e destas com seu meio social, *um caminho que implica numa permanente atitude crítica para com a realidade e para com o próprio caminho* (Peixoto, 1987, p. 32).

Tentamos, como o poeta Brecht, *manter vivo o contraditório processo de oscilações entre o estético e o político* (Koudela, 1992, p.20), *ar-riscando* equilíbrios entre a razão e sentimento, numa construção intuitiva pela esperança, que segundo Paulo Freire é uma *espécie de ímpeto natural possível e necessário (...) condimento indispensável à experiência histórica* (1999, p.81).

Procuramos respostas com um teatro divertido e didático, realizado por jovens. Um teatro experimentado, em Salvador, no Recôncavo, nos sertões nordestinos, e também até na África. Um teatro muito negro-caboclo, de trocas através do *outro*, que nos tem

⁴⁵ A cada ano, aumenta o número de jovens do CRIA que ingressam para a Universidade, principalmente para a UFBA e UNEB. Alguns já concluíram o curso e começam a cursar a pós-graduação.

ajudado a encontrar os pontos de interseção culturais, que demarcam nosso lugar no mundo, a nossa identidade.

O teatro, associado à matriz greco-latina, e a seu desdobramento católico medieval, chega com força na terra fértil baiana com os jesuítas e sua preocupação catequética, ao longo dos séculos XVI e XVII, misturando-se às formas espetaculares de dança, música e rituais indígenas e, inicialmente, em menor grau, também africanas. É a conformação do estilo barroco que, de fortes marcas espanhola e italiana, daria espaço social mais amplo à prática teatral e mesmo ao surgimento de uma possível identidade brasileira - e baiana -, marcada pelas grandes festas públicas espetaculares, entre os séculos XVI e XVII⁴⁶ (Bião, 2000, p.20).

O teatro do CRIA explicita o que move o próprio CRIA, aquela *arte*, à qual já nos referimos, que se expressa *nas* e *entre* as pessoas, uma *verdade* impulsionadora dos movimentos e da própria criação.

Com o modelo poético de ação pautado no *quem sou eu - quem somos nós*, os jovens revelam não só o processo de educação-através-da-arte pelo qual estão passando, mas também a sua identidade, com os *nós* formadores de sua cultura. Portanto, o que revelamos na metodologia de ensino de teatro do CRIA são as expressões formadoras e agregadoras da cultura brasileira: matrizes indígenas, ibéricas e africanas presentes nos *gestos-palavras*.

Com este teatro, conseguimos manter, há cerca de dez anos, um fluxo constante na narração do *corpoCRIA* e, também, impulsionar novas associações pelo *associal* como meio de produção teatral, apoiadas na “cultura da vizinhança”, em “formas ampliadas de parentesco” cultural, ou seja, em matrizes geradoras de *novas tribos* ou *tribos*

⁴⁶ O professor Armino Bião, no artigo *Matrizes Estéticas: o Espetáculo da Baianidade*, cita que existem ensaios sobre a influência do estilo barroco como fundador de culturas.

maiores, a fazer e espalhar essa arte nas comunidades, e também em grandes cortejos, nos espetáculos de rua pela cidade.

Concluimos que a forma deste teatro barroco, com superposições de textos-imagens, presentes no corpo pensante dos jovens-atores do CRIA, pela metodologia desenvolvida, é geradora de uma *cultura de vínculos*, de uma cidadania ética, que é expressão de sua *brasilidade*.

IMAGENS-AÇÃO

Vamos seguir o percurso dos textos-imagens para reconhecermos a dimensão interativa e integradora do teatro do CRIA.⁴⁷

QUEM DESCOBRIU O AMOR?

Tribo do Teatro

1994-2002

Índios, negros, mulheres, navegadores, professores, alunos, pais, mães. Brasileiros! Gente com dúvidas, necessidades, esperanças desejos e vontades, que perguntam e querem respostas. Mais que isso, querem diálogo.



Nós, adolescentes da Tribo do Teatro, estamos felizes por termos esta chance que traz muita experiência e conhecimentos. Além disso, gostamos da Tribo porque usamos na peça a linguagem típica dos adolescentes. As coisas faladas são coisas que nós somos reprimidos de falar. No grupo temos liberdade de expor nossas idéias, de tirar nossas

⁴⁷ Os textos que compõem as imagens-ação, a seguir, foram extraídos dos programas dos espetáculos.

dívidas e isso tudo com o maior respeito. Diferente da rua, porque quando é a turma, isso é motivo de ousadia e de vergonha.

ESCOLA. FALTA MAIS O QUE?

Grupo Mais de Mil

1995-2002

Estamos mostrando um retrato da escola. A escola que temos, a escola que queremos e abrindo uma discussão sobre a escola que precisamos. Somos o Grupo Mais de Mil porque são muito mais de mil os jovens que vivem experiências semelhantes às nossas, em suas escolas e têm sonhos de um país mais justo! Através do teatro, perguntamos sempre se tem mais alguém que queira entrar nesta roda, para fazer do Brasil um país mais justo, com gente mais confiante e feliz.



COM ARTE, SEM AIDS

Grupo Com Arte Sem AIDS

1999-2001

Somos jovens de ambos os sexos, de diversas camadas sociais, com idade entre 13 e 21 anos, a maioria estudantes de escolas públicas de Salvador. Criamos a peça Com Arte - Sem AIDS em 1996 para a comemoração do dia 01 de Dezembro, Dia Mundial de Luta contra AIDS.

O espetáculo é uma peça musicada com uma linguagem simples e jovem, que fala sobre a adolescência, a sexualidade, a AIDS (o que é, formas de transmissão e prevenção), e, principalmente, da necessidade de solidariedade para com os portadores do HIV.



DIÁLOGOS...

Grupo Pais e Filhos

2000-2002



família para a prevenção, sexualidade, DST/AIDS, Família, sociedade, primeira vez, entre outros temas.

A idéia de família, aqui, extrapola os laços consanguíneos: a peça coloca em cena pais, filhos, irmãos e amigos, discutindo a importância do diálogo na

POR QUE VOCÊ NÃO VEM?

Grupo CRIAPOESIA

2000-2002



Apresentação de recitais interativos e oficinas de criação poética com comunidades, aproxima jovens e demais interessados de poetas locais e nacionais, estimulando a formação da leitura, o conhecimento e reflexão sobre a língua.

Como principal exercício de expressão e linguagem, traz a poesia para a cena, propondo o exercício da escuta e expressão poética para os jovens do CRIA e para outros jovens da cidade, a partir de oficinas de criação e recitais. Nos bairros por onde passa, o grupo CRIAPOESIA procura deixar a vontade de ler e de fazer poesia.



A palavra impressa

Expressa e nua

É vontade confessa

É loucura

É sua!

VOCÊ PRECISA DE QUE?

Grupo Pessoa Comum

2002

Porque o mundo é mundo

Porque existe droga, porque o nome é droga

E não analgésico, antitérmico, ou chá

Que tem medos e inseguranças

Essa pessoa sou eu, é você

Que julga e não admite ser julgado

Que está na busca de algo

E de respostas às suas perguntas

Como a vida funciona, por que ela existe...

Estimulado pelo trabalho artístico- pedagógico do CRIA - em parceria com o GALA/CETAD - o grupo Pessoa Comum, composto por 12 jovens entre 12 e 17 anos, de diversas camadas sociais de Salvador, conta suas experiências de vida, suas opiniões e questionamentos, com muita música e poesia. Uma conclusão: o “usuário de drogas” é, antes de tudo, uma pessoa comum.



SILÊNCIOS SENTIDOS

Grupo Abebé Omi

2002



“Quando o amor passa para posse...”

A ternura da arte em Silêncios Sentidos não diminui o rigor com que são desnudadas situações de violência sexual contra crianças e adolescentes, presentes no nosso cotidiano. Com um elenco formado por pessoas de 14 a 65 anos, o grupo convida você a estar alerta, sem abrir mão da afetividade.

A partir do que cada pessoa sente, a peça explora os limites entre prazer e dor, carinho e violação, esclarecendo diferenças entre as formas de violência: exploração sexual comercial (prostituição) e abuso sexual. Sobre estes casos, impera o “pacto do silêncio” entre os envolvidos, já que o agressor é geralmente um parente ou amigo da família. O jeito é se fortalecer com amor e gritar bem alto pela dignidade humana, denunciando os fatos aos órgãos responsáveis.

LIBERDADE DA BAHIA

1999



A peça é resultado de uma pesquisa histórica com contribuições de Ubiratan Araújo – Diretor do CEAO, Mãe Hilda, do Ilê Ayê e dos jovens participantes. Trata da história do Brasil partindo do bairro da Liberdade, a luta pela independência, a história do Ilê Ayê e da formação do povo brasileiro com suas misturas étnicas e culturais e conta a história que ainda não foi desvendada em 500 anos. Reuniu um elenco de 61 pessoas, formado por 59 jovens atores, o músico repentista Leandro Tranquilino e a atriz convidada Arany Santana, além da Banda Erê do Ilê Ayê e a fanfarra da Escola Municipal Brigadeiro Eduardo Gomes.

ABERTURA DA SEMANA PEDAGÓGICA DA REDE MUNICIPAL DE ENSINO

2001



IV FESTIVAL MIAC – O Adolescente e a Arte pelos Direitos Humanos⁴⁸

Agosto, 2001 – Teatro ICEIA

Abertura cênica – *A Criança Nova e a Criança Eterna*



*Na manhã do primeiro dia vamos entrar em sintonia
para sentir a criança nova e a criança eterna que habita em nós,
criando com Lydia Hortélio um caminho de magia.
Daremos boas vindas aos amigos novos e aos velhos conhecidos,
fazendo da vida uma grande festa.
Estaremos juntos no mesmo tempo e espaço,
de sonhos e fatos
nestes quatro anos de MIAC.*

⁴⁸ Ver programa do Festival, em anexo.

Aula espetáculo - *De Repente, Cantoria!* – IV Festival MIAC

Agosto, 2001 - Teatro ICEIA

*Tem cordel, tem desafio, na ponta
afiada da língua*

Com Xangai e Arany.

Ivanildo Vilanova, Geraldo

Amâncio, Cumpade Tote,

Robson e Gutemberg.

*E lá do Ceará vem de novo aquele
povo*



GIRASSOL - FEIJÃO de CORDA temperando o que há de novo.

Para contar esta história de bravuras elegantes

Temos Euclides da Cunha e Rodolfo Cavalcante.

Aula espetáculo – *Circo-Lá-Samba* - IV Festival MIAC

Agosto, 2001 - Teatro ICEIA

No domingo para fechar e para ninguém esquecer

Vai ter CIRCO-lá-SAMBA e o tempo vai frever.

Bule-Bule e Tranquilino, com o Circo Picolino



Os palhaços de

Casaca

Arany e o Kazé

apresentam

Riachão.

Cada Macaco

no seu Galho.

Tem sambista e

sambadô.

Suerdieck no

terreiro,

Vai dar samba o ano inteiro !

Cortejo Cênico IV Festival MIAC
Agosto, 2001 – Centro Histórico/Salvador
Vamos Contar Outra História!



*Com as nossas artes todos juntos, e
Neste ano em CORTEJO
Mostramos o que criamos
Nas ruas a toda a gente.
(...)
Com quem está perto,
Com quem está longe,
Com o povo e com o rei:
O NOSSO DIREITO É DE LEI!*

FECHADURA



Grupo Pais e Filhos - *Diálogos...* (2002)

Foto: Mila Petrillo

*O que as palavras dizem
Cala conceitos
Enunciar o som
Traçar o símbolo
Fazer-se utensílio
Ser um jogo
Além das coisas
Costurando indefinições*

*O que as palavras ocultam
Fala devaneios
Dançar a vida
Caçar o sonho
Criar-se verbo
Ser a chama
Além dos homens
Tecendo canções*

Zeca de Magalhães

A fechadura é o lugar da chave.
Lugar por onde a gente espia,
que a *textura* não acaba.
Textura, no sentido do texto.
Texto que é corpo-pensante de gente que faz uma arte.
Arte com olho no olho e a boca aberta dizendo paixão.
Pedagogia, poesia, teatro,
Teatro reflexo e também o espelho da educação.
Buscamos a *di-ver-cidade* pelas veredas no *ser-tão* em nós,
Fazendo valer os Direitos, alegria, festejos, prazer em ação.
Queremos voltar para a África e mais para dentro de nosso país,
Trazendo para o centro da cena, a periferia, os bairros, o mundo de nossos meninos.
Talvez possamos fazer um novo espetáculo, juntando o urbano e a vida rural.
(Este é um plano concreto, quem sabe, até que se torne real).
Este estudo é fruto de muitos esforços. É base, medida, para o novo tecer.
Os jovens tomando os espaços e a comunidade vivendo melhor.
Aqui estão presentes de fato, *todas as vidas*,
As tribos dos becos, e quem mais vier.
A voz das pessoas bem jovens, artistas, gestores: os pesquisadores
Da *arte*, verdade de um *corpo* que CRIA
A sua história de cidadania.

*A fome, a violência, a crueldade gratuita, a violação, o crime –
esses são companhias constantes nesse momento. O teatro pode
penetrar nas mais escuras zonas de terror e desespero por
apenas um motivo: ser capaz de afirmar nem antes, nem
depois, mas ao mesmo tempo, que a luz está presente na
escuridão. O progresso pode ter-se tornado um conceito vazio,
mas não a evolução, e, embora a evolução possa tomar milhões
de anos, o teatro pode libertar-nos dessa moldura do tempo.
Como diz o velho ditado: “Se não for agora, quando?” (Brook,
2000, p.310).*

Heiner Müller fala do Terceiro Mundo como possibilidade:

(...) ilhas de desordem, espécie de tumores benignos na medida em que, forçando o convívio com camadas diversificadas de história, de cultura, preparam o solo para a mudança (2001, p. 38).

Enquanto a mudança se faz, debaixo da árvore do Tempo, uma *Tribo Mais de Mil*, canta uma canção* de antepassados:

*Na trilha marcada de pólen
eu ande,
com esperanças e gafanhotos pelos meus pés
eu ande,
com orvalho pelos meus pés
eu ande,
com beleza
eu ande,
com beleza à frente de mim
eu ande,
com beleza atrás de mim
eu ande,
com beleza em cima de mim
eu ande,
com beleza embaixo de mim
eu ande,
na velhice pervagando por u ma trilha de beleza,
vivendo de novo
eu ande,
é findo em beleza.*

* Poesia dos índios Navajos, EUA, tradução de Pedro Xisto.

BIBLIOGRAFIA

Citações:

ANTERO, Raul. Os modernistas lêem Brecht. In: BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil. Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, cap. “Os modernistas lêem Brecht”, pp. 79-87.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1993, cap. “Que é o teatro épico? Um Estudo sobre Brecht”, pp. 78-90.

BETZ, Albercht. Brecht e a música. In: BADER, Wolfgang (org.) *Brecht no Brasil. Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, cap. “Brecht e a Música”, pp. 65-76.

BIÃO, Armindo. Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade. In: BIÃO, Armindo (org.) *Tema em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume. Editora Comunicação, 2000, Bloco I, pp. 15-33.

BORNHEIM, Gerd. Os pressupostos gerais da estética de Brecht. In: BADER, Wolfgang (org.) *Brecht no Brasil. Experiências e Influências*. Paz e Terra, 1987, cap. “Os pressupostos gerais da estética de Brecht”, pp. 45-53.

BROOK, Peter. *Fios do tempo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. 320p.

BROOK, Peter. *O ponto da mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. 321 p.

CORREA, Rubem. Artigo “Cálice, cavalo, fogo e menino”. *Caderno de Teatro*, nº 100/101. Rio de Janeiro: Teatro Tablado, 1994.

CRUCIANI, Fabrizio. Aprendizagem. In: BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator. Dicionário de antropologia teatral*. Campinas: HUCITEC/EDUNICAMP, 1995, cap. “Aprendizagem”, pp. 26-33.

DOURADO, Paulo e MILET, Eugênia. *Manual de criatividade*. Salvador: EGB, 1998, p.8.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Esperança*. São Paulo: Paz e Terra, 2000 b, pp.83-103.

FREIRE, Paulo. *Educação como Prática da Liberdade*. São Paulo: Paz e Terra, 2000 c, cap. 2, pp.73-107.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 2000 a, cap. 3 e 4, pp.77-184.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963, cap. 4, pp. 331-446.

GREINER, Cristine. Por uma dramaturgia da carne: O corpo como mídia da arte. In: BIÃO (org.). *Tema em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Anna blume. Editora Comunicação, 2000, Bloco V, pp. 354-361.

HORTÉLIO, Lydia. Artigo “Criança, natureza, cultura infantil”. *Jornal Tema Livre*. Instituto Anísio Teixeira. Julho 2002.

KOUDELA, Ingrid Dormien (org.). *Um voo Brechtiano*. São Paulo: Perspectiva, 1992. 130 p.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na Pós Modernidade*, São Paulo: Perspectiva, 2001. 146 p.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991. 172 p.

MONTENEGRO, Fernanda. Artigo “O ator e seu ofício”. *Caderno de Teatro*, nº 83/97. Rio de Janeiro: Teatro Tablado, 1983.

OSTROWER, *A sensibilidade do Intelecto*: Rio de Janeiro: Campus, 1998, cap. VI, pp. 197-218.

PASTA Jr., José Antônio. Artigo “Brecht por Bandeira”. *Caderno Mais. Folha de São Paulo*. Julho 2002.

PEIXOTO, Fernando. O Teatro de Brecht aqui hoje. In: BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil. Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, cap “O teatro de Brecht aqui hoje”, pp. 25-37.

PESSANHA, José Amério Motta. Platão: as várias faces do amor. In: NOVAES, Adauto (coordenador). *Os sentidos da Paixão*. São Paulo: Scharcz, 1987, cap. I - “os sentidos da paixão”, pp. 77-103.

PRADIER, Jean-Marie. *Etnocenologia*. In: GREINER, Christine e BIÃO, Armindo (org). *Etnocenologia. Textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1998, cap. I – “Etnocenologia, o conceito, o nome e a história”, pp. 23-29.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002, cap. VI, pp. 141-149.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade. Uma introdução às teoria do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, cap. I, pp.11-17.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1992, introdução e cap. I “Teoria e Fundamentação”, pp. 3-32.

SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 1999, cap. 1, pp.17-18.

STEINWEG, Reiner. Indicadores de um Caminho pela Baalínésia: Por um teatro social. In: KOUDELA, Ingrid (org.). *Um voo Brechtiano*. São Paulo: Perspectiva, 1992, cap. 3, pp.47-53.

Outros Livros Consultados:

AGUIAR, Roberto A .R. de. *Os filhos da flecha do tempo*. Brasília: Letraviva, 2000.

ALVES, Rubem. *Conversas com quem gosta de ensinar*. S. Paulo: Cortez , 1991.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: HUCITEC/EDUNICAMP, 1995.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação no Brasil*. 5.ed. S. Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBOSA, Ana Mae. *Teoria e Prática da Educação Artística*. S.Paulo: Cultrix, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.

BOAL, Augusto. *Exercícios e jogos para o ator e o não-ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre, L&PM, 1983. Brasileira, 2001.

CABRAL, Beatriz (org.). *Ensino do Teatro*. Florianópolis: Imprensa Universitária, 1999.

- CARVALHO, Ênio. *História e Formação do Ator*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CARVALHO, Maria Cecília Maringoni (org.). *Construindo o Saber – Metodologia Científica: Fundamentos e Técnicas*. São Paulo: Papirus, 1989.
- CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Tradução de Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DEMO, Pedro. *Metodologia Científica em Ciências Sociais*. São Paulo: Atlas, 1978.
- DOCZI, György. *O Poder dos Limites*. São Paulo: Mercuryo, 1990.
- DUARTE Jr. João-Francisco. *Itinerário de uma crise: a modernidade*. Curitiba: Editora da UFPR, 1997.
- DUARTE Jr., João Francisco. *O que é beleza*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- DUARTE, Jr., João Francisco. *Por que arte-educação?*. Campinas: Papirus, 1986.
- FARIAS, Sérgio. *Da catequese ao drama televisivo: uma pequena história do Teatro para aulas de educação artística*. Salvador, 2001. Texto didático não publicado.
- GELEWSKI, Rolf. *Sobre Educação e o Valor da Arte na Educação*. Salvador: Nós Editora, 1974.
- GIANNOTTI, José Arthur. *Marx. Vida e obra*. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- GOLDENBERG, Mirian. *A Arte de Pesquisar: Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GREINER, Chistine e BIÃO, Armindo (org.). *Etnocenologia. Textos Seleccionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HOBBSBAWEN, E. *A Era dos Extremos – O Breve Século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JANUZELLI, Antônio Janô. *A aprendizagem do Ator*. São Paulo: Ática, 1994.

KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LANGER, Susane. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEDOUX, Joseph. *O cérebro Emocional. Os Misteriosos Alicerces da Vida Emocional*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

LEMINSKI, Paulo. *Poesia: a paixão da linguagem*. In: CNOVAES, Adauto (org). *Os sentidos da Paixão*. São Paulo: Scharcz, 1987, pp. 283-306

LOWENFELD, Viktor. *A criança e sua arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

MAFFESOLI, Michel. *O Conhecimento Comum. Compêndio de Sociologia Compreensiva*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MENDES, Cleise. *As Estratégias do Drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

MORIN, Edgar. “Epistemologia da Complexidade”. In: SCHNITMAN, Dora (org.). *Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

NICOLESCU, Basarab. *Educação e Transdisciplinaridade*. Brasília: UNESCO, 2000.

NOVAES, Maria Helena. *Psicologia da Criatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

OIDA, Yoshi. *Um Ator Errante*. São Paulo: Beca produções Culturais, 1999.

OIDA, Yoshi.. *O Ator Invisível*. São Paulo: Beca produções Culturais, 2001.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1989.

SERPA, Luiz Felipe. *Ciência e Historicidade*. Salvador: Edição do Autor, 1991.

SILVA, Agostinho da. *Vida Conversável*. Brasília: Núcleo de Estudo Portugueses, 1994.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização