

Ministério da Saúde

FIOCRUZ

Fundação Oswaldo Cruz



ESCOLA NACIONAL DE SAÚDE PÚBLICA  
SERGIO AROUCA  
ENSP

***“Arte, educação e saúde: o teatro popular como engenho para a educação na saúde”***

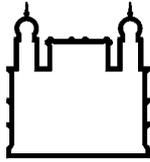
*por*

***Naya Nunes de Athayde***

*Dissertação apresentada com vistas à obtenção do título de Mestre  
Modalidade Profissional em Saúde Pública.*

*Orientador principal: Prof. Dr. Antenor Amâncio da Silva Filho  
Segunda orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica Carvalho de Mesquita Werner Wermelinger*

*Rio de Janeiro, junho de 2012.*



Ministério da Saúde

FIOCRUZ

Fundação Oswaldo Cruz



ESCOLA NACIONAL DE SAÚDE PÚBLICA  
SERGIO AROUCA  
ENSP

*Esta dissertação, intitulada*

***“Arte, educação e saúde: o teatro popular como engenho para a educação na saúde”***

*apresentada por*

***Naya Nunes de Athayde***

*foi avaliada pela Banca Examinadora composta pelos seguintes membros:*

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Léa de Lourdes Calvão da Silva

Prof. Dr. Eduardo Navarro Stotz

Prof. Dr. Antenor Amâncio da Silva Filho – Orientador principal

*Dissertação defendida e aprovada em 28 de junho de 2012.*

Catálogo na fonte  
Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica  
Biblioteca de Saúde Pública

A865 Athayde, Naya Nunes de  
Arte, educação e saúde: o teatro popular como engenho para a  
educação na saúde. / Naya Nunes de Athayde. -- 2012.  
72 f. : il.

Orientador: Silva Filho, Antenor Amâncio da  
Wermelinger, Mônica Carvalho de Mesquita Werner  
Dissertação (Mestrado) – Escola Nacional de Saúde Pública  
Sergio Arouca, Rio de Janeiro, 2012

1. Arte. 2. Educação em Saúde. 3. Teatro Popular. I. Título.

CDD - 22.ed. – 344.0769

*“A missão da arte é a de enobrecer os sentimentos do homem e enriquecer-lhe a vida,  
proporcionado alegria e sentido”.*

*(Mokiti Okada)*

## **In memoriam**

A meu pai, Paulo Pontes de Athayde, com quem aprendi o valor da ética, pela admirável retidão com que conduziu sua vida.

*Para minha mãe Krassine, que me educou com arte para que eu pudesse viver as  
belezas da vida.*

*Para minha filha Luciana, das belezas da vida, a minha obra prima.*

*Para meu irmão Leonardo, por nossas vidas compartilhadas nas alegrias e desafios.*

*Para meus sobrinhos Daniel e Vitoria Maria, para que vivam com arte e amor.*

## **Agradecimentos**

Ao Ministério da Saúde por meio da Secretaria de Gestão do Trabalho e da Educação em Saúde / Departamento de Gestão e da Regulação do Trabalho em Saúde, pela visão estratégica de investir na educação em saúde, oportunizando o aperfeiçoamento de profissionais da gestão pública.

A Secretaria de Estado da Saúde do Espírito Santo por meio do Núcleo Especial de Desenvolvimento de Recursos Humanos e do Núcleo de Educação e Formação em Saúde, pelo incentivo e apoio de seus profissionais técnicos com os quais aprendi a lutar pelas políticas de educação na saúde.

As queridas amigas Ana Amélia, Ana Cristina, Angela e Luiza Eugênia, parceiras importantes na minha vida, para essa e outras tantas conquistas.

Ao Professor Antenor Amâncio Filho, por sua visão de educador, por seu empenho e comprometimento na coordenação desse mestrado, conduzindo os alunos a superarem seus desafios.

Ao Professor Eduardo Stotz, pela sorte do encontro, pelo interesse com que recebeu, pelo encorajamento e porque pude finalmente, me arriscar às aflições e aos prazeres do exercício intelectual.

A Professora Monica Wermelinger, por sua vivacidade, por receber minhas angústias de orientando, fazendo retornar “meus pés ao chão”, para que eu pudesse prosseguir confiante.

Aos professores do curso de Mestrado Profissional em Gestão do Trabalho e da Educação na Saúde, por compartilharem o conhecimento com generosidade e sabedoria.

Ao corpo de apoio administrativo, em especial a Luzimar, pela paciência, carinho e dedicação com que acompanhou nossas "confusões".

A Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que me leva aos caminhos da arte e aos desafios de sua gestão, pela compreensão e o apoio necessário à conclusão do mestrado.

## Sumário

1. Introdução -----	01
2. Referencial teórico metodológico -----	06
2.1 Arte, Educação e Saúde: Pressupostos Teóricos -----	06
2.1.1 - Fayga Ostrower: O processo de criatividade -----	07
2.1.2 - Maria Helena Khuner: O teatro como transgressão e consciência -----	09
2.1.3 - Silvana Garcia: O Teatro Como Militância -----	13
2.2 Uma breve reflexão sobre o conceito de saúde -----	16
2.3 Educação e Teatro Popular na Saúde -----	19
2.4 Metodologia -----	21
3. Resultados -----	22
3.1 Teatro Popular: Luís Mendonça e a busca pela forma -----	22
3.2 A experiência da Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca -----	31
3.2.1- Lenita Peixoto Vasconcelos -----	32
3.2.2- José Geraldo de Andrade -----	38
3.2.3- Cid Fayão -----	46
3.3 “Saúde da saúde”: análise de uma peça panfletária -----	49
4. Considerações finais e recomendações -----	52
5. Referências -----	54
6. Anexo -----	57

## **1. Introdução**

Nos conturbados anos 1960 do século XX, uma experiência inédita com o teatro popular levou as ações de educação em saúde da – hoje, Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca - ENSP, a trilhar caminhos até então desconhecidos e diferentes dos métodos da educação na saúde àquela época praticados.

A Escola está localizada em Bonsucesso, bairro do subúrbio carioca que abrange uma região nomeada Manguinhos, composta por um complexo de 15 favelas, habitadas por uma população empobrecida, originada em sua maior parte por migrantes mineiros e nordestinos. O povoamento dessa região se deu por ocupação ou por remoção de parcela da população da zona sul da cidade, em virtude de intervenções no planejamento urbano do Rio de Janeiro, de modo a destinar a outros fins áreas da cidade consideradas como “nobres”. Essas características impõem a convivência de realidades bastante distintas: de um lado uma instituição com a missão de implementar e de desenvolver ações de saúde pública e, por outro, as favelas e suas carências.

Assim, uma questão se estabeleceu para os profissionais da Escola: era preciso mapear o território, conhecer aquela gente, o modo de vida, suas formas de sobrevivência, as condições sanitárias, os principais agravos.

Com essa perspectiva e intencionalidade, profissionais das áreas da Sociologia, Psicologia, Economia, Medicina, educadores em saúde pública, vinculados aos Departamentos de Ciências Sociais e de Epidemiologia e Estatística da ENSP que, iniciaram um movimento de aproximação com a comunidade de Manguinhos. A iniciativa estava motivada pela criação de uma Unidade de Saúde na Fundação Oswaldo Cruz - FIOCRUZ, destinada a atender a população adstrita à instituição. Além disso, a experiência de alguns educadores com o trabalho de campo junto a populações de periferias de metrópoles, ou mesmo com população rural, instigava a ações de contato com a comunidade de Manguinhos objetivando conhecer aquela realidade. Inicialmente, foi no Parque João Goulart, local à beira do rio Timbó, que as primeiras ações se deram. Tratava-se de uma pesquisa com o objetivo de mapear a área, considerando os seus equipamentos: recreativos, igrejas, escolas; identificar suas características, ouvir a população que seria atendida pela Unidade de Saúde, conhecer suas necessidades.

Pouco tempo houve, talvez apenas um ano, para que essa atividade pudesse se realizar sem restrições. No ano de 1968, por efeito devastador da radicalização do

regime militar definido nos termos do Ato Institucional nº 5 – AI-5, dentre outras, toda e qualquer atividade acadêmica estava sob a mira da autoridade de um regime organizado para o controle e rigorosa punição de eventuais transgressores.

Considerando que para além dos interesses em montar a Unidade de Saúde havia também o intento de se realizar ações de educação, os trabalhos realizados com a população de Manguinhos encontram novos desafios diante da falta de liberdade imposta. Educação para o povo não tinha bom significado para o regime vigente.

Mesmo antes de decretado o AI-5, as dificuldades de convivência com aquela comunidade não eram poucas. Em entrevista a pesquisadores da Casa de Oswaldo Cruz, a professora Lenita Peixoto Vasconcelos, com experiência em educação popular, ativa militante da Juventude Operária Católica dos anos 1960 e, na época, professora de educação em saúde pública do Departamento de Ciências Sociais, aponta a solução encontrada: para as atividades de educação em saúde, em ambiente pouco facilitador a aproximações com a comunidade de Manguinhos, era preciso uma ação diferenciada, reconhecida na prática do teatro popular.

Com o apoio do então diretor da ENSP Edmar Terras Blois, decidiram, para realizar tal atividade, convidar Luiz Mendonça - diretor e ator, fundador do Movimento de Cultura Popular no Recife, que atuava a partir dos princípios pedagógicos freirianos - profissional preocupado, desde cedo, com a criação de uma nova forma de se fazer teatro, na época dito “para o povo”, aprimorado mais tarde para a formatação de um teatro popular “com o povo”.

Vindo do Recife, Mendonça chegou ao Rio de Janeiro em 1964, fugido das perseguições políticas, trazendo na bagagem experiências vividas com camponeses e população urbana, realizadas, dentre outras organizações, pelo Movimento de Cultura Popular, criado no então governo de Miguel Arraes (1). O movimento, integrado também por Paulo Freire e Ariano Suassuna, desenvolvia ações que iriam desde a alfabetização em massa, ao teatro, cinema e outras manifestações artísticas para o povo.

Apesar da repressão e censura, Mendonça prosseguiu já na ENSP, o trabalho de utilizar o teatro como potente instrumento de educação, agora voltado para a área da saúde. Criou, na favela da Varginha, o Grupo de Teatro e Saúde de Manguinhos, mais tarde denominado Grupo Teatral do Parque Carlos Chagas, inicialmente para o desenvolvimento do projeto “Educação sanitária através do teatro”. Porém, o

acirramento de medidas autoritárias da ditadura militar provocou mudanças na ENSP: o quadro de pessoal é drasticamente reduzido, qualquer trabalho com a população é visto com reservas. Mendonça é pressionado a se afastar. O trabalho interrompido só será retomado anos mais tarde, em 1985, a convite do então Presidente da Fundação Oswaldo Cruz - FIOCRUZ, Sergio Arouca e do Vice-Presidente de Recursos Humanos, Luiz Fernando Ferreira.

Nas palavras de José Geraldo de Andrade, morador da favela da Varginha e integrante do referido grupo teatral,

[...] a proposta do teatro era discutir a sociedade, discutir a favela, discutir a pessoa [...] através do teatro a instituição (ENSP) consegue entrar na comunidade e colher dados sobre a saúde, as condições de vida (...) a primeira pesquisa feita, sobre varíola, foi feita pelo pessoal do teatro. (2)

Mendonça morreu em 1995, deixando importante legado. Até os dias de hoje, o teatro popular é realizado em Manguinhos sob a direção de José Geraldo que se diz salvo pelo teatro diante do trágico destino de muitos daqueles jovens atores, envolvidos mais tarde com o tráfico de drogas.

O estudo realizado e que consubstancia a presente dissertação, requisito final do curso de Mestrado Profissional em Gestão do Trabalho e da Educação na Saúde, da Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca- ENSP, teve como objeto o teatro popular como meio para educar para a saúde, com foco no trabalho desenvolvido pela mencionada Escola, por intermédio do ator e diretor Luiz Mendonça. Como objetivos, o estudo elegeu o relato da referida experiência na ENSP com a pretensão de que seu resultado possa servir de subsídio importante para enriquecer o debate, cada vez mais contemporâneo, de congregar as ações da saúde com as da educação, aliadas a arte aqui proposta, no processo de formação do cidadão brasileiro.

O pioneirismo das ações de educação na saúde apoiadas pelo teatro popular de Luiz Mendonça e a carência de registros capazes de preservarem essa história, nos motiva a realizar um estudo tendo como foco e eixo essa singular experiência, tão pouco conhecida ou reconhecida pelos atuais sujeitos da saúde. A proposta de trabalho se amplia quando identificamos a necessidade de conceituar o chamado teatro popular,

nomeado ou confundido, também, como teatro social, teatro didático ou teatro comunitário, cujos pressupostos teóricos podem ser encontrados na literatura. Além da experiência e formulações de Luiz Mendonça, nos aproximamos das ideias desenvolvidas pelos seguintes autores:

- *Silvana Garcia* - teórica, ensaísta e professora, dedicou-se a estudar o trabalho de grupos teatrais junto as pesquisas experimentais e a dramaturgia contemporânea brasileira;

- *Maria Helena Kühner* - autora voltada ao tema do teatro popular, tendo publicado obras sobre o assunto, além de se dedicar, à semelhança de Luiz Mendonça, às experiências com esse tipo de teatro realizado com operários de fábrica, com comunidades das favelas e dos subúrbios;

- *Fayga Ostrower* - pintora, designer, ilustradora, pesquisadora de arte e professora, escritora com trabalhos publicados na área das artes e da criação artística;

Interessa-nos aqui questionar, com base nos pressupostos teóricos apontados, como a experiência teatral se organiza, de que métodos se utiliza para a proposta educacional. Que tipo de reação traz a experiência comunitária com o teatro popular? É possível melhorar a percepção da realidade? Será capaz de produzir mudanças de conduta?

A experiência revelada e as respostas a essas e outras indagações, pretendem oferecer contribuição às ações de educação na saúde, hoje desenvolvidas de forma mais aproximada, por exemplo, em iniciativas desempenhadas por agentes comunitários de saúde, entre as necessidades de saúde e outros tipos de necessidades das pessoas; entre o conhecimento popular e o conhecimento científico sobre saúde; entre a capacidade de auto-ajuda, própria da comunidade e os direitos sociais garantidos pelo Estado. (3)

Para pensar esse cenário de intervenção da arte na área da educação na saúde, propomos como enfoque o relato da experiência vivenciada na ENSP nos anos 1960 e 1970, por meio do teatro popular, ação liderada por Luiz Mendonça.

O estudo foi desenvolvido tendo em vista oferecer extensão à prática dos conceitos e reflexões que visam fundamentar o trabalho e lembrar a ligação entre teoria e prática, entre experiência e a visão analítica e crítica que a relaciona com o contexto em que se insere. Pressupomos que os resultados evidenciaram a qualidade das relações

obtidas entre instituição de saúde e população a partir das intervenções que privilegiam as práticas, com o teatro como meio de aproximação de uma determinada realidade, tanto do ponto de vista da comunidade como do sujeito em sua organização social. Nos aproximamos do conceito de saúde proposto pelo Sistema Único de Saúde (SUS), descrito na Constituição de 1988 e delineado nas lutas políticas/conceituais, em busca de sua ampliação, objetivando estabelecer, enfim, que o corpo não adocece apenas por si, mas que se subordina às condições sociais e ambientais em que vive.

## **2. Referencial teórico metodológico**

### **2.1- Arte, Educação e Saúde: Pressupostos Teóricos**

Durante o séc. XX, a produção teatral brasileira esteve significativamente marcada, nos anos 1960 e 1970, pela formação de grupos teatrais organizados para atuar, preferencialmente, para populações que dificilmente teriam acesso às salas dos espetáculos tradicionais. Embora a literatura tenha se dedicado, com maior ênfase, à crítica da produção teatral profissional, nos esforçamos em observar uma nova formulação para a experiência teatral, respaldada não só na visão do teatro como diversão e lazer, como também na visão de ser essa arte cênica um convite para novas reflexões sobre o próprio sujeito e seu ambiente social e político. Mais do que reflexões, a experiência teatral como meio de educação e mais especificamente educação na área da saúde, tem se revelado como uma provocação, um convite a ampliar a compreensão sobre direitos sociais e, mais ainda, um meio de transformação na forma de conduzir a própria vida.

Tendo em vista a percepção acima explicitada, esclarecemos que, para a realização do presente estudo, encontramos respaldo teórico em três reconhecidos autores, os quais percorreram trajetórias singulares, convictos de que a arte impulsiona e eleva a existência além do humano, expressando o lugar de cada um de nós no e diante do mundo. Assim, o referencial teórico norteador da presente dissertação assenta-se no conhecimento construído por Maria Helena Khüner, Silvana Garcia e Fayga Ostrower. As posições de cada um deles são, resumidamente, apresentadas a seguir, entremeadas por nossos próprios comentários.

### **2.1.1- Fayga Ostrower: o processo de criatividade**

De acordo com Fayga Ostrower, a arte é o ato inventivo indispensável à vida. A afirmação não é estranha para os que acessam ou produzem arte. Mas, afinal, o que é a arte e para que serve? A provocação parece incomodar aqueles que entendem ser inquestionável o valor da produção artística, a capacidade de ser criativo.

O pensamento de Fayga se fundamenta na ideia de que a criatividade é um potencial intrínseco ao homem e a realização desse potencial é uma das necessidades do ser humano. A capacidade de criar não está reservada como privilégio dos artistas. Vista como o lugar da liberdade da ação, da realização sem fronteiras da emoção e do intelecto, a capacidade criativa não se restringe as formas tradicionais dos segmentos artísticos. Para além dessa condição, os processos criativos se dão, ou podem se dar, em qualquer campo da atividade humana.

O ato de criar é um agir conectado ao viver humano. O viver de um indivíduo é uma resposta singular, única, e por isso, criativa. Viver e criar se interligam nos desafios da sobrevivência, no ato de pensar, nas propostas práticas, nos questionamentos intelectuais, na busca de soluções, nos desafios emocionais.

Transferindo a capacidade criativa para o campo das necessidades humanas, a autora interrompe a fronteira entre os que supostamente são capazes de serem criativos e aqueles desprovidos de qualquer talento para isso. Reclama o equívoco de se pensar que só o trabalho artístico pode ser reconhecido como trabalho criativo. Entende que a criatividade do homem não é virtude própria dos artistas, não se restringe apenas ao campo das artes, que de forma errônea, é considerada como área privilegiada do fazer humano onde é possível ao sujeito a liberdade de ação, emocional e intelectual, não existente em outras áreas da atividade humana.

A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural - todo indivíduo se desenvolve num meio social em cujas necessidades e valores culturais se moldam os próprios valores da vida. Num indivíduo estão dois polos: a sua criatividade - que são as potencialidades de um ser único, e sua criação - que é a realização dessas potencialidades dentro de um contexto social. (11)

Acreditamos que criar é uma condição para o viver. A criatividade é uma capacidade que destaca o homem de todas as demais criaturas da natureza. O potencial criativo é condição para a própria evolução do homem, é o que impulsiona o processo

civilizatório, as conquistas da civilização. Todo processo de mudança é um processo criativo. O processo criativo nos transporta para novas formas que finalmente é aceita como útil. A criação sempre é uma ordenação, uma conformação, a busca para a acomodação necessária.

Compreendida a ideia de integração entre viver e criar, reafirmamos que os processos criativos resultam do viver do indivíduo, inseridos em seu meio cultural, que é composto por valores que irão definir por sua vez, suas formas criativas. Criar corresponde a dar forma a alguma coisa. Toda forma é forma de comunicação e de realização. Ao realizar algo, envolvemos princípios de forma, não necessariamente restrita a uma imagem visual. O ato da criação sempre será uma ordenação, uma configuração. Os valores culturais e o próprio indivíduo, sempre interagindo, constituem relações que definirão o sentido da forma, seus limites e equilíbrio, agindo sobre as configurações do indivíduo, constituindo certos significados.

Criar é formar algo que diz respeito aos níveis integrativos entre o homem e seu meio. As potencialidades criativas tem correspondência com aspectos do crescimento interior do indivíduo, expressos pelo grau de maturação e de desenvolvimento e pelo nível de integração com sua cultura. Criar é um ato consciente. Tem como premissa a percepção consciente do homem. Admitimos, no entanto, que com desafios do mundo globalizado, com a composição de novas relações produtivas, com a imposição de novas fronteiras culturais, a consciência dos indivíduos pulsa em ritmo inédito para dar-se conta de tamanha agitação.

Foi com a compreensão de que através da arte nos modificamos e, assim, possibilitamos alterações na realidade, que conduzimos o presente estudo, ou seja, assinalando caminhos para refletir de que forma a arte, em especial o segmento teatral, pode nos orientar na direção das mudanças necessárias visando novas práticas da educação na saúde.

### **2.1.2- Maria Helena Khüner: o teatro como transgressão e consciência**

A formulação de Maria Helena Khüner atenta para a importância de se reconhecer o homem como um ser de relações e não apenas uma criatura de contatos, a exemplo do que ocorre na existência dos animais irracionais:

[...] só nas relações que estabelece com a natureza – através de um trabalho criador – e com os demais homens – através do amor – estão suas possibilidades de solucionar os conflitos com os mesmos sem desintegrar seu eu ou privar-se da individualidade conquistada. Vê igualmente que pode enfrentar as contradições de forma criativa se conseguir, por uma transformação naquelas relações, libertar-se de sua insuficiência individual, como estava libertando, com sua técnica, suas mãos e seu cérebro. (8)

A linguagem e a capacidade de manter relações com outros homens, de se comunicar, são habilidades humanas realizadas em ambiente social e retratam toda uma infra-estrutura social, psicológica e cultural. Assim, releva-se a importância da cultura por ser o contexto onde se desenvolvem as relações dos homens entre si e com o mundo, onde se acelera ou se retarda um processo capaz de transformar pensamentos e hábitos arraigados em determinados valores que não se modificam por esforço intelectual. Para que sirva de reflexão útil ao posicionamento crítico do homem no mundo, comunicação e linguagem devem ser ferramentas a serviço das relações entre os homens.

Segundo a autora, analisando a função do teatro popular, nos vemos diante da oportunidade de revelar o sujeito tentando marcar sua existência dentro do mundo e para tal não falando só de si, mas de seu espaço e de seu tempo, dando sentido social ao teatro. No entanto, é necessário testar os pressupostos para que se possa manter a lucidez diante da uma possível ideologização que leva a contrafações que, por sua vez, mascaram o que seria autenticamente popular sob formas “populistas” ou um paternalismo pretensamente didático. (8)

A **linguagem**, no teatro popular, deve ser capaz de traduzir ou despertar no grupo a consciência que seus membros têm de si mesmos, de reconhecer suas possibilidades de renovação e os caminhos de, criativamente, afirmar sua presença, que possa sintetizar seus anseios, necessidades, interesses, valores. Deve ser capaz de ampliar a visão de mundo provocando forças que permitam ultrapassar obstáculos que impeçam a realização de um projeto comum.

A linguagem, portanto, deve transmitir claramente os conteúdos que expressam a existência real de uma comunidade, deve ter a capacidade de servir à comunicação quando exprime um pensamento elaborado a partir de uma realidade. É por meio dela que os sujeitos, em relação, se lançam ao ato de compreender, ou sentir suas experiências.

No teatro popular, a linguagem deve servir a essa promoção. É preciso buscar a linguagem pela qual os homens se comuniquem e por meio da palavra expressem seu apelo à vida, às mudanças de vida. A linguagem, assim, é a expressão do grupo inserido em sua cultura definida não como herança social dos meios de uma sociedade, que está inserida e acompanha a dinâmica das transformações que caracterizam o desdobrar do mundo, rejeitando a visão de um mundo enrijecido, que torna imutáveis comportamentos e pensamentos.

Mundo do qual surgiu igualmente aquela noção normativa-aristocratizante de cultura, isto é, a visão da cultura como um bem valorizado ética e elitisticamente em relação ao “inculto”, estabelecida de um código refinado e definitivo de normas, padrões e modelos não só para o mundo das letras e das artes como para o viver comum, generalizando naqueles modelos um way of life supostamente aberto a todos. Visão que dá à produção cultural a função única, social, de transmitir – a assim manter – os valores das classes dominantes por meio de um louvável e inofensivo “amor à arte”. (8)

Na **cultura** se desembaraçam os impasses para os avanços ou retardamento de um processo transformador que termina por definir pensamentos e hábitos, um sistema de valores aceitável. Os desafios postos na vida em sociedade, na sua cultura,

impulsionam o homem a submeter-se ou a transformar-se, provocando alterações na percepção do mundo e de si mesmo. A aquisição de capacidade crítica, de reflexão da própria realidade, ocorre também por experiências motivadas, por exemplo, pelos meios de comunicação como rádio, cinema, tv, teatro. Portanto, a cultura é contexto dos movimentos dos sujeitos que se aproximam ou se afastam de processos transformadores, agindo sobre pensamento, regras e costumes estabelecidos para manter ou modificar uma grandeza de valores.

Em relação ao teatro, as referidas experiências que impulsionam a capacidade crítica são alcançadas distintamente, pois o teatro, em sua forma tradicional, atrai a compreensão e o interesse de apenas uma parcela da sociedade, enquanto que, de forma transgressora, o teatro popular possui, em suas próprias características, uma configuração teatral capaz de se tornar elemento impulsionador da reflexão crítica da realidade pessoal e social. Como já mencionado, de acordo com Kühner - e a partir de uma experiência com o teatro popular, realizada sob sua direção com os operários da fábrica Flexa Carioca, localizada no bairro de Bonsucesso, na cidade do Rio de Janeiro - as características do teatro popular dizem respeito a considerar a especificidade da linguagem, atentar para a organização do trabalho com o grupo, de forma a conseguir ligar seu saber natural e o patrimônio cultural herdado à experiência viva do presente, partir da própria experiência e visão dos sujeitos, oferecer abertura à forma de pensamento, tipo de percepção e modo de atuar, capazes de atingir e transmitir a visão coletiva desejada.

Consideradas essas dimensões, importa registrar e ter presente, que a arte não pode desassociar-se daqueles que deve atingir e servir apenas para expressão pessoal, que a qualidade da comunicação está na relação dialógica onde os indivíduos se expressam *com* o outro e não *para* o outro ou *pelo* o outro, jamais perdendo de vista ou deixando de considerar que a função da arte está em despertar a reflexão e consciência de si, aprofundar experiências, construir escalas de valores próprios, estimular a criatividade, descobrir a própria realidade e tornar o sujeito agente.

A função do teatro popular é, em especial, evidenciar o movimento dos sujeitos tentando marcar sua existência no mundo, não falando apenas de si mas de seu tempo e de seu espaço. Seu conteúdo deve se afastar, ou não se confundir com formas “populistas”, formas ideologizadas, que mascaram o que seria realmente popular, arriscando-se a um paternalismo pretensamente didático. A cultura popular e a cultura

“educada” são diferenciadas. A cultura popular não é uma “simplificação ou um barateamento” da cultura “cultivada, ou dita superior”, de onde se fala sobre o povo ignorando ou distorcendo o que há de genuíno em sua linguagem, valores, aspirações e necessidades.

Com esse sentido que é realçada a importância de explicitar a realidade em constante mudança, apontando aspirações e necessidades do futuro desejado, oferecendo meios e campo de expressão para que seja possível prosseguir as transformações necessárias ao fortalecimento dos modos locais, profissionais ou orais, afirmando-os como cultura:

São meios que a representação teatral mobiliza permanentemente, ao acionar a projeção e introspecção, a identificação e demais mecanismos psicológicos que surgem vivos e espontâneos nos trabalhos de improvisação e laboratório.

(8)

Para que esses meios funcionem como elementos do teatro popular, é preciso estimular e dar sentido à criação coletiva; desenvolver e aprimorar o trabalho como um processo contínuo; acompanhar o desenvolvimento dos trabalhos realizando auto avaliação e análise conjunta de cada aspecto da experiência; promover a integração entre os elementos dispersos de modo a dar estrutura dramática e unidade ao material obtido.

### 2.1.3- Silvana Garcia: o teatro como militância

Na visão de Silvana Garcia, a tendência disposta por novos grupos teatrais – como os espetáculos montados por grupos dirigidos por Luiz Mendonça - define-se pela combinação de militância e busca de uma linguagem cênica popular, que encontra sua configuração mais radical fundada nos conceitos do *agitprop* (agitação e propaganda), numa versão “cabloca” das práticas culturais da Rússia pós-revolução. Alguns elementos são assim introduzidos, conformando a proposta de teatro popular mais ligado ao anseio de se alcançar uma linguagem vinculada a problemática do cotidiano das classes populares.

Numa produção híbrida, oscilando entre o profissional e o amador, essa atividade aos poucos se afasta da ideia de que o popular diz apenas respeito a ingressos baratos ou a palcos montados em praças públicas ou até mesmo em ambientes do próprio trabalho. No cerne da questão, a motivação está principalmente no reconhecimento do teatro como veículo de ideias, fator de arregimentação além de instrumento de lazer adequado a uma determinada parcela da população.

No século XIX antecede esse cenário o crescimento da organização das ideias libertárias, definindo a representação do proletariado, resignificando paulatinamente as atividades teatrais como estratégia para os objetivos da revolução, na perspectiva da transformação da sociedade:

A presença de uma massa de operários sem acesso à produção artística estimulou a reflexão sobre a arte, em especial o teatro, enquanto meio pelo qual se poderia mobilizar os trabalhadores e fazer avançar a luta revolucionária (...) são os fatos políticos que vão determinar a conjuntura adequada para que o teatro de natureza política se institua, e o Partido Comunista e o Estado terão aí um papel preponderante. A Rússia seria o berço desse fenômeno. (9)

No contexto brasileiro dos anos 1960 do século XX, ainda no rastro de um teatro de alcance político influenciado pela necessária mobilização popular para os fins de um Brasil desenvolvimentista, as proposições que fundamentam o teatro popular estão

alicerçadas nas idéias estreitamente ligadas ao Partido Comunista Brasileiro e se tornam o instrumento teórico dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE) e o escopo do desenho que objetivava um teatro popular de base política nas décadas de 1960 e 1970. Se a mensagem de uma produção não fosse política, ela era “desqualificada”, e o artista e o público vistos como “alienados”. (10)

Concretizado o regime militar em 1964, em meios artísticos, estudantis e de intelectuais, o que antes se movia para a vitória das linhas esquerdistas, agora se configura como ações de resistência. Configura-se um período no qual toda forma de organização social era alvo de suspeita. A revelia da mira rigorosa do regime militar, a resistência se revela na formação de grupos voltados para o enfrentamento das questões políticas e sociais, conformados, por exemplo, nas associações comunitárias de bairros e nas Comunidades Eclesiais de Base da igreja católica.

No teatro, surgem dezenas de grupos que, em busca de um público mais popular, se deslocam para as periferias das capitais em região de moradia de operários, pequenos comerciantes, empregados do setor do comércio e do setor bancário, funcionários sem qualificação e empregadas domésticas, muitos deles moradores em favelas. Esse movimento está conectado ao movimento político, é uma reação às condições de censura e repressão que oprimiam qualquer manifestação pública de oposição ao regime vigente.

Esses grupos teatrais eram, em geral, mais organizados por idealismo. A motivação principal está em se comunicar com a gente da periferia e não nos aspectos da produção e da qualidade artística. Numa postura consonante, buscam o público no próprio ambiente onde vivem para que se produza um teatro voltado à realidade dessa população. Esse é o teatro popular, aquele que mantém uma linguagem acessível e que propõe conteúdos identificados com o seu público. (9)

Diferenciando-se das formas do teatro profissional, os grupos revelam entre si algumas semelhanças que justificam a configuração de um perfil de linhas básicas:

- seus componentes não tiram dali o próprio sustento; dedicam-se aos trabalhos com o teatro nos períodos noturnos e nos fins de semana;
- o atrelamento com o social faz da ação teatral uma produção vinculada ao compromisso com os problemas e necessidades da comunidade;

- a produção interna não se dá pela hierarquia ou pela divisão do trabalho por especialização. Todos os componentes do grupo participam do processo de criação, desempenhando uma produção coletiva com tarefas específicas realizadas por subgrupos integrados.

## **2.2- Uma breve reflexão sobre o conceito de saúde**

A construção da política de saúde no Brasil configura-se pelas diversas faces do movimento sanitarista brasileiro, conformado em sua primeira fase nos anos 1920 no cenário de autoridade da burguesia cafeeira, preocupada com a consolidação da autoridade estatal sobre o território nacional. As péssimas condições de saneamento, o alastramento de epidemias, fragiliza as condições para o crescimento econômico. O interesse por políticas públicas de saúde atrela-se à busca de soluções objetivando o desenvolvimento capitalista, sendo que as ações implementadas, como exemplo a criação das Caixas de Aposentadoria e Pensões, restringe a assistência aos seus segurados (trabalhadores inseridos formalmente no mercado de trabalho, desamparando grande parte da população desprovida de recursos.

Posteriormente, na era Vargas, a expansão dos direitos sociais se direciona para a garantia de uma mão de obra aliada ao projeto do Estado. A criação dos Institutos de Aposentadorias e Pensões (IAPs) amplia o universo de trabalhadores assistidos mantendo, no entanto, a exclusão da população economicamente marginalizada, persistindo na cidadania regulada, na lógica da estratificação. (4)

Nos anos 1950, o cenário internacional do pós-guerra delineia as políticas do bem estar social. No Brasil, com o incremento da industrialização, o Estado desenvolvimentista relaciona pobreza-doença-subdesenvolvimento como cenário ameaçador aos interesses do capital. Delineiam-se os primeiros passos para a discussão sobre direito à saúde e proteção social como política pública e, nesse momento, mesmo com a criação do Ministério da Saúde (1953), as ações de saúde pública se restringem a campanhas pontuais, com ênfase na prevenção de doenças transmissíveis e naquelas situadas no âmbito da assistência curativa. As políticas de saúde são instrumento do Estado, centralizador e controlador das ações incrementadas pelos recursos que passa a mobilizar.

Nos anos 1960, com a criação do Instituto Nacional de Previdência Social (INPS), unificando os IAPs, a cobertura se expande, mas não altera o conceito de cidadania, não há compromisso com a democracia política, amplia-se a assistência médica que preconiza o direito “consensual” da concessão de serviços médicos, elevando consideravelmente os gastos para esse fim.

Nos anos 1970, o Estado incrementa a contratação de serviços privados, proporciona formação de complexos médico-hospitalares. A ênfase na medicina previdenciária, de cunho individualista, assistencialista e especializada, orientava a Política Nacional de Saúde, privilegiava a prática médica curativa e indica a articulação do Estado com os interesses do capital internacional, configurado pela expansão da indústria farmacêutica e equipamentos hospitalares. Os serviços se destinam apenas aos contribuintes do INPS, permanecendo a exclusão de grande parte da população num cenário de descaso com políticas comprometidas com o desenvolvimento social.

Nesse ambiente, um novo discurso do movimento sanitário resgata o pensamento médico social do século XIX, relacionando saúde e condições de vida. Do ponto de vista do Estado, o resgate visa a controlar os custos desmedidamente crescentes da assistência médica, que não corresponde a resultados igualmente significativos (5). Do ponto de vista da comunidade científica, o braço acadêmico do movimento reformista aponta para a concepção ecológica do processo saúde-doença. Nesse modelo é possível acoplar os níveis de prevenção-promoção-proteção-diagnóstico precoce-limitação do dano (recuperação) e reabilitação.

Os conteúdos do novo paradigma assinalam que o processo saúde-doença resulta na interação do homem consigo mesmo, com outros homens e com o meio, interação que se desenvolve numa dimensão histórica nos espaços sociais, psicológicos e ecológicos. Esse paradigma orienta as novas proposições para as mudanças no setor saúde, implicando alterações em outros setores, no Estado, na sociedade, nas instituições. (6)

Nos anos 1980, agravam-se as consequências da ineficiência do modelos até então praticados. Desenha-se o conceito ampliado de saúde, consagrado na ideia do direito à saúde. Uma nova organização se impõe, reorientando os serviços à luz das diretrizes e princípios do novo modelo, gestado na formulação de um sistema único de saúde norteado por ações de promoção, proteção e recuperação, por uma rede regionalizada, pelas ações integrais e pela participação comunitária. Não apenas o conhecimento epidemiológico, a redução de riscos de doenças degenerativas e outros agravos são suficientes para as boas condições da vida humana. O conceito de promoção da saúde destaca a necessidade de transformações das condições de vida e de trabalho, demandando uma abordagem intersetorial, visto que os determinantes da saúde são exteriores ao sistema de tratamento. (5)

O novo conceito de saúde subverte a antiga ordem, provocando novos alinhamentos tanto do Estado, da sociedade organizada como dos indivíduos. No primeiro, na implicação de novos arranjos de regulação, planejamento, gestão, financiamento; no segundo, na capacidade de participação, incorporando a noção de direito à saúde; no terceiro, na maneira de reger a própria vida, conduzindo suas escolhas pessoais.

### **2.3- Educação e Teatro Popular na Saúde**

As ações de educação e saúde, preferencialmente se organizaram ao longo do tempo para que os serviços pudessem controlar os doentes e para que as pessoas tivessem conhecimento das formas de prevenção de doenças. Como sabemos, esse aspecto, de foco preventivista, orienta-se por um modelo biomédico, que privilegia o saber técnico-científico, desqualificando outras fontes de conhecimento.

Segundo Stotz (7), a educação na saúde que, ao longo de décadas, atua influenciada pelo enfoque preventivista, lida com a visão sanitarista de “fatores de risco” comportamentais. Para tanto, orienta suas práticas por meio do repasse de informações (em consultas, reuniões de grupos ou palestras), valorizando seus resultados a partir do nº de pessoas que deixam de fumar, que realizam exames para prevenção do câncer, que alteram hábitos de higiene, etc. O modelo arrisca-se a generalizações, aproxima-se da visão linear do adoecimento, desconsiderando os pacientes como sujeitos.

No entanto, O Programa Saúde da Família (PSF), criado em 1994 e executado na esfera municipal, se propõe a interromper a exclusividade do modelo preventivista. A nova abordagem passa a privilegiar uma ação educativa voltada para o indivíduo, atentando para a sua vida privada e social. Para informar e debater sobre saúde e suas implicações, o atendimento nos serviços de saúde humaniza-se e passa a levar em consideração as crenças e valores dos sujeitos dando possibilidades ao indivíduo de protagonizar suas escolhas em detrimento da ideia de que vida e saúde estão a mercê do “destino ou de homens poderosos”.

Entretanto, Stotz pondera que o enfoque, ainda que aprimore o indivíduo por meio da educação, arrisca-se a elevar o que é de responsabilidade das pessoas a patamares para além de suas possibilidades para as devidas resoluções. Os problemas da saúde também requerem soluções na própria estrutura da sociedade, ou seja, soluções no âmbito da iniciativa do Estado. Dessa forma, o enfoque de desenvolvimento pessoal, tende a assemelhar-se ao enfoque preventivo quando aposta na força do convencimento em suas ações educativas valendo-se menos das mudanças políticas, econômicas e sociais.

As necessidades de saúde são, portanto, necessidades de milhões de indivíduos e, ao mesmo tempo, necessidades coletivas. Ademais, essas necessidades somente podem ser satisfeitas como necessidades sociais. A questão está em saber, então, como organizar as práticas de saúde de modo a contemplar a dialética do individual e do coletivo. (7)

Com destaque para outro enfoque: a educação popular em saúde, Stotz aponta para a peculiaridade dessa abordagem que se configura num movimento de profissionais de saúde impelidos na promoção do diálogo entre o conhecimento técnico-científico e aquele proveniente das lutas da população pela saúde. O movimento, que se apoia nos princípios da Educação Popular formulados por Paulo Freire, conceitua a denominação “popular” a partir da perspectiva política de suas ações junto a população – aquela parcela da sociedade, oprimida tanto pela relações no sistema de produção como pela discriminação de mulheres, negros e indígenas.

O aspecto essencial desse enfoque educacional encontra-se em seu método pedagógico, que reconhece nas experiências das pessoas e nos movimentos populares, um saber tão verdadeiro no campo do diálogo, quanto o saber técnico-científico.

Diante dos enfoques levantados, identificamos nos elementos da educação popular uma aproximação de seus interesses com aqueles aqui preconizados pelos métodos do teatro popular como instrumento de educação na saúde. A contribuição se evidencia, pois na proposta do teatro popular, o indivíduo e sua comunidade, exercitam uma dramaturgia voltada para os enfrentamentos do cotidiano. O que alicerça a encenação são os elementos visíveis em seu ambiente e aqueles do íntimo de cada pessoa, ainda por se revelar. Oportunizando a reflexão, conscientização e manifestação de ideias, o teatro popular eleva o saber popular e as experiências dos indivíduos, elementos fundamentais da educação popular na saúde.

## 2.4- Metodologia

De forma a verificar a viabilidade da proposta de trabalho intencionado, inicialmente procedemos ao levantamento de material do acervo da Casa de Oswaldo Cruz.

Identificamos no *Fundo Teatro Popular da ENSP em Manguinhos* 3 depoimentos de pessoas especialmente envolvidas com a referida ação educativa em saúde, dispostos nas entrevistas concedidas por: José Geraldo de Andrade, Lenita Peixoto Vasconcelos e Cid Fayão.

Os depoimentos foram destacados do material contido no referido fundo, em consideração a ênfase dada a experiência do teatro popular em Manguinhos. Afora destes, o fundo é constituído também por imagens fotográficas, por exemplar de jornal dos servidores publicado à época com a finalidade de registrar aspectos da vida institucional, intitulado “Em dia com a ENSP”, e por texto, na íntegra, da peça teatral “Saúde da Saúde”, de autoria de um dos depoentes, José Geraldo de Andrade.

Os depoimentos utilizados para o desenvolvimento da presente dissertação foram destacados sem preocupação com a cronologia de sua produção, cuidando da visão própria dos entrevistados. Prevaleceu assim, a qualidade e especificidade de suas informações, objetivando alcançar o registro dos fatos, sem comparações entre eles. Os dados coletados não apreendeu a íntegra dos depoimentos. O foco se deu especialmente nos aspectos da experiência do teatro como engenho para ações de educação na saúde.

De forma a ilustrar exemplarmente os trabalhos desenvolvidos com o teatro popular em Manguinhos, optamos pela incorporação integral da peça “Saúde da Saúde” ao presente trabalho, analisada nos resultados . Para preservar o mesmo valor, destacamos também a ilustração de história em quadrinho publicada no citado jornal institucional, por valer-se de excepcional qualidade didática na revelação da realidade estudada.

### **3. Resultados**

#### **3.1- Teatro Popular: Luiz Mendonça e a busca pela forma**

Considerando que o presente trabalho objetiva relatar uma experiência pioneira em educação na saúde com o teatro popular na Escola de Saúde Pública Sergio Arouca - ENSP, destacamos aqui o pensamento de seu idealizador, o diretor e ator teatral Luiz Mendonça que iniciou, no ano de 1951, em Pernambuco, suas atividades teatrais com o Teatro do Estudante Secundário do Recife, transcorridas em uma série de grupos teatrais ao longo dos anos 50. Embora não tenha deixado registros sistematizados sobre seu trabalho, escreveu um depoimento publicado em *Arte em revista*, ano 2, nº3, 1964. Mais tarde, no ano de 1968, o texto é novamente publicado em *Revista da Civilização Brasileira* nº2 - Caderno Especial: “Teatro e Realidade Brasileira” (12), que permite conhecer suas primeiras experiências e o contexto dessa fase deflagradora para a formulação de suas ideias, sobre o teatro e seu alcance popular.

O texto citado relata uma trajetória marcada por um período de profícua produção intelectual e artística em ambiente de transformações políticas, caracterizado pelo início da ditadura militar nos anos 1960.. Além de ser o único escrito que conseguimos identificar, deixado por Luiz Mendonça, o depoimento nos permite conhecer o caminho percorrido para a construção de um modelo de trabalho exemplar ao desenvolvimento do teatro popular, na concepção própria de Mendonça. A história, passada em Pernambuco, carrega as bases do que mais tarde seria desempenhado pela experiência vivida em Manguinhos, com a utilização do teatro popular para as práticas da educação em saúde.

Um exemplo das ações preliminares dessa produção foi a criação do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco, uma iniciativa resultante de diversas experiências anteriores realizadas pelos então estudantes Paschoal Carlos Magno, Ariano Suassuna, Clênio Wanderley, Hermilo Borba Filho, João Cabral de MeIo Neto e Francisco Brennand:

O Teatro de Cultura Popular visava, antes de mais nada, a uma renovação do teatro principalmente no de fazer um teatro mais amplo e aberto, que o tirasse do tradicional Teatro Santa Isabel, onde os preços da entrada e a obrigatoriedade do uso do paletó

o tomavam proibido para o povo e restrito a uma pequena elite financeira. (12)

Mesmo sendo alvo de campanhas contrárias às formas de teatro não tradicionais; a intenção estava talhada: retirar a arte teatral do confinamento das clássicas casas de espetáculos para que as experiências com esse segmento artístico estivessem ao alcance de outros segmentos sociais, aproximando-se do povo, desprovido de condições para acessar o que se oferecia em propostas restritas aos pagantes.

Com dificuldades e sem apoio do poder público, os espetáculos organizados pelos grupos estudantis, passam a ocupar as ruas, percorrendo feiras e os bairros do Recife em busca de atingir um grande público:

[...] já se achavam bem definidos os problemas a serem enfrentados por qualquer tentativa de teatro novo ou popular: a politicagem mesquinha dos que até então haviam feito do teatro seu domínio privado; a concorrência desleal dos grupos amadorísticos, que, embora fazendo um teatro já totalmente superado, ainda conseguiam algum público; as dificuldades imensas, de toda ordem, com que fazíamos as montagens; e, principalmente, o problema de um repertório que atingisse a todos os tipos de público, que fosse realmente popular. (12)

Um novo fato empresta folego à causa. Participando do 1º Festival de Amadores no Rio de Janeiro, o grupo do Teatro Adolescentes do Recife – TAR, obtém o 1º lugar com a encenação de “A Compadecida”, de Ariano Suassuna. No retorno ao Recife, o também chamado teatro aberto, caracterizado pela capacidade de atingir todo o tipo de público, ganha novo espaço e reconhecimento, como se desejava. A convite de Paulo Freire, então diretor do SESI, a peça pode ser encenada com sucesso em espetáculos destinados a operários. Contudo, mais uma vez, dificuldades pela falta de meios materiais e pela própria heterogeneidade do elenco, terminam por encerrar as atividades do grupo.

Entretanto, mudanças no quadro político apontam para novas oportunidades. Miguel Arraes é eleito prefeito de Recife. Inicia-se um período de especial desenvolvimento de ações voltadas para o fortalecimento das políticas sociais, em especial, a educação e a cultura. Cria-se o Movimento de Cultura Popular (MCP), com amplo envolvimento dos diversos segmentos sociais: intelectuais, acadêmicos, artísticos, para a formulação e implantação de reformas capazes de reverter graves deformidades sociais como, por exemplo, o analfabetismo e o baixo acesso às várias expressões artísticas por meio do teatro, cinema, etc. A adesão conta com grupos teatrais, corais de igrejas, alunos de arte dramática, escritores, atores e diretores teatrais, com nomes como Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, Ilva Niño e José Wilker.

Estabelecida a decisão política em fortalecer as ações culturais, o desafio se volta às necessidades dessa nova construção e o avanço para além dos limites da capital pernambucana. Funda-se o Teatro de Cultura Popular (TCP). No bairro de Casa Amarela foram montados duas casas de espetáculos: uma Concha Acústica, no Arraial de Bom Jesus, com capacidade de acolher de 3 a 5 mil pessoas e o Teatro do Povo, para 500 pessoas, onde se encenou “*Eles não usam black-tie*”, de Guarnieri, pelo grupo Teatro de Amadores de Caruaru. A expectativa era de sucesso garantido, pois a peça trazia a temática do proletariado e seria encenada em bairro habitados por proletários.

É possível que essa experiência tenha aprimorado a visão de Mendonça na busca de formatos da arte teatral que fosse do anseio popular pois, para Mendonça, o interesse pelo espetáculo era certo, no entanto, isso não se confirmou, provocando o que o próprio chamou de “um choque”. Verificando os motivos aponta:

A superlotação do teatro e um calor sufocante; o público que só conhecia até então espetáculos de circo ou folguedos populares, feitos de cenas curtas e variadas, não se interessava nem conseguia acompanhar uma trama única, com exposição, desenvolvimento e conclusão. E interrompia a peça com piadas e comentários. Os atores, despreparados para essa reação, não aceitavam tal comportamento por parte do público. E a peça arrastava-se penosamente. (12)

Optaram então pela apresentação de uma peça infantil, “Chapeuzinho Vermelho”. A história ágil e aventureira faz vibrar o público que aplaude com entusiasmo no decorrer do espetáculo, porém ao final, há reclamações. Mais uma vez a indagação: o que havia acontecido? Insuficiência do texto? O que justificava tal mudança de comportamento, pois haviam “gritado” durante o desenrolar do espetáculo?

O próximo espetáculo, “Apenas uma cadeira vazia”, de Hermilo Borba Filho, foi um desastre. As aventuras da “morte” não foi do agrado do público que manifestou-se com vaias. A confusão se formou: os mais exaltados jogaram pedras nos atores, um deles revidou sacando um revólver em cena. Corre-corre geral. Conclui Mendonça que fazer teatro para o povo não era tão simples como parecia, e como muitos pensam até hoje.

Na tentativa seguinte encenou-se “A derradeira ceia”, de Luiz Marinho. A peça, sobre a vida de Lampião, continha momentos alegres e com música de conhecimento do público. Mais uma vez, manifestação de alegria e aplausos e, ao final, o público reclamava batendo nas cadeiras.

Afinal, o que havia de tão equivocado naquele tipo de proposta de se desenvolver o desejado teatro popular?

Em busca da forma acertada, resolvem abrir o debate com o público. Revela-se então o motivo: a falta de um final alegre, semelhante aos “outros circos”, a ausência de variação com o show de “bairanas” e mágicos, encerrando ou iniciando o espetáculo.

Obtivemos com o Teatro do Povo alguma experiência, mas ainda não sabíamos para onde sair. Tínhamos o apoio do governo e casas de espetáculos. Mas não sabíamos como agir. O repertório continuava ainda um problema grave e o estado de espírito dos atores não estava preparado para ouvir o público divertir-se com as piadas ditas por ele próprio. Voltamos às reuniões internas de pesquisa e debates. (12)

Outras tentativas resultaram também frustrantes. Encenada pelo Teatro de Arena de São Paulo, a peça “Revolução na América do Sul”, foi apresentada para o público proletário do bairro Casa Amarela, que recebe com frieza o espetáculo. Para Mendonça,

novos questionamentos: como era possível um espetáculo de S. Paulo com grandes nomes do profissionalismo brasileiro, com um texto que parecia excelente e ainda não dava certo? Foi porque a aparelhagem de som não estava boa? Ou o público não tinha entendido aquele operário que não sabia “o que era sobremesa”?

O que se segue na experiência de Mendonça nos anos 1960 contribui para aprimorar o entendimento sobre o interesse popular. Produz festas populares, multidões assistem aos espetáculos do ciclo folclórico do Natal. Organizam-se bumbas-meu-boi, cheganças, mamolengos, pastoris e reisados. Encena-se “O boi e o burro” de Maria Clara Machado, história ligada ao natalício de Cristo, montada com cantos de pastorinhas conhecidas pelo público. A reação é a melhor: risos, aplausos. Conclui Mendonça:

Confirmam-se alguns dados: o espetáculo partia da situação - tempo e lugar da platéia, falava **de coisas já vividas e experimentadas como suas**; trazia-lhe diversão; e falava a seu sentimento religioso. **O povo quer teatro**, foi a resposta que tivemos ali. Tudo foi ouvido com respeito e alegria. (12)

Aproximar-se do formato de interesse popular requereu maior envolvimento de organizações estudantis, sindicatos e associações de bairros. A nova peça apresentada, Julgamento em Novo Sol, repercutiu em grande sucesso com participação do público que vaiava e “xingava” personagem que representava o latifundiário pernambucano, e a cada avanço do camponês contra o latifundiário, o público reagida como a um gol de futebol.

Com a experiência, Mendonça conclui que **teatro é diversão, é festa** que o público participa com a mesma alegria de um jogo de futebol ou dos folguetos. Intui que teatro, como queria Perter Brook<sup>1</sup>, corresponde a uma necessidade, trata de uma carência humana, algo que se não existisse, faria falta. Conclui também, que o público precisa **confiar nos artistas e sentir que aquele teatro é deles**. Verifica que a partir desse momento, para continuidade dos trabalhos, é preciso melhor organização. Do

---

<sup>1</sup> Perter Brook (1925), diretor de teatro e cinema britânico, propõe um teatro de caracterização psicológica dos personagens, dando visibilidade a alma humana. Suas montagens buscam substituir a passividade do espectador pela participação do público no espetáculo.

ponto de vista material, o movimento se aproxima de associações dos bairros e sindicatos, buscando **otimizar as oportunidades da realidade do local**. Do ponto de vista do que, em seu depoimento Mendonça chama de espiritual, buscam o apoio de igrejas católicas e protestantes para a divulgação dos espetáculos realizados em praças. Tal **envolvimento** contou também com o **próprio povo** que se ocupava com a montagem do palco e outras tarefas ao final do espetáculo.

A cidade de Recife conta nos anos 1960 com Centros e Praças da Cultura, idealizados por Paulo Freire, quando Diretor da Divisão de Pesquisa e Coordenador do Projeto de Educação de Adultos do Movimento de Cultura Popular – MCP, e com oito Centros Educativos Operários, esses construídos à época do Estado Novo, aparelhados com teatros onde ainda se realizavam comícios políticos quando também se apresentavam esquetes. Em tais esquetes, o que os atores diziam era mais percebido que os discursos dos oradores oficiais. Paulo Freire solicita então algumas esquetes para elucidar palestras. Realizava uma pesquisa nos arredores para a eleição dos temas de maior interesse popular. O grupo teatral de Mendonça, Teatro de Cultura Popular, redigia o que seria encenado como trama teatral para ilustração do assunto tratado. O espetáculo era precedido de debate.

Perseguindo uma metodologia, percebe-se outra questão para além da definição de repertório. O grupo não tinha “estudo” para o desenvolvimento do trabalho. Decidem então pela *qualificação profissional em teatro*, quando os componentes do grupo ingressam no Curso de Arte Dramática da Universidade do Recife, inclusive o próprio Mendonça.

Desta feita, outro desafio se apresenta. Para dar conta das crescentes solicitações, reflexo das políticas sociais do governo Arraes interessada em expandir a experiência com o teatro para o campo, o grupo é dividido em quatro segmentos:

- 1) espetáculos destinados a capital: continuação do trabalho com espetáculos no Teatro Santa Isabel , em organizações estudantis e sindicatos.
- 2) direção teatral para grupos de operários nos Centros Educativos Operários.
- 3) espetáculos na Zona da Mata - sul de Pernambuco: primeira experiência no campo.
- 4) Apresentações na Zona da Mata - norte do Estado.

Dois textos foram ensaiados, um de autor carioca e outro, de autor pernambucano. Nas vésperas da viagem, convidamos a crítica (que não compareceu), a classe teatral e moradores do bairro Santo Amaro para o ensaio geral. Precisávamos da opinião de todos sobre o trabalho a desenvolver. Após o debate, resolvemos montar uma só peça – A carioca. A ação, naturalmente, passava-se no Estado da Guanabara e íamos representar para camponeses nos engenhos. Será que eles entenderiam? No outro dia, uma camioneta rural com o cenário (apenas sugestões), guarda-roupa, contra-regra, iluminação (duas latas de gás furadas dos lados e dois lampiões Aladim) e 8 pessoas. O chofer era o contra-regra. O programa incluía um espetáculo na sede do município e outro no engenho mais central. O público era coordenado pelo sindicato, que anunciava uma festa, pois, ninguém conhecia a palavra teatro. Geralmente o capataz do engenho dificultava tudo, mas, a partir das 18 horas, começava-se a armar barracas coloridas, com doces e cachaça, e os camponeses chegavam aos milhares. O espetáculo era totalmente interrompido pelos camponeses para fazer perguntas ou comparações entre os personagens e as pessoas que eles conheciam. Entre a pobreza de suas vestes e a dos personagens as comparações estavam "na cara": "Lá nesse Rio tem capataz também?", "O patrão de lá é igual ao de cá", "Comemos somente cabeça de galo" (farinha, coentro, sal e água fervendo), "Teatro, nunca ouvi falar". (12)

Finalizando o depoimento, Mendonça conclui seu pensamento, apontando ideias que pudessem iluminar futuras experiências com o teatro popular. Optamos por transcrevê-lo integralmente tendo em vista as condições e características singulares para a realização do teatro popular:

- 1) Sem apoio dos governos continuaremos fazendo teatro para uma elite, que assim mesmo vem diminuindo cada vez mais.

Pois o público brasileiro muito mal pode pagar cinema de 2.<sup>a</sup> classe.

2) Os teatros, principalmente os municipais, com toda a sua ostentação, são verdadeiros espantalhos para o público. É difícil levar o povo ao teatro; tem que se levar o teatro ao povo. Além disso, na rua ou no campo, o público é desconfiado. É preciso que organizações de classe ou bairro o levem ou lhe recomendem. Mas, se o teatro for bem feito, o público fica grato e o aplaude.

3) Diante de uma forma ou de um conteúdo que não o atraia, que não lhe diga algo, sentindo-se logrado, o público não fica calado. Exige não só a diversão como a comunicação. Quando não vaia, ou mesmo joga pedras.

4) O teatro didático sempre permite uma comunicação maior, pois o próprio diálogo encaminha o debate posterior, sempre solicitado pelo público. Cenas curtas, texto “quebrado” (pela comicidade, música, etc.), ritmo vivo, movimentação e variação incessantes, fazem parte de um texto “Popular”.

5) Os cenários não têm a importância que se poderia crer: pequenas sugestões são suficientes. Já os figurinos são necessários porque situam os personagens inclusive socialmente, e dão o colorido e a vida necessárias (ainda mais quando o cenário é pobre). Além disso, é curioso notar que o figurino tem algo em comum com a fantasia; é algo que na mente popular se associa ao "disfarce" do personagem, bem como à idéia de festa (carnaval, danças folclóricas etc.).

6) A temática que mais atinge é a circunstancial. É preciso partir da própria realidade concreta em que se movem, não no sentido de que lhes sejam mostradas no palco suas próprias experiências ou vivências, mas no sentido de que os personagens lhes tragam algo capaz de "convencê-los" i.e., “mover com” eles o espectador. As inegáveis conquistas do teatro épico atual, por exemplo, dirigidas ao intelecto, à reflexão, não chegam ao homem simples que está habituado a sentir a natureza e o mundo

em termos de mito. Mas isto seria já toda uma outra história... O importante é assinalar que é preciso partir suas circunstâncias, descer até ele para fazê-lo subir, gradativamente, até a assimilação do que lhe quisermos dar. E dar como teatro, como diversão, como espetáculo; do contrário, engajado ou não, mesmo que fale de coisas que lhe digam respeito, ele não o aceita.

7) Também o ator tem que ter humildade, não somente para cumprir a sua tarefa, como para ouvir gracejos ou responder a perguntas. Para debater tem que conhecer o mundo, vivê-lo e senti-lo bem mais do que o teatro profissional o exige. Enfim, minha experiência me convence, cada vez mais, de que o teatro é uma forma de comunicação válida e importante; que o povo quer teatro; e que o próprio povo, se estimulado, poderá ajudar a popularizar realmente nosso teatro. (12)

### **3.2- A experiência da Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca - ENSP**

Com a intenção de conhecer e de compreender a dimensão e o significado do trabalho desenvolvido pela Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca – ENSP, junto às comunidades carentes localizadas no entorno da instituição, por meio do movimento teatral liderado por Luiz Mendonça, recorreremos ao texto de entrevistas de três personagens, contemporâneos do diretor de teatro que, diretamente, participaram da iniciativa de fazer “teatro para a saúde”. Assim, nos valem dos depoimentos de Lenita Peixoto Vasconcelos, José Geraldo de Andrade e Cid Fayão.

Esses relatos e outros comentários são apresentados a seguir:

### 3.2.1- Lenita Peixoto Vasconcelos

A professora Lenita Peixoto Vasconcelos ingressou nos quadros da ENSP em 1966, atuando como docente em cursos básicos de educação sanitária e no 1º curso de especialização educação em saúde pública, criado no final de 1965, no Departamento de Ciências Sociais, destinado a qualquer profissional de nível superior. A iniciativa ocorreu por conta do interesse do Ministério da Saúde em consonância com os interesses da gestão do então diretor da ENSP, Edmar Terra Blois, dedicado a ampliar as ações destinadas ao tratamento da saúde pública, tentando atrair outros segmentos profissionais para o âmbito da saúde.

Nascida em João Pessoa, Paraíba, ainda jovem ingressa na Juventude Operária Católica<sup>2</sup>, experiência vivida por 10 anos e que iria impulsionar sua militância na área da educação em saúde e oportunizar o acesso à formação teórica e prática, com passagens por São Paulo, Rio de Janeiro, Nordeste brasileiro, Minas Gerais, Mato Grosso, Chile, França, Bélgica, Espanha, Itália, ampliando o conhecimento e o interesse pela educação popular, base do movimento da JOC.

Em 1958, durante uma estada no Rio de Janeiro, é convidada pelo bispo Dom José Vicente Távora a ingressar no Ministério da Saúde, no Departamento Nacional de Endemias Rurais (DENERU), em João Pessoa, para atuar na Seção de Educação e Saúde, inicialmente na campanha da esquistossomose em vários bairros da cidade. A equipe de educadores logo percebe que “*era impossível fazer um trabalho de saúde sem levar em conta a vida toda*”. Realizam um levantamento sobre o perfil e demandas da população. Constatam que suas primazias eram: estrada, telefones, para que pudessem socorrer o povo com o acesso de ambulância e comunicação rápida.

No final dos anos 1950, Lenita é convidada a participar de uma ação integrada entre o DENURU e o Serviço Especial de Saúde Pública (SESP), para atuar no Mato Grosso, em Dourados, cidade que recebia população de migrantes, oriundos

---

<sup>2</sup>Ampliada nos anos 60 após o Concílio Vaticano II, a Ação Católica Brasileira, movimento da Igreja Católica, criado no início do séc. XX passa a contar com organizações destinadas a juventude: a Juventude Agrária Católica (JAC) para jovens do campo, a Juventude Estudantil Católica (JEC), para jovens estudantes do ensino médio (secundaristas), a Juventude Operária Católica (JOC), com atuação no meio operário, a Juventude Universitária Católica (JUC), formada por estudantes de nível superior e a Juventude Independente Católica (JIC), formada por jovens em geral.

principalmente do Rio Grande do Sul e de São Paulo, em busca de terras. O trabalho, em parceria também com uma pequena unidade de saúde do município, destinava-se ao levantamento da situação de saneamento, das condições de saúde e da qualidade de vida daquela população recém-chegada, que se localizava numa colônia agrícola com cerca de 33 hectares para cada família. O objetivo era o de oferecer estrutura mínima: acesso a água e saneamento básico. Visitando de casa em casa aquela população, Lenita se convence de que qualquer intervenção para melhoria da qualidade de vida de uma comunidade está fadada ao insucesso, caso não esteja acompanhada de ações educativas próprias para aquela gente.

Após 3 meses de atuação em Dourados, Lenita retorna a João Pessoa e, ainda vinculada ao DENURU, dá continuidade aos trabalhos em comunidades. No início dos anos 1960, os trabalhos em João Pessoa são interrompidos para um curso na Escola de Saúde Pública do Chile, onde se certificou como Especialista em Administração e Educação em Saúde. Dessa experiência trouxe conhecimento do sistema nacional de saúde chileno, considerado de “primeiríssima qualidade”, um modelo adaptado do sistema de saúde inglês.

Do Chile, Lenita retorna a João Pessoa, e ainda como colaboradora do DENURU, realiza trabalhos de educação em saúde por meio de uma série de treinamentos. Nesse momento, no ano de 1963, se depara com um grupo de educadores oriundos da Juventude Universitária Católica (JUC), agora integrados à Ação Popular<sup>3</sup>, que realizavam um trabalho com habitação popular e de alfabetização, ligados a Paulo Freire. Dada a coincidência dos interesses passa a atuar numa ação integrada com o grupo, tornando-se parte dele como secretária da ação Campanha de Educação Popular. Os trabalhos incluíam a formação de alfabetizadores ministrada por Paulo Freire em Recife para onde o grupo se deslocava a cada sábado.

---

<sup>3</sup>A Ação Popular, criada em 1962 por militantes da Juventude Universitária Católica – JUC e de outras organizações da Ação Católica, foi um movimento político, de base socialista humanista, formado também por lideranças camponesas e operárias. A principal atividade estava no âmbito da cultura popular e da alfabetização de adultos, de acordo com as concepções de Paulo Freire.

Lenita considera essa passagem um privilégio. Participa também da Campanha de Educação Popular na Paraíba (CEPLAR), criada por profissionais recém formados oriundos da Juventude Universitária Católica JUC e por estudantes. No ano de 1964, já em período do golpe militar, e por conta de seu envolvimento com segmentos destinados à educação popular, e por secretariar a Campanha de Educação Popular, é convocada para depor em inquérito policial, um ato de coação sem outras consequências.

Lenita se reporta aos dez anos de atuação na JOC como os principais para sua formação na área de educação, seu verdadeiro interesse. Por conta da experiência, pode ingressar no Ministério da Saúde. Mais tarde, em 1965, vem para o Rio de Janeiro para atuar na Superintendência da Malária, na Seção de Educação Sanitária da Malária, que por exigência da Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS), necessitava de educadores em seus quadros.

Em 1966, cedida pelo Ministério da Saúde, Lenita ingressa na então Fundação Ensino Especializado de Saúde Pública (em cuja estrutura se encontrava a atual Escola Nacional de Saúde Pública, a convite do seu diretor Edmar Blois, por sugestão de Acácia Mendonça, então diretora do Departamento de Ciências Sociais, para trabalhar no projeto do primeiro curso de Educação e Saúde. Havia também a intenção de se criar um Colégio Técnico, que não chegou a se concretizar, pois em 1968, com a saída do diretor Blois e no auge da repressão do governo militar, houve muita dificuldade para manter o quadro de permanente de profissionais, que entre 1970 e 1980 ficou reduzido à metade.

Além das atribuições com os cursos, havia por parte dos profissionais que permaneceram o interesse de realizarem alguma ação voltada para a comunidade do entorno da ENSP, que atuava à partir dos eixos ensino, pesquisa e relação com a comunidade. Afinal, segundo Lenita, esses profissionais tinham em suas trajetórias de vida toda uma experiência com trabalho de campo. Elegem, então, a comunidade do Parque Proletário João Goulart, uma região de Manguinhos, à beira do rio Faria Timbó. O interesse era o de não perder o contato com a realidade do local, conhecer aquela gente, ter subsídios para os trabalhos que seriam desenvolvidos com a instalação de uma Unidade de Atendimento (inaugurada em 1967) da qual iria se originar o hoje denominado Centro de Saúde Escola Germano Sinval Faria, da Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca.

Procederam então a um levantamento para mapear as condições sociais e econômicas, as características culturais e dimensão da população, os equipamentos de educação, de lazer, estruturas religiosas, sua condição de vida, a situação da saúde. A ideia era considerar o que vinha daquela população, ouvi-la e perceber suas necessidades para não correr o risco de criar um atendimento em saúde descolado da realidade. A pesquisa foi desenvolvida pelo Departamento de Ciências Sociais (dirigido por Acácia Mendonça) e pelo Departamento de Epidemiologia (dirigido por Joir Fontes).

Para atingir plenamente os objetivos da pesquisa, considerando o perfil daquela população, Lenita propõe que, para além das formalidades de uma pesquisa deveria haver outros mecanismos de aproximação. Pensa em fazer algo diferente, mas com a prudência necessária, ponderando os tempos de autoritarismo e permanente controle do governo militar: “Vamos começar um negócio no teatro. Educação e Saúde vai ser a partir do teatro” (14)

É nesse momento que Luiz Mendonça é convidado para realizar o trabalho pioneiro de educação e saúde com o teatro popular na ENSP:

[...] ele já trabalhava fazendo teatro popular, “teatro de operário”, que ele chamava. Não podia nem chamar de “popular”, já que estava censurado esse nome, né? O Luiz Mendonça já tinha um trabalho numa fábrica aqui perto, em Bonsucesso, ele fazia uma experiência de teatro de operários dentro da fábrica. Então o Blois, na mesma hora, chamou o Mendonça e ele foi contratado pela Escola para fazer o teatro aqui dentro. Ele era fantástico. (14)

O trabalho, sob coordenação de Acácia Mendonça, contava com mais duas educadoras: a própria Lenita e Diana Lacerda, ex-aluna do primeiro curso de educação e saúde. Iniciaram os contatos com a comunidade acompanhadas de Mendonça. Num primeiro momento, sob a liderança de Mendonça, divulgam a intenção de realizar uma experiência com o teatro na comunidade e convidam os interessados a participarem da formação de um grupo. A partir daí, o grupo dedica-se a conhecer dois ou três textos

teatrais para definirem o tipo de peça teatral que gostariam de trabalhar. Escolheram a comédia, a peça “O Juiz de Paz na Roça”, de Martins Pena.<sup>4</sup>

Esse simples exercício para a escolha da peça é valorizado por Lenita como ação de educação. Propondo a discussão em grupo, a dinâmica fez com que as pessoas se expressassem e, principalmente, fizessem escolhas. Desde essa ação inicial e o que se sucedeu ao longo dos anos, permanece reconhecido por Lenita como algo de valor educativo, ou seja, ação capaz de movimentar a realidade.

Entendemos que o método utilizado com os trabalhos do teatro, induzindo à reflexão sobre vários aspectos da vida das pessoas, terminava por favorecer a temática da saúde, assunto evidentemente relacionado às suas condições de vida. Sobre essa questão, Lenita responde:

[...] ele (Mendonça), se quisesse, podia inventar,... podia na análise das peças, nos ensaios, etc., como tinha gente daqui (ENSP), da Unidade (de Atendimento), de vez em quando pintava uma pergunta de lá sobre alguma coisa daqui, ou tinha alguma coisa que ia ser feita aqui que era importante pra lá, aí se levava. Antes das “coisas” do teatro, na mesma reunião se discutia. Houve algumas coisas de saúde que foram tratadas a partir daí. (14)

Lenita faz menção a relatórios, atas de reuniões, emitidos para registro dessa experiência. Infelizmente não localizamos essa documentação nos arquivos dos departamentos ou no acervo da Biblioteca da ENSP, o que é lamentável, considerando que a impossibilidade de acesso à referida documentação prejudica as pesquisas e, conseqüentemente, a compreensão da trajetória histórica da instituição.

As apresentações das peças ultrapassam as fronteiras de Manguinhos. Alguns atores participam também de montagens profissionais, realizadas por Mendonça fora da

---

<sup>4</sup> A peça trata com humor a maneira de ser da gente roceira do Brasil do século XIX, centrando as cenas em torno de uma família da roça e do dia a dia de um corruto juiz de paz, que faz uso de sua autoridade e astúcia para resolver as excêntricas situações do povo da roça.

comunidade. No entanto, em dezembro de 1968, no então governo do general Artur da Costa e Silva, a promulgação do Ato Institucional nº 5, suspende as garantias constitucionais e faz o país viver, ao longo de 10 anos, a fase mais radical da ditadura militar que retiraria de cena qualquer ação considerada desalinhada dos interesses do governo.

Na ENSP o número de profissionais diminuiu. O diretor Terra Blois “teve que sair”. Como consequência do momento político, o quadro da instituição se modifica tanto em relação a seus profissionais como em relação a continuidade dos trabalhos. O desejo de Blois era o de tornar a ENSP um centro de referência em saúde pública para o país, com perfil mais “transformador”, do que a escola de São Paulo, com tendências a um perfil conservador.

Era momento sensível, qualquer deslize redundava em medidas severas. Assim ocorreu com o teatro em Manguinhos. Dentre outros motivos, uma peça escrita por Cid Fayão, fotógrafo oficial da ENSP e participante do grupo teatral de Manguinhos, continha palavreado considerado obsceno e logo foi objeto de investigação, dito como impróprio para os trabalhos da instituição. Foi avaliado como um escândalo o uso da “máquina pública” para tal produção. O trabalho com o teatro popular se desliga da ENSP, que permanece atuando na comunidade apenas para as questões específicas da saúde como, por exemplo, o controle de vacinas.

Quando, em determinado momento, o Ministério da Saúde impõe aos cedidos a opção de retornarem às suas instituições de origem ou ingressarem em definitivo nas instituições às quais estavam cedidos, Lenita faz opção pela FIOCRUZ, onde permaneceu até 1985.

### **3.2.2- José Geraldo de Andrade**

O trabalho desenvolvido por Luiz Mendonça nas cercanias da ENSP que abrange, na 1ª fase, o período de 1968 a 1972 e, na 2ª fase, o período de 1985 a 1995, conta com o envolvimento de moradores da comunidade de Varginha - uma entre as 15 favelas do complexo de Manguinhos e, dentre esses moradores, com apenas quatorze anos de idade, o então adolescente José Geraldo de Andrade. Nascido de família mineira, a infância é passada em Muriaé, sua cidade natal, em ambiente artístico, seu pai e um dos irmãos eram músicos e atuavam no circo da cidade. Após o espetáculo, apresentavam um esquete – peça de curta duração, geralmente cômica. O esquete era reproduzido no quintal da casa e, assim, Geraldo cria o gosto pelo teatro, o que, anos mais tarde, fez de seu encontro com Mendonça um aprofundamento daquilo que já trazia em seu desejo.

Hoje, aos 58 anos e a ainda morador de Manguinhos, Geraldo fala da experiência vivida com o teatro popular, naquela iniciativa de educação na saúde da ENSP. A oportunidade de conhecer essa passagem se dá por meio de entrevista concedida por Geraldo, registro esse que compõe o *Fundo Teatro Popular em Manguinhos*, do acervo da Casa de Oswaldo Cruz. (2)

Decorridos cerca de 43 anos, suas lembranças nos aproximam de uma história que aqui nos dedicamos a apontar, considerando que nas poucas fontes que identificamos ao longo da pesquisa, não passam de registros difusos, implicando em nossa dedicação na reconstituição dos fatos, privilegiando essa memória com intuito de iluminar os acontecimentos.

Para melhor compreensão, dividimos a exposição em duas fases de acordo com os períodos em que o trabalho com o teatro popular realizado por Luiz Mendonça foi desenvolvido em Manguinhos.

#### **1ª fase: 1968 – 1972**

Segundo Geraldo, nesse primeiro momento, no ano de 1968, Luiz Mendonça chega a ENSP a convite do então diretor Edmar Terra Blois, para desenvolver um trabalho de aproximação com a população de Manguinhos. Encontra uma comunidade com algum tipo de organização, como o grupo de senhoras casadas e o grupo de jovens,

ao qual Geraldo pertencia. Os grupos eram ligados a uma iniciativa da Igreja Católica local e recebiam apoio da Ação Comunitária do Brasil no Rio de Janeiro<sup>5</sup>.

A proposta de Mendonça provinha de sua experiência em Pernambuco, no Movimento de Cultura Popular, durante o governo de Miguel Arraes. Participavam junto com Paulo Freire – idealizador de novo método de alfabetização – o próprio Mendonça, além de Ilva Niño, Borba Filho e Ariano Suassuna, dentre outros. Mendonça atuava como diretor teatral num trabalho dirigido a camponeses. Após perseguição política, Mendonça se transfere para o Rio de Janeiro. O interesse, aponta Geraldo, era o de integrar a ENSP com as 15 favelas existentes em Mangueiras.

[...] hoje é outro mecanismo, hoje tem os agentes de saúde, eles foram aprimorando, mas, naquele tempo não tinha agente de saúde, e não tinham como a instituição entrar dentro nas favelas. Então o teatro foi pra isso, foi pra fazer essa integração. Então, é através do teatro que a gente, que a ENSP, conseguiu entrar nas favelas e fazer o trabalho de pesquisa da FIOCRUZ, levantamento de censo de moradores, tudo isso foi feito nessa época, nesse período de teatro. (2)

O grupo do teatro era formado por moradores daquela comunidade, conheciam sua gente, condição facilitadora para a comunicação. O trabalho de pesquisa era feito de casa em casa, entrevistando seus moradores: “ *as pessoas da favela, nós conhecíamos todo mundo. Então a gente ia nas casas:, nome, idade, filho e tal. O que é que tem? Tem algum problema de saúde?*”

A primeira pesquisa feita na comunidade sobre a incidência de varíola foi realizada pelo grupo do teatro. Os dados só puderam ser colhidos graças ao grupo do teatro, pois a população local era de gente reservada, fechada, muitos vindos do interior, não recebiam com facilidade.

---

<sup>5</sup> Ação Comunitária do Brasil do Rio de Janeiro: ONG fundada em 1967 por um grupo de empresários, com o objetivo de contribuir para a organização comunitária da população residente em favelas e em conjuntos habitacionais populares que abrigavam população removida de outras áreas da cidade. (<http://www.acaocomunitaria.org.br/institucional/historico.asp>).

Além disso, eram tempos difíceis para o ingresso de uma instituição em qualquer ambiente comunitário. Eram tempos de ditadura. Ouvir a população era abrir caminho para as falas de um povo não acostumado a se revelar.

Eram tempos de transformações. A proposta do teatro acompanha os primórdios da mudança do conceito de saúde. Afastando-se das práticas apenas preventivas, aproximava-se do entendimento de que saúde não era apenas a ausência de doença, mas o resultado das próprias condições de vida da população sob os amplos aspectos de sua existência: moradia, educação, saneamento, alimentação, lazer, cultura. A vida saudável requeria, para além da oferta de medicamentos e vacinas, o cuidado ampliado de outras políticas públicas, ainda não projetadas pelo Estado para esse fim: “a proposta de teatro era discutir a sociedade, discutir a favela, discutir a pessoa”.

As peças encenadas eram precedidas de debates com o público, uma conversa sobre personagens, sobre o espetáculo, sobre a vida das pessoas. A primeira montagem foi a peça “Juiz de Paz da Roça. A segunda foi “As Incelenças”, de Luiz Marinho.

Desse primeiro grupo muitos jovens desenvolveram suas vidas profissionais e se tornaram advogados, aeromoças, engenheiro, pedagogo. Geraldo, que à época atuava como escritor e ator, dirigido e acompanhado por Mendonça, na vida profissional trabalhou como açougueiro. No ano de 1970, Mendonça e outros profissionais da ENSP são convidados a se retirarem ou seriam, simplesmente, banidos da instituição por intervenção do Estado. No entanto, mesmo após seu desligamento da ENSP, Mendonça permanece atuando em Manguinhos por mais dois anos, mantendo as atividades com recursos próprios, estreitando laços com aquela gente que passa a considerá-lo “gente nossa”.

Destacamos que essa 1ª fase, ocorre durante o regime militar instaurado no Brasil a partir de 1964, caracterizado pelo engessamento das liberdades políticas, impostas pelos sucessivos Atos Institucionais que radicalizavam o autoritarismo do governo ditador. O golpe derradeiro se dá em 1968, com o Ato Institucional 5 – AI 5, que dissolve o Congresso Brasileiro, suprime as liberdades individuais e cria novo código penal permitindo ao Exército Brasileiro e à Polícia Militar plenos poderes para prender e encarcerar qualquer indivíduo visto como suspeito, sem a necessidade de qualquer revisão judicial.

Já em 1964, Mendonça sofre perseguição política em Pernambuco e, junto com sua mulher e também atriz Ilva Nino, foge para o Rio de Janeiro.

## **2ª fase: 1985 a 1995**

Luiz Mendonça manteve-se afastado da ENSP e do trabalho que desenvolvia junto à comunidade de Manguinhos por um longo período. Segundo Geraldo, foram 15 anos de afastamento de Mendonça dos quadros da ENSP, causado pela ditadura militar que bania, também das instituições públicas, as pessoas consideradas contrárias aos propósitos do regime vigente. Esse afastamento foi interrompido por um convite do então Presidente da FIOCRUZ, Antonio Sergio Arouca, para que ele se reincorporasse à instituição.

Essa 2ª fase dos trabalhos desenvolvidos por Mendonça se distingue por importantes características: pelo novo contexto revelado pela abertura política – período da redemocratização -, pelos intensos debates sobre a necessidade de se realizar uma ampla reforma sanitária e, um pouco mais tarde, pelo novo perfil social da comunidade de Manguinhos, modificado pela intervenção de uma nova ordem determinada pelo tráfico de drogas.

Nesse momento, Mendonça retorna para integrar um grupo de trabalho destinado a pensar um novo projeto para a FIOCRUZ, o então chamado Politécnico da Saúde Joaquim Venâncio, hoje Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (ESPJV), que objetivava o ensino profissionalizante de nível médio, tendo a politecnia como referencial teórico:

[...] no curto espaço de três meses, um grupo de profissionais da FIOCRUZ, sob o entusiasmo da proposta, realizou uma série de encontros para discutir o projeto e procurar, minimamente, encontrar e definir estratégias para fazê-lo viável. 13:119

Pressupomos que sua presença no grupo de trabalho denuncia o modelo de gestão desejado por Arouca, que valoriza e incorpora à criação de nova ação educacional na FIOCRUZ a experiência de um tradicional colaborador das políticas de saúde, embora atípico e fora das clássicas salas de aula.

Mendonça impõe uma condição: a de que os trabalhos com o teatro popular na favela fossem retomados, com o apoio da FIOCRUZ. Em virtude do limitado investimento feito pela instituição, a comunidade não interrompeu os trabalhos e buscou mais recursos por meio de rifas e da venda em barraquinhas das festas, esforço direcionado para a montagem de peças teatrais. Encenam “Auréola”, a última peça dirigida por Mendonça.

Após a morte de Luiz Mendonça, em 1995, o elo com a FIOCRUZ para os trabalhos com o teatro popular se enfraqueceu. Apenas em 2009 Geraldo é convidado a montar a peça “Saúde da Saúde” (anexo), que alcançou mais de quarenta apresentações.

O Grupo de Teatro Carlos Chagas permanece em atividade. Hoje, liderados por José Geraldo de Andrade, são convidados para atuar, mesmo que pontualmente, por ocasião, por exemplo, de algum projeto da FIOCRUZ, como é o caso da recente montagem e apresentação em praça pública da peça “Dengue-dengue”, que tratando da grave questão de saúde pública por meio do teatro, reproduz a força desse instrumento de educação de grande alcance para a sensibilização e comunicação popular.

Ainda hoje Mendonça é lembrado com muita emoção, despertando sentimento de gratidão em Geraldo que se diz salvo pela experiência com o teatro. A metodologia de Mendonça, incitando o interesse pelo conhecimento e pela reflexão, termina por promover um nível de conscientização capaz de alterar o modo de compreender a sua cultura, sua comunidade, seu bairro, seu país. Da experiência em Manguinhos em sua 1ª fase, muitos despertaram com tal qualidade que foram capazes de subverter a lógica de uma sociedade constituída por camadas de baixa mobilidade social. Transgredindo aquele *script* familiar de migrantes predestinados a privações, foram despertados para outro possível modo de vida, com vários deles galgando a escala profissional e social por meio de formação superior. No entanto, na 2ª fase assinalada, em contexto social mais agressivo, contaminado por outros desafios, em ambiente de alta violência e domínio do tráfico de drogas na comunidade, não se repetiu a mesma sorte. Geraldo, no entanto, se declara resgatado pelo teatro, salvo pela oportunidade que teve em experimentar outros caminhos.

Eu fui resgatado por ele (teatro), eu e mais um que voltou e desapareceu depois também. Então daquela turma de garotos da minha idade que vivia na favela, só ficou eu e mais uma pessoa

só, tudo se perdeu no tráfico, morreram, algumas pessoas se prostituíram, outras entraram no tráfico de mulheres. (2)

Mendonça não era de muitas falas, não deixou escritos. Era homem admirado pelas pessoas e respeitado pelas lideranças locais, inclusive pelos traficantes de drogas. Seu prestígio denotava o reconhecimento de sua dedicação. Aplicando o método de Paulo Freire no teatro, estimulava o aprendizado a partir da realidade de cada indivíduo em sua vida pessoal e social.

Geraldo acompanhou Mendonça até a sua morte. Nos últimos momentos dessa longa convivência fez uma promessa:

[...] na época do falecimento ele disse para mim o seguinte, que todo trabalho tava indo embora com ele. Eu falei: não tá indo não, eu vou continuar. Eu continuei, tô continuando e tô preparando pessoas pra continuar, é um trabalho muito sério, não dá pra parar. O mundo tem que conhecer esse teatro da favela, tem que conhecer, uma hora vai. (2)

Reconhecendo nessa experiência com teatro popular um acontecimento inédito, Geraldo reclama para Mendonça o lugar de pioneiro dessa metodologia que mesmo havendo semelhanças com o que desenvolveu Augusto Boal com o teatro do oprimido, se diferencia por dedicar-se a verdadeira classe oprimida: o povo. Geraldo lamenta, também, o desinteresse da FIOCRUZ em investir no teatro popular para a comunidade de Manguinhos e para outras de diferentes regiões, interessadas em desenvolver esse trabalho, como Rocinha, Jacarepaguá, Vigário Geral.

Hoje está aposentado. Na família formou artistas, de seus quatro filhos um é compositor e diretor musical, outra atuou como atriz. Em sua trajetória de vida, nunca abandonou o teatro popular. Até os dias de hoje dedica-se a grupos de favelas, inclusive a de Manguinhos, montando espetáculos, dirigindo e escrevendo textos para o teatro. Os assuntos relacionados à saúde não foram abandonados e são tratados em seus textos, unindo as questões cotidianas como Aids, tráfico de mulheres, as religiões evangélicas nas favelas.

Podemos supor que, sendo Mendonça dos quadros do Partido Comunista, seu trabalho com o teatro popular, impregna-se da ideologia marxista, ampliando suas funções para além dos cuidados específicos com a saúde. Apresentar as peças ensaiadas não era o único fim desejado. A arte teatral servia de ferramenta, instrumento útil para seu verdadeiro alcance: a conscientização e a transgressão, defendida por Khüner. Transforma-se, para ser transformado, para poder transformar, denotando a ausência de submissão as relações impostas nos sistemas produtivos.

Acumulado com a questão ideológica, ressaltamos o contexto em que se encontravam, no momento, as discussões sobre o novo conceito de saúde. Nessa cena, um novo discurso do movimento sanitário resgata o pensamento médico social do século XIX, relacionando saúde e condições de vida. Do ponto de vista do Estado, o resgate visa a controlar os custos desmedidamente crescentes da assistência médica, que não corresponde a resultados igualmente significativos (5). Do ponto de vista da comunidade científica, o braço acadêmico do movimento reformista aponta para a concepção ecológica do processo saúde-doença. Nesse modelo é possível acoplar os níveis de prevenção-promoção-proteção-diagnóstico-precoce-limitação do dano (recuperação) e reabilitação.

Os conteúdos do novo paradigma assinalam que o processo saúde-doença resulta na interação do homem consigo mesmo, com outros homens e com o meio, numa interação que se desenvolve numa dimensão histórica nos espaços sociais, psicológicos e ecológicos. Esse paradigma orienta as novas proposições para as mudanças no setor saúde implicando alterações em outros setores, no Estado, na sociedade, nas instituições. (6)

Nos anos 1980, agravam-se as conseqüências da ineficiência da medicina mercantilista. Delineia-se o conceito ampliado de saúde consagrado na idéia do direito à saúde. Uma nova organização se impõe reorientando os serviços à luz das diretrizes e princípios do novo modelo gestado na formulação de um sistema único de saúde, norteado por ações de promoção da saúde, prevenção da doença recuperação da saúde, por uma rede regionalizada, pelas ações integrais e pela participação comunitária. Não apenas o conhecimento epidemiológico, a redução de riscos de doenças degenerativas e outros agravos são suficientes para as boas condições da vida humana. O conceito de promoção da saúde destaca a necessidade de transformações das condições de vida e de trabalho que conformam as estruturas subjacentes aos problemas da saúde demandando

uma abordagem intersetorial (5). A vida saudável é resultado de um complexo processo envolvendo: alimentação, justiça social, ecossistema, renda e educação (Conf. Internacional sobre Promoção de Saúde – Ottawa, 1986).

O novo conceito subverte a antiga ordem, provocando novos alinhamentos tanto do Estado, da sociedade organizada, ou por se organizar, como dos indivíduos. No primeiro, na implicação de novos arranjos de regulação, planejamento, gestão, financiamento. No segundo, na capacidade de participação incorporando a noção de direito a saúde. No terceiro, na maneira como rege sua própria vida conduzindo suas escolhas pessoais.

O conceito de promoção em face da reforma da saúde provoca as implicações necessárias na integração das diversas políticas públicas, visto que o conceito sanitário baseado na medicina é restrito para os resultados desejados para a vida saudável. Promoção na saúde requer práticas ampliadas nas dimensões ambientais, sociais, políticas, econômicas e comportamentais.

Apontamos também para a importância de se destacar as diferentes fases políticas em que atravessava o país nos períodos de atuação nas comunidades de Manguinhos.

### 3.2.3- Cid Fayão

Cid Fayão, nascido em 1939, na cidade de Três Rios, após um período de moradia em Petrópolis com a família, chega ao Rio de Janeiro aos dezessete anos para servir na Aeronáutica. Trabalhou na Cia. Vale do Rio Doce, em lojas comerciais, até ocupar, em 1966, uma vaga de atendente como servidor da ENSP, onde atuou como responsável pelos serviços de audiovisual de apoio às atividades acadêmicas, em sala de aula e nos diversos eventos realizados por meio de seminários, conferências, reuniões internas e outros. Atuava também como fotógrafo oficial da ENSP. Registrando o cotidiano institucional por meio da fotografia, produz significativo acervo de imagens, documentação valiosa para a preservação da memória institucional.

Cid não participa da fase inicial do grupo de teatro Parque Carlos Chagas. Numa fase posterior, na segunda geração, o grupo era formado pelos filhos dos primeiros participantes. Os trabalhos se complicavam por conta do novo modelo de direção do Dr. João Batista Risi que, em 1970, sucedeu a direção de Edmar Terra Blois. Cid acompanha Luiz Mendonça na difícil empreitada de realizar as atividades do teatro na comunidade, agora sem o apoio da ENSP.

Mas, ao final, havia peças escritas pelo grupo, dentre elas a peça “Fortuna”, de autoria de Cid e escolhida por Mendonça para ser encenada. O conteúdo falava do dia a dia da favela utilizando vocabulário daquela comunidade, considerado, por vezes, impróprio para um texto representativo de um trabalho da FIOCRUZ. Por conta disso, Cid foi convocado para depor junto aos “órgãos de segurança da FIOCRUZ”.

As apresentações e os ensaios aconteciam nas ruas da favela e no espaço destinado à Associação dos Moradores. Além desses locais, as peças eram levadas a várias comunidades da região.

Mendonça é reverenciado por Cid como uma pessoa muito especial, com dedicação admirável aos trabalhos:

O Mendonça era muito querido... eu tô muito feliz em falar dele foi um dos caras mais curiosos ... era uma figura totalmente desprovida de vaidade ... ele dormia lá na favela e tirava dinheiro do próprio bolso para montar os espetáculos. (15)

A nova direção da ENSP retira por completo o apoio aos trabalhos do teatro popular na favela, proibindo a realização de qualquer intervenção dessa ordem em nome da instituição. Mendonça permanece atuando na favela, agora na “clandestinidade”.

Dr. João Batista assumiu, proibiu qualquer atividade na favela. Proibiu porque achava que era coisa de comunista, tinha um grupo de direita que foi para a ENSP. Enquanto era de esquerda, tudo bem, mas depois... (15)

Além de fotógrafo, responsável pelo material áudio visual, Cid também ilustrava o jornal “Em dia com a ENSP”. A história em quadrinhos que se segue, ilustra exemplarmente o contexto institucional em tempos de repressão política.

Nos quadrinhos de Cid Fayão,  
uma das situações vividas por Mendonça



Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

**Figura 1**

- Dr. João Batista: Isto foi publicado pela ENSP?

**Figura 2**

- Luiz Mendonça: Sim, trata de uma peça teatral para a favela.  
- Dr. João Batista: Vocês estão deformando a mente daqueles inocentes.

**Figura 3**

- Luiz Mendonça: Porque doutor? Eu acho até que essa peça é contra os meus princípios. Ela castiga todo mundo que erra.  
- Dr. João Batista: Mas está cheia de palavrões. É uma peça perigosa, subversiva. Eu vou ao ministro hoje!

**Figura 4**

- Dr. João Batista: O senhor fica proibido de ir na favela. Proibido. Ouvia bem?  
- Luiz Mendonça: Como funcionário sim, mas como cidadão vou continuar a frequentá-la. Passar bem.

### **3.3 “Saúde da saúde”: análise de uma peça panfletária**

Pelas características do teatro popular apontado por Luiz Mendonça, sabemos que representar um personagem é apenas uma das atividades em que se envolve o grupo teatral. Para além do papel de ator ou atriz, os participantes se dedicam, conforme afinidade ou talento, às diversas atividades necessárias a montagem de uma peça teatral. Para Geraldo de Andrade, por vezes, coube a tarefa de escrever textos teatrais que falassem de sua comunidade e das condições da saúde. Na primeira tentativa, Mendonça requer que o texto seja reescrito. A busca pela forma desejada está atrelada a aproximação e reconhecimento da realidade, provoca reflexão, questionamentos e paciência, conforme descrito por Geraldo:

[...] ele mandou eu escrever, ele leu, me deu e mandou reescrever. Fez isso cinco vezes. Na quinta vez eu já não aguentava mais reescrever o texto, aí eu fui pra casa e fiquei três dias pensando o quê que eu podia fazer com aquela peça, o quê poderia estar errado. Foi quando eu entendi mais ou menos o que estava acontecendo, eu estava fazendo uma mistura das classes sociais. Aí eu tirei toda a classe burguesa e reescrevi toda a peça do ponto de vista do próprio favelado, aí nasceu a primeira peça do Teatro Favela, que a gente tem notícia, foi a peça: “Quem sabe é nós”, que foi apresentada na FIOCRUZ. (2)

Entendemos que o teatro popular não é ação de um só produto. Ao contrário, as etapas para a construção de uma peça teatral são superadas pelo esforço coletivo e individual, em busca das formas apropriadas. O desenvolvimento se dá impulsionado pelo surgimento de uma atitude reflexiva, questionadora, criativa. A realidade se revela pouco a pouco na consciência dos indivíduos, sendo distinguida como algo possível de se conhecer, controlar e modificar.

A peça Saúde da saúde (anexo), parte integrante do Fundo Teatro Popular da ENSP em Manguinhos – acervo Casa de Oswaldo Cruz, foi escrita por Geraldo de Andrade a pedido da então Associação dos Servidores da Fundação Oswaldo Cruz – ASFOC, em comemoração da Semana da Saúde na FIOCRUZ em 1989.

Saúde da saúde foi apresentada em várias favelas e escolas, chegando a ser encenada no Festival de Arte sem Barreira, evento da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento - ECO 92, realizado no Rio de Janeiro.

Na FIOCRUZ, em 2009, recebeu montagem comemorativa aos 20 anos de sua primeira apresentação. Dessa vez, dirigida pelo próprio Geraldo, é encenada pelos alunos do Programa de Educação de Jovens e Adultos da comunidade de Manguinhos.

O texto, identificado com a comunidade de Manguinhos e as questões da saúde, é escrito no contexto político da redemocratização do país. Reflete o momento histórico da passagem de tempos repressores da ditadura para as práticas democráticas. Explicita o novo conceito de saúde ultrapassando os limites dos ambulatórios médicos para o âmbito das demais políticas sociais da esfera da educação, meio ambiente, transporte, saneamento e cultura.

O espetáculo conta com a história de um espetáculo de circo que inicia-se com o apresentador desconcertado com a ausência dos músicos. Em ritmo alegre e divertido entram em cena dois palhaços, de nomes Surdo e Mudo, numa alusão evidente aos tempos da ditadura, pois se referem à deficiência de ouvir e falar pois passaram: “ vinte anos com a língua parafusada”.

Os personagens descritos como ator ou atriz, 1, 2, 3, 4, 5, são mais identificados como pessoas da comunidade, o ator 6 , como um médico. Os participantes do Coro contracenam com atores e atrizes questionando sobre o que é saúde, instigando a reflexão sobre o novo conceito. Aponta os riscos do trabalho executado sem equipamentos de segurança. Conclui que segurança no trabalho é saúde. O texto avança demonstrando o amadurecimento da ideia de que a saúde depende de outros fatores.

A questão se evidencia: afinal, a ausência de dores no corpo é sinal de saúde? O médico diz que não, denotando um sistema que se organiza com ênfase na promoção e prevenção da saúde. Os temas tratados ao longo do texto dão significado a uma atitude voltada para o cuidado, trata da importância do uso de equipamentos de segurança durante o trabalho. Relaciona saúde com outros fatores, como: a qualidade da educação, do meio ambiente, da habitação, da alimentação, do nível da renda, do transporte. Discorre criticamente sobre a qualidade dos serviços de saúde, destacando a relação do cidadão com os profissionais de saúde. Denuncia o descaso do governo com as políticas de saúde, apontando para falta de investimentos, para a carente estrutura de equipamentos, material e pessoal.

Para além da diversão proporcionada por uma encenação cômica, a peça imprime sua intenção panfletária alertando para a corrupção em meios políticos, para a valorização

dos produtos culturais estrangeiros em detrimento da cultura nacional e, finalmente, para a importância da organização popular.

#### **4.- Considerações finais e recomendações**

Encontramos nos pressupostos teóricos estudados, conteúdo afinado com uma possível estruturação de princípios e métodos capazes de colaborarem para que a formatação de políticas de intervenção que se utilizando das artes, encontrem no teatro popular, instrumento útil ao conhecimento dos indivíduos e de suas comunidades.

Para as ações de educação na saúde, além do teatro realizado até os dias de hoje por José Geraldo, outro importante legado é deixado por Luiz Mendonça. Ilva Niño, sua companheira por cerca de 40 anos, atua até os dias de hoje, como docente na Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, responsável por projetos na área da cultural e por disciplina de desenvolvimento do teatro. Essas atividades objetivam a exploração do teatro como instrumento de valor educacional. Buscam aprimorar a capacidade criativa dos alunos, qualidade primordial para esses futuros profissionais da área da saúde nos desafios do trabalho.

Não há alteração significativa da realidade de uma comunidade, se o próprio indivíduo que a compõe, não é instigado a mudanças em seu pensamento, sentimento, e comportamento. Para tamanha reestruturação, objetivando a melhoria da qualidade de vida e conseqüentemente o bem estar físico, mental e espiritual – condicionantes da saúde, é preciso que seus profissionais sejam capazes da atuarem para além dos planos de ação, encerrados nos planejamentos estratégicos das políticas de saúde.

Os métodos para o exercício do teatro aqui apresentados pela experiência de Khüner e Mendonça, além do conceito de arte defendido por Ostrower e Fisher, são capazes de alicerçar a inclusão do teatro nas atividades de ensino e aprendizagem na área da saúde. Para tanto, e para que não corra o risco de ser entendido como uma ação banal, desprovida de valor educativo, vulnerável ao descarte, a pratica do teatro faz jus a se inserir nas grades curriculares para a formação de profissionais de saúde.

Em especial propomos que a inserção esteja contemplada na Escolas Técnicas do SUS que se reúnem numa rede governamental, a RETSUS, criada pelo Ministério da Saúde responsável pela indução de políticas educacionais para a formação de profissionais de nível técnico. Dentre esses, os Agentes Comunitários de Saúde que atuam como elo entre a comunidade e os serviços de saúde nas ações de promoção e prevenção da saúde

descritas foco de planejamento do Programa de Saúde da Família, instigando novas formas de atuação.

Considerando que o estudo apresentado nos instiga a maiores aprofundamentos sobre essa memória institucional, manifestamos por final nossa intenção de posteriormente darmos continuidade a essa pesquisa a fim de enriquecer a tomada de dados e informações, muitas vezes presentes apenas nas lembranças de seus atores, necessitando organização e clareza para a composição da história.

## 5.- Referências:

1. Reis C, Reis LA. Luiz Mendonça: teatro é a festa para o povo. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife; 2005.
2. Andrade, JG. Depoimento oral concedido por José Geraldo de Andrade para o Fundo Teatro Popular da ENSP em Manguinhos. Acervo de história oral da Casa de Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: Ed. FIOCRUZ; 2010.
3. Nogueira RP, Silva F, Ramos Z. A vinculação institucional de um trabalhador sui generis o agente comunitário de saúde; 2000. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br>
4. Mendonça MHM. Sistema único de saúde no Brasil: entre o formal e o real, as vicissitudes da construção de uma intervenção pública moderna. In: Revista do Centro Brasileiro de Estudos de Saúde. Saúde em Debate.V.26. n.6. Rio de Janeiro: CEBES; 2002.
5. Czeresnia D. O conceito de saúde e a diferença entre prevenção e promoção. In: Czeresnia, D & Freitas, CM (orgs.). Promoção da Saúde: conceitos, reflexões, tendências. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz; 2003.
6. Paim JS. Bases Conceituais da Reforma Sanitária Brasileira. In: Fleury S (org.) Saúde e Democracia A luta do CEBES. São Paulo: Lemos Editorial; 1997.
7. Stotz, EN. Enfoques sobre a educação popular e saúde. Cadernos de Educação Popular em Saúde. Série B. Textos básicos de saúde. Brasília, DF: Ministério da Saúde; 2007.
8. Kuhner MH. Teatro Popular: uma experiência. Rio de Janeiro: Francisco Alves; 1975.
9. Garcia S. Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva/Edusp; 2004
10. Camargo R C. Reflexões sobre o teatro popular no Brasil e o Teatro Popular do SESI (1962-1992). Revista de Estudos Teatrais na América Latina. Urdimento. Santa Catarina: Núcleo de Pesquisa Teatral para a América Latina. Santa Catarina: Universidade do Estado de Santa Catarina; 1997.

11. Ostrower, F. Criatividade e Processos de Criação. Petrópolis, RJ: Editora Vozes; 1978.
12. Mendonça L. Teatro é festa para o povo. Revista Civilização Brasileira. Teatro e Realidade Brasileira, Caderno Especial nº 2. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira; 1968.
13. Amâncio F A. Educação Politécnica na Saúde: um desafio na construção do possível. [tese de doutorado] Rio de Janeiro: Faculdade de Educação, UERJ; 1997.
14. Vasconcelos LP. Depoimento oral concedido por Lenita Peixoto Vasconcelos para o projeto: 50 anos da Escola Nacional de Saúde Pública. Acervo de história oral da Casa de Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: FIOCRUZ; 2003.
15. Fayão C. Depoimento oral concedido por Cid Fayão para o Fundo Teatro Popular da ENSP em Manguinhos. Acervo de história oral da Casa de Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: FIOCRUZ; 2011.

#### **Bibliografia Consultada:**

1. Arkind E. Folhas soltas de um diário. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA; 2003.
2. Boal, A. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. São Paulo: Civilização Brasileira; 1975.
3. Carpeaux, OM. Origens e Fins. Rio de Janeiro: Editora CEB; 1943.
4. Ernest F. A necessidade da arte. 9ª.ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora LTDA; 1987.
5. Fernandes TM, Rosa Costa RG. Histórias de pessoas e lugares: memórias das comunidades de Manguinhos. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; 2009.
6. Freire P. Educação e Mudança. São Paulo: Editora Paz e Terra; 2011.
7. Kuhner M.H, Kuhner G. Teatro espelho e resposta. Rio de Janeiro: Ed. Trampo, 1989.
8. Lefevre F, Lefevre AM. Pesquisa de representação social: um enfoque qualiquantitativo. Brasília, DF: Líber Livro Editora; 2010.

9. Lima NT, Fonseca CM O, Santos PRE. Uma escola para a saúde. Rio de Janeiro: FIOCRUZ; 2004.
10. Minayo MCS (org), Gomes SFDR. Pesquisa social: teoria, método e criatividade. Petrópolis, RJ: Vozes; 2012.
11. Pierantoni CR, Viana ALA (orgs). Educação e saúde. São Paulo: Ed. Hucitec; 2010.
12. Stotz EN. A educação popular nos movimentos sociais da saúde: uma análise de experiências nas décadas de 1970 e 1980. In: Revista Trabalho, Educação e Saúde. Rio de Janeiro: EPSPJV FIOCRUZ; 2005.

## **ANEXO**



## **PEÇA TEATRAL**

### **“SAÚDE DA SAÚDE”**

AUTOR: GERALDO DE ANDRADE

#### **ELENCO:**

Luiz Mendonça  
Manoel de Andrade  
Geraldo de Andrade  
Simone Teixeira  
Verônica Raquel  
Claudinéia Clara  
Patrícia Santos  
Antônio Martins  
Flávio Teixeira  
Marcos Paulo  
Walter Babalu  
Jonas Barbosa  
Fábio Marinho  
Simone da Conceição  
Darlan Curvelo  
Gilberto Barbosa

#### **FICHA TÉCNICA:**

DIREÇÃO  
Luiz Mendonça  
ASSISTENTE  
Bete Pinho  
CORPO E VOZ  
Chico Lima Netto  
COREOGRAFIA  
Chico Marto  
FIGURINOS E ADEREÇOS  
Ilva Nino  
Luiz Mendonça  
Geraldo de Andrade  
MAQUIAGEM  
Walter Babalu  
DIREÇÃO MUSICAL  
Paulinho Oliveira

#### **PERSONAGENS:**

APRESENTADOR  
PALHAÇO-1  
PALHAÇO-2  
ATORES: 1,2,3,4,5 E 6  
ATRIZ-1  
ATRIZ-2  
ATRIZ-3

APRESENTADOR – Respeitável publico meu cordial boa noite!...  
On American Circus tem a honra de apresentar para vocês o maior espetáculo da terra! Com equilibristas, malabaristas, engraçadíssimos palhaços e a atriz de renome internacional... Valdéia de Camões! Onde estão os músicos, meu Deus?! Por que não chegaram? Senhoras e senhores houve uma pequena falha em nossa técnica mas o problema já esta sendo solucionado.

PALHAÇO-1 – (ENTRA CANTANDO) Calu... Calu... Quantas pregas tem o seu... vestido azul?

PALHAÇO-2 – (ENTRA CANTANDO) Eu tinha uma prima chamada Violeta, morreu com o dedo fino de tanto tocar... piano.

APRESENTADOR – Quem são vocês? (...) *falta texto pag 3*

PALHAÇOS-1e2 – Surdos e mudos.

PALHAÇO-1 – Passamos vinte anos com a língua parafusada.

APRESENTADOR – Estou precisando de dois músicos. Por acaso conhece algum?

PALHAÇOS-1e2 – Conhecemos.

PALHAÇO-1 – Eu sou musico.

PALHAÇO-2 – Eu também sou.

APRESENTADOR – Eu sou um homem de sorte.

PALHAÇO-2 – Mataste duas cacetadas com um coelho só.

PALHAÇO-1 – Falaste errado, seu burro!

PALHAÇO-2 – Burro é a vovozinha!

APRESENTADOR – Deixemos de entretantos e vamos aos finalmentes.  
Que instrumentos vocês tocam?

PALHAÇO-1 – Eu toco guitarra; piston, clarinete, flauta, tuba, trompa e também toco trombeta.

PALHAÇO-2 – Eu toco pu...

APRESENTADOR – Tocas o que?

PALHAÇO-2 – Eu não toco nada, ele já tocou tudo!

APRESENTADOR – Então vamos ao teste de inteligência. Se responderem a todas as perguntas, serão contratados

PALHAÇO-1 – Eu topo.

PALHAÇO-2 – Por mim tá topado.

APRESENTADOR – (PARA O P. 1) Um palmo de nervo duro entra num buraco escuro. Entra seco e sai pingando. Que gosto que esta te dando?

PALHAÇO-1 – Isso é sacanagem! Nessa eudancei...

PALHAÇO-2 – É caneta no tinteiro seu palhaço.

APRESENTADOR – Mais uma pergunta. Em cima de ti eu trepo. Fazendo meu vai e vem. O leite contigo fica e o gosto comigo vem.

PALHAÇO-2 – Lascou ele.

PALHAÇO-1 – Eu sei! É mamão.

PALHAÇO-2 – Êta rapazinho intelejamento!

APRESENTADOR – (PARA P. 2) Agora é tu.

PALHAÇO-2 – Manda brasa.

- APRESENTADOR – Tudo o que eu disser, diga o contrario. Eu fiz uma viagem de avião.
- PALHAÇO-2 – De avião eu fiz uma viagem.
- APRESENTADOR – Eu passei em pedra santa.
- PALHAÇO-2 – Eu passei a santa na pedra.
- APRESENTADOR – Eu passei em Arapiraca.
- PALHAÇO-2 – Eu passei a piraca na ara.
- APRESENTADOR – Eu passei em Cubatão.
- PALHAÇO-2 – Eu passei batão no...Êpa! Eu passei de avião.
- APRESENTADOR – Estão contratados. Que rufem os tambores, porque vem ai, Alguns dos maiores problemas do Brasil: Saúde, trabalho e ecologia...
- GRUPO – (ENTRA) Boa noite! Boa noite! (CANTAM)  
Boa noite para todos  
O espetáculo vai começar  
Falando da saúde da saúde  
Para você rir ou chorar  
Nós somos um povo saudável  
E o coração está a mil  
Vamos viver nesse momento  
Fragmentos de saúde no Brasil
- ATOR-1 – (VENDO EQUIPAMENTOS DE SEGURANÇA) Vão passando e examinando. Preço no chão, propaganda em liquidação.
- ATOR-2 – (VENDO EQUIPAMENTOS DE SEGURANÇA) Alô eletricista! Você que tem cara de artista, não deixe que sua mulher fique viúva. Mexa com força mas use as luvas.
- CORO – Vamos nessa que é bom abessa!
- ATOR-1 – Alô, senhor pintor: Você que não tem diploma de doutor, não tire onda de bobão. Não use removedor para limpar as suas mãos.
- CORO – Use as luvas, meu irmão!
- ATOR-2 – Alô, dona Julieta, como vai a sai pipeta? Eu tenho pipetas muito boas. Não precisa chupar e nem precisa dar dentadas. Estas são especiais, são pipetas importadas!
- CORO – Oh, Yes!
- ATOR-1 – Para você carpinteiro, que escuta barulho o dia inteiro leve este aparelho para colocar no ouvido. Você vai ficar mais calmo e não vai ouvir mais ruídos.
- ATOR-3 – E isso evita ruídos?
- ATOR-1 – Claro que evita.
- CORO – Êta mentira cabeluda.
- ATOR-2 – Mas há uma outra solução.
- CORO – Há uma outra solução?
- ATOR-2 – Sim. Trocar as máquinas velhas e barulhentas, por máquinas novas e silenciosas.

- ATOR-4 – Os senhores têm licença para vender equipamentos de segurança aqui na porta da instituição?
- ATOR-2 – Se Maomé não vai à montanha, a montanha tem que ir a Maomé.
- ATRIZ-1 – Entendi. Captei a vossa mensagem. O senhor esta querendo dizer que equipamento de segurança é saúde.
- ATOR-2 – Mas é claro que é.
- ATOR-3 – Nem sempre. Passe oito horas com esse aparelho no ouvido que você vai ver o que é bom para tosse.
- ATRIZ-2 – Passe oito horas sob uma temperatura de graus abaixo de zero, virar é picolé. Mesmo usando capas e botas especiais.
- ATRIZ-1 – Os equipamentos não resolvem os problemas.
- CORO – Mas que ajudam, ajudam.
- ATOR-4 – Olha o rapa!
- ATOR-1 – O rapa?! Para onde vamos então?
- ATOR-2 – Vamos para a manutenção.
- ATOR-1 – Isso mesmo. Na manutenção não tem problema não.
- CORO – Não?! Na manutenção tem problema sim. E como!
- ATOR-1 – Quais são eles?
- ATOR-4 – Se agente começar falar sobre eles, um mês não será suficiente. É melhor agente ir para o laboratório.
- ATOR-2 – Uau! Genial! Essa é uma grande ideia.
- ATRIZ-2 – Então para o laboratório...
- CORO – Lá vamos nós!...
- ATOR-5 – Esperem! Você ai, que trabalha no laboratório: Que limpa; que esteriliza, que faz e desfaz, que embucha e desembucha, você sabe exatamente onde está colocando a sua mão?
- ATOR-4 – Eu não sei, mas o chefe que é sabido sabe.
- ATRIZ-2 – Então para o laboratório...
- CORO – Lá vamos nós!!
- (CANTA) Marcha João  
Cabeça de mamão  
Não entre no laboratório  
Sem saber o que tem lá não
- ATOR-4 – Se estão lhe dizendo para usar equipamento de segurança, sorria, não fique zangado. Você diminui o risco de contaminar e ser contaminado.
- CORO – A gente pode até brincar de médico, mas saúde é coisa séria.
- ATRIZ-2 – Você que é jardineiro  
Que ganha pouco dinheiro  
Você que cuida da flor  
Use as botas meu senhor
- ATRIZ-6 – Venham!... Venham todos! Acabei de descobrir uma substância que elimina o vírus da AIDS.

CORO – Oba!...

ATOR-6 – Convoquem toda imprensa: Escrita, falada e televisada. Eu quero o meu retrato bem grande nas primeiras paginas de todos os jornais.

CORO – Nós também queremos sair nos jornais.

ATOR-6 – Quem são vocês?

ATOR-1 – Eu sou o cozinheiro que preparou a sua refeição.

ATOR-3 – Eu sou o engraxate que engraxou os seus sapatos.

ATRIZ-6 – Eu sou a lavadeira que lavou o sei jaleco.

ATOR-4 – Eu sou o auxiliar que embuchou suas pipetas.

ATOR-6 – Esta certo. Todos vocês sairão nos jornais também.

CORO – Que bom!...

ATOR-6 – Querem saber de uma coisa? Não sairão em coisa alguma.

CORO – Mais o que houve doutor?

ATOR-6 – O que houve? O que houve é que todos vocês são doentes.

ATRIZ-4 – Eu não sou doente. Não sinto dor de barriga nem dor de dente.

ATOR-6 – Onde é que você mora?

ATRIZ-4 – Nova Iguaçu.

ATOR-6 – A que horas você pega no trabalho?

ATRIZ-4 – Sete horas.

ATOR-6 – A que horas você levanta?

ATRIZ-4 – Três horas da madrugada.

ATOR-6 – E precisa levantar-se tão cedo?

ATRIZ-4 – Se eu não me levantar tão cedo, não consigo vir sentada. Pego um engarrafamento e chego atrasada. Posso até perder o dia. Se o pagamento completo não da para nada, imagina se ele vier com desconto.

ATOR-6 – Você não tem um bom meio de transporte. É por isso que você não tem saúde. Pegue a via e vá se internar.

CORO – Transporte também é saúde?

ATOR-6 – É.

ATOR-3 – Então eu tenho saúde. Moro aqui perto e não pego condução.

ATOR-6 – Você mora naquela favela cheia de valas negras; mosquitos, ratos, onde houve um dos maiores surtos de dengue?

ATOR-3 – Sim.

ATOR-6 – Onde há uma fabrica que funciona a todo vapor e joga no espaço aquele fumação?!

ATOR-3 – Sim.

ATOR-6 – Pode pegar sua guia de internação. Vá!

CORO – Meio ambiente, também é saúde?

ATOR-6 – É.

ATOR-4 – Então eu tenho saúde, doutor. Moro perto. Não pego condução e a minha casa fica bem longe das valas negras e da fumaça.

ATOR-6 – Ótimo! Você é o proprietário da casa?

ATOR-4 – Não. Eu pago aluguel.

ATOR-6 – E quanto é que você paga por mês?

ATOR-4 – Sessenta por cento dos meus vencimentos.

ATOR-6 – E o que sobre, dá para o resto?

ATOR-4 – Não dá nem para comer direito.

ATOR-6 – Pode pegar a sua guia de internação. Aliás, você já devia estar internado a muito tempo.

CORO – Moradia também é saúde?

ATOR-6 – É.

ATRIZ-4 – Quer saber de uma coisa, doutor? Porque é que o senhor, não vai se internar junto com os outros também?

ATOR-6 – Mas o que é isso! Eu sou um homem saudável. Moro em um bairro privilegiado. Tenho apartamento e até automóvel. Tenho mais de trinta anos e nunca tomei nenhum remédio.

ATRIZ-3 – O senhor faz pelo menos duas refeições por dia?

ATOR-6 – Você sabe como é... Falta de tempo...

ATRIZ-3 – Estou perguntando se o senhor faz pelo menos duas refeições por dia.

ATOR-6 – Às vezes eu como um sanduiche...

ATRIZ-3 – Não diga mais nada, doutor. Pegue a sua guia e vá se internar junto com os outros.

CORO – Então saúde é a limentação.

ATOR-6 – Entre outras coisas. (ENTRA UMA PACIENTE TOMANDO INJEÇÃO)

ATOR-4 – O que é aquilo, meu Deus?!

ATOR-3 – Não vê que é uma paciente tomando injeção, imbecil!

ATOR-4 – Mas com uma agulha tão grande?

ATOR-3 – Aquela agulha devia ser bem maior.

ATOR-4 – Ela ao invés de chorar está rindo.

ATOR-3 – E não é para rir?

ATOR-4 – (ATACANDO O INJETADOR) Pare com isso seu maluco!

ATOR-3 – Não faça isso!

ATOR-4 – Eu sofro ao ver essa mulher sofrer.

ATOR-3 – Que sofrimento que nada. Você acabou de interromper um processo importante.

ATOR-4 – Como assim?

ATOR-3 – Aquele era o ministro injetando dinheiro na saúde.

CORO – Isso é uma piada!

ATOR-5 – (ENTRA RECLAMANDO) Me ajuda, doutor! Me ajuda! Eu acho que vou morrer.

ATOR-6 – O que é que você está sentindo, meu filho?

ATOR-5 – Dor de dentes, dor de cabeça, dores nas costas, dor de barriga, estou escutando mal, estou vendo pouco e a minha pressão está a mil!

- ATOR-6 – Em que setor você trabalha?
- ATOR-5 – Na câmara. Lá os termômetros chagam a marcar dez graus abaixo de zero.
- ATOR-6 – Dez graus negativos?
- ATOR-5 – Sim doutor.
- ATOR-6 – Você usa roupas especiais para entrar na câmara?
- ATOR-5 – Uso não doutor. Trabalho lá a mais de dez anos e até hoje o equipamento de proteção não chegou.
- ATOR-6 – Sendo assim, você vai morrer mesmo. A receita é mudar de setor.
- ATOR-5 – Isso é que não, doutor. Lá eu ganho muito mais. Lá eu ganho insalubridade.
- ATOR-6 – E vala a pena ganhar essa insalubridade?
- ATOR-5 – Claro que vale! É um acréscimo de vinte por cento em cima do meu salário. Juntando a insalubridade e o salário família, dá para comprar uns lápis e uns cadernos para os meninos estudarem. E ainda fica faltando os livros que só compro quando recebo o décimo terceiro salário.
- ATOR-6 – E a sua saúde? Não seria melhor você trabalhar num local que não fosse insalubre?
- ATOR-5 – Mas eu preciso de dinheiro.
- ATOR-6 – Não tem jeito mesmo não. Vou lhe receitar uns calmantes.
- ATOR-5 – (IRRITADÍSSIMO) Eu tou calmo, doutor. Eu tou calmo. Não preciso de calmantes.
- ATOR-6 – Precisa sim.
- ATOR-5 – Eu num já disse pro senhor que eu tou sentindo um montão de coisas,
- ATOR-6 – Passe então no neurologista.
- ATOR-5 – Quem sabe o que sinto sou eu doutor. E não estou nervoso! Ou melhor...Eu não estava nervoso, porque agora... Eu esgano um!...
- ATOR-6 – Fica calmo, meu filho... Passe no oftalmotorrinolaringologista.
- ATOR-5 – O que doutor?!
- ATOR-6 – Terceira porta à sua direita.
- ATRIZ-1 – (ENTRANDO) Doutor! Doutor! Há uma fila quilométrica lá fora e o pessoal está irritadíssimo!
- ATOR-6 – Onde estão as atendentes?
- ATRIZ-1 – Ainda não chegaram.
- ATOR-6 – Porque não chegaram?
- ATRIZ-1 – E nem poderão chegar.
- ATOR-6 – Por que você diz isso?
- ATRIZ-1 – O senhor esqueceu que os ferroviários estão em greve?
- CORO – Eles estão lutando por melhores salários.
- ATOR-4 – É o direito que lhes assiste.

- ATRIZ-2 – Doutor! Doutor! Doutor!
- ATOR-6 – O que houve, enfermeira?
- ATRIZ-2 – É que os serviços da enfermaria estão inviáveis.
- ATOR-6 – Como assim?!
- ATRIZ-2 – Vá da uma olhada no relatório que o senhor me pediu. (A SÁ I) (PARA O PÚBLICO) Eu sou enfermeira por opção e vocação. O dia mais feliz da minha vida foi quando eu vi o meu sonho realizado. Mas isso custou muito caro. Minha mãe teve de lavar muita roupa para fora e fazer faxina em muita casa de bacana, para pagar uma boa escola para mim, para que eu pudesse ser aprovada no vestibular. O meu sonho era cuidar dos meus doentes com muito amor e dedicação. Cuidar dos velhos... dos moços... das crianças... Mas eu não estou encontrando condição para isso. Não estavam sendo oferecidas as condições que nós enfermeiras precisamos, para exercer a nossa profissão com dignidade.
- ATOR-6 – (ENTRANDO) Não há esparadrapo; não há mercúrio, não há seringas descartáveis, o raio X está quebrado e a última luva de cirurgia o doutor Reinan usou no mês passado.
- ATRIZ-2 – Chega, doutor! Chega! ... Estou sentindo a minha saúde abalada.
- CORO – A nossa saúde.
- ATOR-6 – Eu queria ser artista. Eu queria ser pianista! Mas o que eu queria mesmo é ser padre. Ser padre deve ser o maior barato! (CANTA) O meu coração é só de Jesus  
E o meu pulmão é da Souza cruz
- CORO – O meu coração é só de Jesus  
E o meu pulmão é da Souza cruz
- ATOR-6 – Eu só peço ao Pai um pedaço de pão para que haja saúde no meu coração.
- CORO – Eu só peço ao Pai um pedaço de pão para que haja saúde no meu coração.
- ATOR-6 – Faltam equipamentos e recursos...
- CORO – Senhor... Tende piedade de nós!
- ATOR-6 – Aumentem o numero de **falta um texto**
- CORO – Demos graças a Deus! Aleluia... Aleluia... Aleluia...
- ATOR-6 – O investimento no setor é muito pouco...
- CORO – Senhor... Tende piedade de nós!
- ATOR-6 – Aumentem o numero de centros de saúde...
- CORO – Demos graças a Deus! Aleluia... Aleluia... Aleluia...
- ATOR-1 – Pensando bem, tudo é saúde.
- ATOR-3 – Nem tudo, mas muita coisa é.
- ATOR-2 – Meio ambiente.
- CORO – Meio ambiente.

- ATOR-3 – Moradia.
- CORO – Moradia.
- ATRIZ-1 – Condição de vida.
- CORO – Condição de vida.
- ATRIZ-2 – Transporte.
- CORO – Transporte.
- ATOR-4 – Salário.
- CORO – Salário.
- ATOR-5 – Educação.
- CORO – Educação.
- ATOR-6 – Lazer, entre outras coisas.
- ATOR-1 – O sistema está em decadência.
- ATOR-3 – Leitos estão desativados.
- ATRIZ-1 – Aumentam as necessidades de exames preventivos.
- ATOR-5 – Aumentam as doenças.
- ATRIZ-2 – Param as pesquisas.
- CORO – Senhor! ... Cuidai da nossa saúde!
- ATOR-1 – E a saúde do planeta?
- ATOR-2 – A saúde do planeta?!
- CORO – Essa é uma outra história.
- ATRIZ-1 – O ar está sendo envenenado.
- ATOR-5 – Cai a chuva ácida.
- ATRIZ-3 – O efeito estufa está em aceleração.
- ATOR-3 – A camada de ozônio está sendo destruída.
- ATRIZ-3 – Ai, meu Deus! Nós estamos em perigo. Vamos para as trevas.
- CORO – Vamos nessa que é bom à bessa!
- ATRIZ-2 – Não. Vamos para os abrigos subterrâneos.
- ATOR-4 – Não há mais tempo. O ataque já começou.
- CORO – Estão atacando a natureza!...
- ATRIZ-1 – Estão poluindo os rios.
- ATOR-1 – Estão derrubando as árvores.
- ATOR-2 – Estão incendiando as matas.
- ATOR-5 – Estão extinguindo os animais.
- CORO – Estão destruindo as florestas.
- ATOR-6 – Chega de agrotóxicos! Acionem a bateria antiaérea!
- ATOR-3 – Oba! Vamos derrubar os escudos!
- ATOR-6 – Não, seu imbecilzinho! Não são os escudos que devemos derrubar.
- ATOR-3 – O que atacaremos então?
- CORO – Os machados assassinos. As cerras criminosas. Os lixos industriais.
- ATOR-1 – Eles não respeitam as leis do meio ambiente.
- ATOR-2 – Preservar o meio ambiente é respeitar a saúde.
- ATOR-3 – Respeitar a saúde é preservar a vida.

- CORO – Ecologia também é saúde? Ecologia também é saúde.
- MUSICA – Nós vamos salvar o pulmão da terra  
Para o mundo inteiro poder respirar  
E a criançada vai poder brincar  
Porque neste planeta não vai faltar ar  
Quero ar, quero ar, para respirar  
Quero lindas praças para passear  
Quero olhar para cima e ver o céu cor de anil  
Quero mais respeito com as florestas do Brasil
- ATOR-1 – Doutor, o que é efeito estufa?
- ATOR-6 – Segundo o Aurélio, que não sou eu. É o aquecimento do ambiente, por meio da estufa.
- ATOR-3 – Doutor!... O senhor dançou! É a terra que está cada vez mais quente.
- ATOR-4 – E por causa disso sofrerá sérias transformações: Climáticas e ambientais.
- ATOR-3 – E isso é perigoso, doutor?
- ATOR-6 – Extremamente perigoso. Derreteria o gelo dos pólos e provocaria sérias inundações.
- ATRIZ-2 – Provocaria incêndios nas matas.
- ATOR-5 – Muitos animais desapareceriam do planeta.
- ATRIZ-1 – A agricultura entraria em colapso.
- ATRIZ-2 – A economia dançaria.
- ATOR-5 – O planeta seria vítima de uma síncope.
- CORO – O que é isso doutor?
- ATOR-6 – O coração da terra para e baú... baú...
- ATOR-5 – E nós não podemos fazer nada?
- ATOR-6 – Podemos sim.
- CORO – Mas como doutor?
- ATOR-6 – Usando produtos recicláveis. Utilizando os transportes públicos.
- ATRIZ-1 – Mas exijam a melhoria deles.
- ATOR-4 – É um direito nosso.
- ATOR-1 – Eu visto a camisa. A parti de hoje, lutarei pela defesa do meio ambiente.
- CORO – Defenda o meio ambiente você também!
- ATOR-6 – Cuide da sua vida e da sua saúde.
- ATOR-3 – Como posso cuidar da minha saúde, com essas montanhas de lixo espalhadas por toda parte?
- CORO – Isso é verdade.
- ATOR-6 – A cada minuto que passa, toneladas de lixo são despejadas no meio ambiente.
- ATOR-4 – O lixo é uma agressão violentíssima ao meio ambiente.
- ATRIZ-1 – As substancias que compõem o lixo, migram para o subsolo.

- ATRIZ-2 – Contaminam as águas e trazem riscos à saúde.
- ATOR-6 – O lixo precisa ser administrado.
- CORO – Um administrador de lixo?!
- ATOR-6 – Cada um de nós tem que ter consciência do seu próprio lixo, e...
- CORO – Os governos, de todos os lixos.
- ATRIZ-3 – Se não acabamos virando lixo também.
- ATRIZ-2 – Quando morremos não viramos lixo?
- ATOR-3 – Mas tem gente que não sabe disso.
- ATOR-5 – Tem lixo que está bem vivo. Andando, falando e até contando piadas.
- ATOR-6 – Cuidado. Você pode ser vítima do seu próprio lixo.
- ATOR-3 – Eu cuido do meu lixo uma boa.
- CORO – Como assim?!
- ATOR-3 – As sacolas de plástico e os jornais, vendo para o seu Zé do aviário.
- ATOR-1 – E as garrafas, os litros e os papelões?
- ATOR-3 – Vendo para o garrafeira. Fico sem o meu lixo e ainda ganho dinheiro.
- ATOR-5 – E as latas de salsichas, de óleo, as panelas velhas?
- ATOR-3 – Vendo pro ferro-velho, ora!
- ATOR-4 – Estou roxo de fome! Vou para casa comer aquela feijoada esperta! Com muita carne gordurosa! Vou tomar umas dez latas de cerveja, vou comer meio quilo de doce e dormir.
- ATOR-6 – Não faça isso! Você vai ter sérios problemas: Respiratórios e circulatórios. Você precisa respeitar o seu estômago.
- ATOR-4 – Como assim?
- CORO – Dê uma folga para ele!
- ATOR-4 – Mas como?
- ATOR-6 – Comendo cereais, legumes e frutas.
- MÚSICA – Água mole batendo em pedra dura  
Bate, bate, bate até que fura  
Salve Zumbi, Salve Anastácia  
Abaixo Aparthaide e segregação da raça  
Água mole batendo em pedra dura  
Bate, bate, bate até que fura  
Salve Mandela, Salve o pastor Luter King  
Abaixo o muro da vergonha da favela  
Água mole batendo em pedra dura  
Bate, bate, bate até que fura
- ATOR-6 – Orgulho-me de ser filho desse impávido colosso! A economia aumenta a cada dia. O trabalhador é tratado com dignidade e tem moradia.
- ATRIZ-1 – A educação é gratuita, do jardim de infância à universidade.

- ATOR-4 – As pesquisas aqui têm prioridade. Sobre tudo a área de saúde que é tratada com seriedade.
- ATRIZ-3 – Os hospitais estão cada vez mais bem aparelhados e os médicos muito bem remunerados.
- ATOR-3 – Um homem bem alimentado vale por dois. E o povo brasileiro alimenta-se muito bem. Alimentação rica em vitaminas, proteínas e sais minerais. É portanto, um povo forte, de reconhecimento universal.
- ATOR-5 – Quando sobrados credores que são os exploradores do Fundo Monetário Internacional.
- ATOR-1 – Mas homens que governam, amam o Brasil pai. A riqueza aqui entra e daqui ela não sai.
- MÚSICA – Vai vai cruzadinho, vai me esperar  
E fica na Europa a engordar  
Quando terminar o meu mandato  
Arrumo as malas e vou prá lá
- ATRIZ-1 – Hoje tem banquete?
- CORO – Tem sim, senhor.
- ATRIZ-1 – Lá na casa do doutor?
- CORO – Tem sim, senhor.
- ATRIZ-1 – E quem paga as despesas?
- CORO – É o trabalhador.
- MÚSICA – Vejo lá sempre no horizonte a lutar  
Lutar bravamente para viver  
Indecentemente sem poder  
Ter uma esperança
- ATOR-1 – Colocaram viseiras no operário, como se ele fosse uma mula: Uma mercadoria de baixa categoria na lei da oferta e da procura.
- ATOR-2 – Ele passa a maior parte do seu tempo, no seu local de trabalho. Trabalhando feito louco. É esmagado pela sola do sapato do patrão e vai morrendo pouco a pouco.
- ATRIZ-2 – É a energia mais barata do mundo. E como sofre o coitado. Se levanta cedo e pega ônibus lotado. Parece sardinha dentro de lata ou até um bife empanado.
- ATOR-5 – O trabalhador é uma sonhador. Sonha com o carro que não pode comprar; coma roupa que não vai usar; como brinquedo que seu filho não vai brincar.
- ATRIZ-2 – A pobre dona de casa pobre, quando entra na cozinha, fecha os olhos e imagina... Um forno auto limpante! A banha da carne vai para o peixe. A banha do peixe vai para o frango e a banha do frango para não sujar ninguém, vai para torta de caju.
- CORO – Esse forno é do peru.
- ATRIZ-3 – Não precisa, mas eu vou apresentar para vocês, uma

- hipergeladeira. Não é necessário descongelar e nem ocupa muito espaço. Ela é pequena por fora, mas é grande por dentro.
- ATOR-1 – Uma geladeira enorme! Vai guardar o que dona Eliza? A senhora vai armazenar água poluída. Ou prefere encher de brisa.
- ATOR-3 – Eu sou trabalhador e com horas extras eu ganho muito bem. Mas depois que pago o aluguel, não sobra dinheiro pra comprar um rolo de papel.
- CORO  
MÚSICA – Quem não come não caga, coronel!  
– Coronel, coronel, acabou o papel  
Não faz mal, não faz mal, limpa como jornal  
O jornal ta caro, ta caro pra chuchu  
Não precisa luxo pra limpar o...
- ATOR-3 – Se a produção de alimentos no Brasil fosse dividida em partes iguais, caberia a cada brasileiro, quinhentos quilos por ano.
- CORO – Meia tonelada?!
- ATOR-3 – Entretanto...
- CORO – A cada três minutos que passam, morrem duas crianças desnutridas no País.
- ATOR-4 – E lembrem-se. Nós somos a oitava economia.
- CORO – Com a panela no fogo e a barriga vazia.
- ATRIZ-2 – O nosso país é sem igual, além de ser o mais rico do mundo, tem o melhor carnaval.
- ATRIZ-1 – As nossas rádios só tocam músicas brasileiras e os nossos cinemas só passam filmes nacionais.
- ATOR-3 – Para que passar filmes americanos?
- CORO – Porque tem emoção. Quem viu um, viu um montão!
- ATOR-1 – Passando em revista à tropa, dei por falta da fome.
- ATRIZ-1 – Presente. A fome não falta.
- CORO – Quem falta?
- ATOR-4 – A miséria.
- ATRIZ-2 – Presente. A miséria não falta.
- CORO – Quem falta?
- ATOR-5 – O corrupto.
- ATOR-3 – Presente. Corrupto não falta.
- CORO – Quem falta? Um, dois, feijão, com arroz; um, dois, feijão, com arroz; um, dois, feijão, com arroz;
- ATOR-1 – O que não tem solução, solucionado está: E só usar o jeitinho brasileiro; contar alguns zerinhos e mudar o nome do dinheiro.
- ATRIZ-1 – Seja pacata, ou seja vintém. Seja real, seja cruzeiro ou até mesmo cruzado. É minguado, achatado e desvalorizado.
- ATOR-3 – Não seja chinês... Abra o olho, seu mané!
- CORO – O dinheiro é desvalorizado, mas o americano quer.
- ATRIZ-3 – O gigante adormecido até hoje não acordou.

CORO  
ATRIZ-2  
CORO  
MÚSICA

- Com o povo organizado, o gigante vai ser despertado.
  - E a saúde?
  - Bobeou, sentou!
  - Saúde é nascer e crescer, prosperar  
Saúde é ser livre e vencer, trabalhar  
Saúde é viver muito, Não é substituir  
Criaram um sistema pra nos destruir  
Acorda! Levanta, gente  
Sem saúde ninguém viverá  
Um povo sem saúde é ????
- É fácil de se dominar

FIM