

Teatro do Oprimido: conflito e memória no espaço cênico

Anderson Zotesso Rodrigues*

Resumo: O presente artigo pretende oferecer possibilidades de se estabelecer relações entre o Teatro do Oprimido (TO), sistematizado pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal e três categorias de registros mnemônicos: a “memória da cultura” (LOTMAN, 1998) e alguns de seus componentes *mediáticos*, as situações de opressão vividas pelos autores/atores e transpostas ao espaço cênico e os relatos de vida do autor, presentes em sua bibliografia. Introdutoriamente são dispostas algumas bases conceituais de maneira a delimitar o campo de investigação e exposição escolhido.

Palavras-chave: Augusto Boal. Arte. Memória. Teatro Popular. Semiótica do Teatro do Oprimido.

Abstract: The present essay intends to establish connections between the Theater of the Oppressed (TO) as systematized by the Brazilian dramatist Augusto Boal and three categories of mnemonic registering: the “cultural memory” (LOTMAN, 1998) and some of its mass media components, the memory of oppressions as lived by the authors/actors and transposed to the scenic space, and the memory of Boal himself as presented in his bibliography. As an introduction, some conceptual basis were displayed in order to delimit the investigation field of this study.

Key-words: Augusto Boal. Art. Memory. Folk Theater. Semiotic of the Theater of the Oppressed.

Teatro Popular e político

Discutir o Teatro como manifestação artística política pode parecer anacrônico à primeira vista; escolher uma poética intitulada *do Oprimido* pareceria assunto para militantes comunistas dos anos 1970 e 1980. Verificar as atualizações que tal assunto pode ter ao fim da primeira década do século XXI, revela-se mais pertinente.

Considerando-se que as situações de conflito são o mote da maioria das narrativas e da constituição de poéticas, cabe observar quais são os elementos mobilizados para gerar significados no atual momento histórico, ou ainda, que condições levam à continuidade, ao

fim, ou à transformação de determinados “textos de cultura” (LOTMAN, 1998).

No caso do Teatro do Oprimido, há uma estreita relação entre produção artística popular e posicionamento político, a começar pela biografia de Boal – exilado em 1971 por imposição do regime de ditadura brasileiro, organizador e desenvolvedor de teorização e prática teatral pedagógica e, em 2009, condecorado com o título de Embaixador Mundial do Teatro, no ano de sua morte. A trajetória do autor está ligada à manutenção e validação de suas idéias, pelo menos, ao longo dos últimos 60 anos.

Para caracterizar a primeira categoria de registros de memória acerca do tema aqui escolhido, destaca-se o repertório compartilhado pelos multiplicadores de TO a respeito da vida e obra do teatrólogo brasileiro. Simultaneamente, a transmissão oral dos registros bibliográficos das viagens e experiências vividas e registradas ao longo do desenvolvimento de oficinas e capacitações promovidas pelo autor e a equipe do CTO-Rio¹.

Quem não se recordaria de Virgílio, o agricultor que deixou Boal “falando sozinho” sobre derramar o sangue na luta pela reforma agrária? Ou do operário “pelego” de Santo André que invadiu o palco discordando da sua “versão teatral”? E, ainda, da senhora gorda que espancou o ator que fazia o papel de seu marido no curso de alfabetização no Peru? (BOAL, 2000).

Por outro lado, há de se “situar” (SANTOS, 2006) historicamente o TO. Sua atual configuração não pode estar descolada das poéticas que o precederam tanto do ponto de vista formal quanto da sua orientação político-ideológica, com destaque ao *agit-prop* russo e alemão e à poética brechtiana.

Já no primeiro, desenvolviam-se o Teatro-Jornal – a dramatização de notícias de jornais com o intuito de analisá-las e desmistificá-las, tratando-as como obra de ficção (BOAL, 1984) – e o Teatro-Fórum – em que determinado “modelo”² é discutido com a platéia em busca de uma solução para o conflito apresentado.³

Da poética brechtiana advém a idéia do *Sistema Curinga* e do ator-narrador-personagem – que desembocará no curinga que medeia as intervenções em situação de Fórum – e a forma épica de narrar, em que a música serve para emocionar, mas também para

¹ O CTO-Rio (Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro) foi fundado e coordenado por Boal desde 1986, quando da sua volta ao Brasil até sua morte, em maio de 2009.

² Modelo, peça e montagem significam o produto apresentado aos espectadores em forma de encenação.

³ Ambas as modalidades vêm sendo praticadas pela Fábrica de Teatro do Oprimido de Londrina – PR (FTO) nos últimos dois anos, mesclando elementos épicos a jogos e exercícios do TO, narrativa épica ambientada em conflitos de Londrina e região. À peça *Café Quente em Noite Fria* segue-se um debate em que os espectadores são convidados a incrementar a montagem com seus relatos de vida e tecer comentários estéticos, material que, em muitos casos, é incorporado à obra.

produzir a reflexão do espectador, como em *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes* (BOAL, 1980).

Esse Teatro de cunho anarquista e socialista do início do século XX chega ao Brasil nos navios carregados de imigrantes – em especial italianos e ibéricos – e colabora para sua caracterização popular (GARCIA, 2004) em consonância com a perspectiva adotada por Jesús Martín-Barbero, ou seja, uma arte que não é feita por uma classe privilegiada, metafisicamente inspirada, mas por gente comum, ou o que Boal chama de povo, de *não-atores* (BOAL, 2002). Uma

[...] *estética anarquista*, e na qual o traço primordial, será por sua vez, e por paradoxal que possa soar, popular e nietzschiano: a continuidade da arte com a vida, encarnada no projeto de lutar contra tudo o que separe a arte da vida, visto que mais do que nas obras, a arte reside na *experiência*. E não na experiência de alguns homens especiais, os artistas gênios, mas mesmo na do homem mais humilde que sabe narrar, ou cantar ou entalhar a madeira. Os anarquistas são contra a obra-prima e os museus, mas não por serem ‘terroristas’, ou por um ‘insano amor pela destruição’, como pensam seus críticos, mas por militarem em favor de uma arte em situação, concepção decorrente da transposição do seu conceito político de ‘ação direta’ [...] o que faz autêntica uma arte é sua capacidade de expressar a voz coletiva”. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 44-45, grifos do autor).

Deste ponto de vista, torna-se possível definir a que tipo de arte popular nos referimos: àquela que considera imprescindível garantir ao “povo” os meios de produção, as técnicas e saberes para utilizar a linguagem teatral.⁴

Acerca do processo de conformação do Teatro brasileiro de grupo⁵, formato que amplia nosso campo de observação, cabe esclarecer que essa contribuição estrangeira é fator constitutivo e não mera exceção, premissa que pode valer a quaisquer séries culturais do Brasil e América Latina (PINHEIRO, 2007). Não se pretende, portanto, ao fazer a recuperação de dados históricos, resgatar uma “origem” do que seria o “verdadeiro teatro popular e político”. As teorias teatrais chegaram por aqui como fragmentos que, aos poucos foram sendo laboratorialmente amalgamados à nossa prática, como ressalta Raquel Carrió⁶:

Curiosamente, uma das características deste Laboratório, e de outros

⁴ Caberiam muitas observações a respeito de como situar o Teatro do Oprimido como popular e fazer as conexões com seus predecessores históricos, mas escapariamos ao campo expositivo aqui estabelecido, fazendo-se necessária a consulta às indicações bibliográficas, que aliás apontam interessantes roteiros de pesquisa sobre o tema.

⁵ O termo grupo aqui tem o mesmo sentido de coletivo teatral, no qual os atores são agentes ativos em todo o processo de criação das montagens, assim como todos participam também da gestão econômica e de gerenciamento. As figuras do diretor e do produtor, portanto, não estão no topo de uma pirâmide hierárquica.

⁶ As transcrições aqui utilizadas pertencem a um Colóquio lido pela autora no Simpósio Internacional “Por um laboratório teatral?”, na Universidade de Aarhus, Dinamarca, em outubro de 2004. Contudo, o texto no qual me baseio compõe o catálogo do *II Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia – Filte*, com tradução de Juliana Ferrari.

www.pucsp.br/revistacordis

similares na América Latina, é que as práticas e reflexões teóricas de Stanislavski, Brecht e outros reformadores não pareciam excludentes. Apesar de os críticos às vezes se esforçarem por polarizar os sistemas e métodos de um ou de outro, na prática dos diretores tudo se misturava, dando origem a uma grande profusão de recursos, com resultados surpreendentes.

Porque o importante é que nunca se tratou de aplicações rígidas de métodos ou sistemas. Em primeiro lugar, porque o próprio substrato cultural latino-americano não o permitiria. Sua diversidade, seu hibridismo generalizado, seu sentido festivo, paródico e carnavalesco, relativizavam e deslocavam, de imediato, quaisquer aplicações. Mas também porque estas referências eram normalmente parciais, fragmentadas, mais lidas do que vistas, e em traduções que poderiam ser boas ou más; mas eram sempre vagas ou incompletas. (CARRIÓ, 2009).

Se por aqui as teorias ou sistemas de encenação chegaram de maneira atabalhoada, passando a constituir sempre e apenas mais um elemento na composição da série cultural teatro, no caso do Teatro do Oprimido a situação é ainda mais confusa, pois a formação dos Curingas e atores é a mais variada possível. Se todos podem atuar e a “capacitação” promovida pelo CTO-Rio já é suficiente para o começo de um novo grupo, as referências teóricas ficam ainda mais à deriva ou ancoradas na bibliografia de Augusto Boal.

Mas o que poderia ser considerado catastrófico para muitos dos artistas de formação acadêmica ou artística pode ser fator de libertação. Se somente aquele que domina o saber certificado pudesse fazer teatro, não haveria teatro popular, pois, no capitalismo, conhecimento também é mercadoria e, aos que não o possam comprar, resultaria o nada poético. Além do mais, como nos chama a atenção Carrió (2009), o conhecimento por aqui chegou sempre por tortuosos e distorcidos caminhos, logo, seria difícil estabelecer os que “sabem” dos que “não sabem” fazer teatro.

O paradigma conformado pela produção bibliográfica de Boal ao longo da vida caracteriza-se tanto por uma grande coerência e redundância quanto pela ausência de citações bibliográficas explícitas ou acadêmicas. Os livros são compostos por ensaios, artigos e registros de exercícios e jogos comentados. Apesar de teorizarem sobre teatro, em nenhum momento são carregados de erudição inacessível, ao contrário, revestem-se de bom humor e exposição simplificada de conceitos.

Outros dois autores que merecem destaque são Stanislavski e Jacob Levy Moreno, ambos por relacionarem conflito, memória e teatro e servirem de base para a prática em TO.

As idéias do ensaiador que tanto inspiraram a interpretação do *Arena* dos anos 50 e 60 também aparecem na forma como Boal sistematiza seus jogos e exercícios, em especial no que se refere aos registros que compõem a memória não somente dos fatos, mas das sensações e vivências dos atores, levando a uma interpretação, em muitos casos e *à priori*, esteticamente

realista, pois que busca a “verdade cênica” (STANISLAVSKI, 2008).

O pensamento de Jacob Levy Moreno – o psicodrama – serve para a elaboração de jogos que perscrutam os “dramas” do grupo, com o objetivo de encontrar matéria-prima para a elaboração das peças.

Vale destacar que ambos os autores são mais utilizados em *O Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia* (BOAL, 1996) que foi escrito a partir de experiências do autor durante seu exílio na Europa, sobre as situações de opressão correspondentes a um entorno social diferente do enfrentado por aqui, ou seja, os “tiras na cabeça”⁷ daqui podem ser outros e as objetivas condições econômicas e de violência cotidiana levam a uma necessária adaptação conceitual.

As peças não são extraídas somente dos dramas psicológicos, há uma outra tendência a tornar mais macroscópicos os conflitos, de modo que possam representar melhor o público, gerar mais identificações por analogia, ou seja, aquela que se dá por similitude e não somente relação direta com a situação encenada.

Memória dos conflitos e versões teatrais

A partir da perspectiva de que o Teatro do Oprimido pertence a uma categoria de arte popular comprometida com a relação direta com a vida e que pretende levar ao espaço de encenação a indagação de como resolver conflitos, tanto do cotidiano de seus artífices quanto da classe social ao qual pertencem, torna-se necessária a apresentação de exemplos práticos que demonstrem tais possibilidades, diferenciando-o do *agit-prop* que parte de um problema cuja resposta já deva estar prevista.

A dramaturgia, principalmente de Teatro Fórum – modalidade mais praticada – deve levar a um ou mais questionamentos a serem respondidos pela intervenção dos espectadores, que convertem-se em *espect-atores* ao substituírem os interpretantes dos “oprimidos” da peça. Quanto ao modelo brechtiano de encenação – mas não apenas este –, resulta a necessidade de historicizar o conflito para que não pareça excessivamente particular, fórum reducionista, tendendo ao catártico.⁸

⁷ Muito sucintamente, o “tira na cabeça” é a censura auto-imposta em razão de formas rígidas de educação, traumas da relação familiar e sistemas de regras sociais.

⁸ Essas considerações partem de entrevistas e pesquisas de observação do processo desenvolvido pela FTO Londrina, que questiona a validade do Fórum, apontando limitações para esta modalidade, que em muitos casos revela-se insuficiente para a discussão mais além da situação apresentada, podendo levar a intervenções intransponíveis ao real, que “funcionam” em cena, mas imobilizam uma possível ação real futura. Se o TO é o “ensaio da revolução” (BOAL, 1980), é preciso verificar até que ponto a entrada em cena do espect-ator o mobiliza a refletir sobre sua condição sócio-política e até que ponto pode converter-se em psicodrama público.

Os temas esboçados na dinâmica dos ensaios ganham articulação e coerência narrativa ao longo de um processo que mistura direção e dramaturgia coletivas amalgamando uma enorme variedade de elementos que poderiam ser estranhos a uma obra de gabinete. Não somente um autor, mas todos os integrantes e até colaboradores-convidados contribuem para a construção de um mosaico colaborativo que se contamina dos códigos de seu entorno cultural, incluindo falas, gestos, modismos e quantos mais objetos vierem das casas, das ruas, da urbanidade.

Evidentemente, a Poética do Oprimido não produz somente maravilhas artísticas em razão da potencialidade acima apresentada, pois que as fórmulas maniqueístas de narrar, a pouca experiência dos atores e o insuficiente domínio técnico da linguagem teatral podem resultar em montagens, no mínimo, chatas e repetitivas.

De maneira geral, especialmente por razões econômicas, os coletivos que produzem TO não frequentam os circuitos culturais de suas localidades, ficando restritos à escolas, espaços públicos – praças, ruas, câmaras municipais, etc. – e organizações simpáticas à temas que discutam a realidade e seus tensionamentos sociais. É comum que um Curinga pergunte ao final da exposição do modelo de Teatro Fórum:

– Isso que foi visto aqui na peça acontece com vocês ou alguém que vocês conhecem?

Ou ainda:

– Como nós podemos mudar a situação apresentada aqui?

Ao proceder dessa maneira ocorre o que Boal chama de “democratização do espaço cênico” (BOAL, 2009), mas de nada serviria essa abertura se a história apresentada levasse o público a responder que não, ou ficasse calado. Isto significaria que não foram despertados suficientemente os mecanismos de identificação e projeção ou, caso mais preocupante, os códigos mobilizados não teriam sido interpretados.

“Todo funcionamiento de un sistema comunicativo supone la existencia de una memoria comum en la colectividad. Sin memória comum es imposible tener un lenguaje comun [...]” (LOTMAN, 1998, p. 155). Essa afirmação, pelo menos em parte, complementa a reflexão acerca da máxima de que o Teatro do Oprimido é feito pelo oprimido, com o oprimido e para o oprimido (BOAL, 2009).

A esse respeito, entretanto, Julián Boal, filho de Augusto e um dos prosseguidores de seu trabalho, rebate com uma intrigante afirmação:

Esta técnica (o TO), porém, não resolve o problema que julgamos ser o mais importante: para eliminar o verticalismo, que inevitavelmente ocorre quando pessoas de classes sociais diferentes procuram trabalhar juntas, o Teatro do Oprimido prevê que só os que sofrem da mesma opressão devem colocar em

cena seus problemas para, depois, tentar resolvê-los: levada ao extremo, esta lógica levaria à completa dessolidarização entre as classes sociais, e ao seu isolamento. (BOAL, 2000, p. 126).

Portanto, não somente o repertório simbólico deve ser compartilhado como especificamente o ideológico?

Para responder a essa pergunta é necessário fazer uma análise profunda dos processos culturais que medeiam a leitura da obra, ou seja, a apropriação que dela é feita para, posteriormente, esboçar-se um panorama, que será sempre incompleto na medida em que este texto for sendo colocado em choque com seus espectadores, re-fazendo-se e re-criando-se.

Mesmo os produtores das peças são incapazes de prever quais serão as interações deste processo colaborativo, mas não poderão deixar de contaminarem-se pelos relatos dos outros que passam à condição de co-autores das narrativas, se quiserem garantir o compromisso com o pressuposto básico do TO, que é a transposição das ações cênicas à “vida real”, ou seja, o “ensaio da revolução.” (BOAL, 1980).

A análise de alguns exemplos pode contribuir para elucidar a questão da apropriação dos signos que, no caso do recorte aqui escolhido, tem como sustentação processos de reconhecimento e compartilhamento mnemônico.

A pergunta do Curinga é sintomática: o enunciado disposto cenicamente é sempre indagado pela realidade? Mas esta afirmação não pode ser tomada sem que se considere seu aspecto redutor. Realidade, neste caso, significa o conjunto de registros que compõe a paisagem ou o crivo de leitura do espectador. Caso o arranjo soe estranho, é hora de parar e dizer: Stop! C'est magique! (Pare! Isto é mágico). A Poética de Boal pode incorporar qualquer estética, desde que não perca a propriedade da transposição ao cotidiano de seus *espectadores*.

A montagem *¿Qué onda con Borges?* foi representada mais de 110 vezes em escolas, mostras, entidades associativas e até no Congresso Nacional da Argentina. Os temas escolhidos pelo coletivo *Infierno de Los Vivos* (INFIERNO..., 2009) são a violência e a discriminação nas instituições de ensino: Rosita, uma menina manca sofre com as ofensas verbais e físicas durante a aula da insegura Professora Santillana a respeito de Jorge Luis Borges, renomado escritor argentino.

Diferentemente do processo desenvolvido ao longo dos 13 anos do Grupo de Teatro do Oprimido da Prefeitura de Santo André, em que quase sempre havia uma correspondência direta e realista entre vivências dos atores e montagem teatral, por exemplo, a história relatada pelo *Infierno de Los Vivos* foi um arranjo composto por fragmentos reunidos e organizados

pela dramaturgia, mas sem que nenhum dos atores fosse necessariamente manco, como explica Marcos Arano (2008 e 2009), diretor da peça:

Cuando arrancamos con *Que onda com Borges?*, si bien, fue una obra de encargo. En esse momento, hace quatro años, habia cinco de los chicos que participaban en el grupo en edad escolar – de hecho algunos todavia están – y traían sus temas, los temas de sus escuelas; que todos, encima, eran de escuelas públicas re-contra castigadas. Muchas de ellas, escuelas en las cuales ibamos a intervenir. Entonces trabajamos mucho con material nuestro, de nuestra experiencia escolar.

As opções estéticas da direção – com exageros e violência exacerbada – foram primeiramente questionadas pelos intelectuais da Faculdade Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), mas, nas interações com o público, o suposto absurdo revelou-se até menos brutal que a realidade. Federico Costa (2008 e 2009), dramaturgo e ator:

Una cosa curiosa que nos pasó fue que nosotros teníamos miedo de que resultara muy pesada la obra, como que fuera muy terrible. De hecho la gente de FLACSO, la primera vez que la vió, se asustó un poco también, pero después nos dimos cuenta de que en nuestra obra, algunas penas, empatan en lo que está sucediendo de verdad en los colegios. Muchas veces lo que pasa en los colegios nos sobrepasa completamente. La realidad es mucho más abrumadora que lo que mostramos en la obra, aun siendo la obra tan heavy, tan pesada y tan provocadora como es.

Outro exemplo concreto é a montagem *Juízo*, do Grupo Adolescente de Teatro do Oprimido (GATO), fundado há mais de dois anos e cujo corpo de artistas é formado por jovens e adolescentes de regiões pobres do centro de São Paulo e outros colaboradores com formação em teatro e áreas afins. Partindo da proposta de colocar em cena versões de situações do cotidiano, destacam os fatos ocorridos com o jovem Lincoln Neto, um dos membros mais antigos.

Numa segunda-feira de dezembro de 2008, enquanto aguardava o horário de ensaio do grupo e conversava com um vizinho sentado próximo à Escola Municipal Duque de Caxias – então local dos encontros – Lincoln foi abordado por policiais, revistado, teve seus tênis e jaqueta roubados e permaneceu por quatro dias na Fundação CASA. Nunca soube o real motivo de sua prisão e só conseguiu voltar para casa quando o vizinho foi libertado e pôde avisar sua mãe. Não havia maneira de contatá-la, pois a família não possui telefone residencial.

A situação descrita tornou-se material para o processo de criação desenvolvido pelo grupo durante o ano de 2009 e resultou na cena que abre a peça:

www.pucsp.br/revistacordis

Cena 1

Os personagens convidam os espectadores a participar de uma festa já em andamento, no espaço destinado aos espectadores. A cena serve como “aquecimento” para a platéia, mas deve transmitir as sensações que virão a seguir.

Som alto para ambientar o clima festivo adolescente.

Quando os espectadores estiverem bem à vontade no contato com os atores – dançando e curtindo a festa – invadem-na dois policiais que param o som e agem com truculência com os convidados-personagens.

POLICIAL 1 *(Empurrando os convidados contra a parede)*

Perdeu, perdeu! Vai! Olhando pra parede. Fica na moral todo mundo.

POLICIAL 2

Mão na cabeça! *(chuta os pés de Lindomir)* Pés separados!

POLICIAL 1

Acabou a festa. Todo mundo quietinho. *(para Lindomir)* Onde *cê* roubou essa roupa, moleque?

LINDOMIR

Não roubei não.

POLICIAL 1

Não mandei responder nada. E me trata de senhor! Tira a calça! *(Lindomir tira a calça. O policial a revista)*

POLICIAL 1

Quem te deu essa roupa?

POLICIAL 1

Responde que eu tô mandando!

LINDOMIR

Foi a minha mãe, senhor.

POLICIAL 1 *(leva a calça)*

Perdeu.

POLICIAL 2 *(para Joana)*

Vai, vai! Mão na parede! Abre as pernas. Você menina? Nome e documentos.

JOANA

Joana Albuquerque da Costa.

POLICIAL 2

Quantos anos você tem?

JOANA

Dezesseis. Mas por que vocês estão invadindo a minha casa?

POLICIAL 2

Olha mocinha... *(pensa por um instante)*. Houve uma denúncia dos vizinhos

www.pucsp.br/revistacordis

por causa do barulho. É só uma averiguação.

JOANA

Mas precisa entrar assim?

POLICIAL 2

Deixa de conversa. Você sabe o que a gente *tá* procurando. Vai *pro* canto, anda logo. Se eu pegar alguém com droga, *a casa vai cair prá todo mundo* aqui.

POLICIAL 1

Você mesmo. *Tá* pelado aí por quê, moleque?

LINDOMIR (*assustado, confuso e surpreso*)

O senhor levou.

POLICIAL 1

O quê? *Cê tá* me acusando de ladrão, seu trombadinha? (*irônico*) Fica sossegado. A gente vai te levar *pra* dar um rolê.

Joana despede-se dos convidados e se desculpa (acomodando os espectadores).

O grupo não acredita que esta cena seja âmbito de fórum, pois explicita uma limitação do Teatro-Fórum. Em casos de agressão não há possibilidade de diálogo, tentativa de rompimento da opressão, pois contra armas, cassetetes e a “autoridade” policial não há argumentos ao qual se recorrer *no momento* da ação.

A seguir, as explicações do personagem Lindomir completam a versão do ator sobre o fato:

Cena 3

(*Entram Gil e Lindomir, ambos com cadernos escolares nas mãos*)

GIL

Mas por que só levaram você?

LINDOMIR

Porque eles precisavam justificar *a cagada* de entrar *do nada* numa casa.

GIL

Não entendi.

LINDOMIR (*Volta-se para a irmã, incomodado por ter de responder*)

Eles invadiram a festa porque o portão *tava* aberto. Se tivessem encontrado drogas com alguém, iam *guentar* tudo e *morder uma grana*, mas como o *bagulho* ainda não tinha chegado, levaram o *preto aqui de garantia*.

GIL

Mas explicaram por que te prenderam?

LINDOMIR

Explicaram nada. Fiquei quatro dias preso “sob custódia”. Normalmente são

www.pucsp.br/revistacordis

uns dois dias, mas *como nós não tem telefone*, não consegui sair enquanto não liguei *prá* nossa tia que avisou a mãe onde exatamente eu *tava*.

GIL

E a nossa mãe que tava comigo no hospital e não podia te procurar, mesmo sabendo de tudo.

LINDOMIR

É, mas agora eu *tô liberado*. Deixa isso *prá lá*. *Nóis se tromba* depois.

Vale destacar os aspectos da fala cotidiana que constituem já o texto escrito, modelagem sempre parcial, incompleta e aberta do texto oral-performático de partida, proveniente do ensaio-laboratório, conforme se pode observar nas palavras grifadas.

Obviamente, as improvisações são compostas de debates internos e externos e enorme quantidade de tentativas para tornar mais interessante e estética a situação *versionada*. De um tênis roubado, chegou-se a um ator sem calças; de uma prisão ocorrida na rua, obteve-se uma festa na casa de uma das personagens de classe média. Os fatos transpostos isoladamente podem transformar a obra numa colcha de retalhos que impede a demonstração das nuances da narrativa. No caso do material analisado, há o tema do preconceito racial e de classe que permeia as outras cenas. A *versão*, portanto, é sempre adaptação e recriação de códigos, em processo incessante de re-leitura e re-escrita da obra dentro de sua linguagem.

Os exemplos citados podem ser complementados com observações acerca de outras montagens, como as do *Revolução Teatral*, dirigido por Armindo Pinto, ex-Curinga da Prefeitura de Santo André, pelo *Metaxis*, promovido por Douglas Leal, aluno da USP, ou pelo *Grupo de Teatro do Oprimido do Instituto de Artes da Unesp São Paulo*.⁹ Mesmo as peças que aqui servem de objeto de estudo mais detalhado possuem outros momentos em que realidade e ficção se interpenetram.

Teatro do Oprimido e memória da cultura

A memória da cultura corresponde à terceira categoria de registros e seus desdobramentos artísticos ao qual dedica-se esta reflexão. Novamente recorreremos às peças que vêm sendo analisadas: *Que onda con Borges?* e *Juízo*.

A cultura, de modo amplo, é formada de textos das mais diversas séries que, consciente ou inconscientemente, aparecem nas obras, ainda que não pertençam a um ou

⁹ Os grupos citados correspondem a alguns dos poucos praticantes de TO na cidade de São Paulo, entretanto, esta pesquisa tem sido realizada em constantes intercâmbios de processos criativos e concepções teóricas em ambiente muito propício à experimentação e ao desenvolvimento de novas possibilidades para a linguagem ao qual se dedicam, pois reúnem estudo acadêmico e prática laboratorial artística.

outro ator/produtor, mas abarquem a maioria, senão a todos os que colaboram ao longo do processo de criação, encenação e recordação das montagens.

A esse respeito, Iuri Lotman (1998, p. 157) estabelece alguns conceitos que permeiam o presente estudo:

Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos. En este sentido, el espacio de la cultura puede ser definido como un espacio de cierta memoria común, esto es, un espacio dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados.

Diante da amplitude da memória da cultura e, partindo de um recorte temático que privilegia o estudo dos *media*, fez-se necessário escolher quais “textos” devem ser observados na sua permanência e principalmente de que forma podem se transformar quando postos em sintaxe na linguagem teatral do Oprimido.

Obviamente a memória da cultura não se resume ao conteúdo veiculado pelas mídias, entretanto, torna-se interessante essa análise por sua condição paradoxal. O paradigma formado pela bibliografia de Augusto Boal, referido anteriormente, também é composto pela veemente crítica aos programas tais como *reality shows*, informativos, telenovelas e filmes hollywoodianos. Chocam-se, portanto, a paisagem de formação cultural de cada integrante dos grupos teatrais populares e o repertório teórico em que mais se baseiam.

Há pelo menos três formas de aparecimento destes elementos da cultura midiática nas peças aqui enfocadas: repetição, resignificação e apropriação, sempre em diferentes níveis de intensidade e nunca em estado puro e isolado.

No caso da repetição, destaca-se o recurso ao objeto como referente atado ao seu significado de partida, ou seja, sua realocação a outro campo sintático – a *puesta en escena* – não lhe extrai ou substitui a forma de leitura do espectador. Um exemplo é a maneira melodramática de narrar, ainda que esta advenha do teatro francês, chega aos atores aqui pesquisados pela via das telenovelas.

São usadas canções que reforçam o sentido do conflito apresentado, de maneira a produzir maior identificação e projeção com os protagonistas. A cena romântica é ambientada com lenta melodia ou letra que fala de amor; o trágico acontecimento colore-se com tambores, metais e violinos das trilhas sonoras à moda cinematográfica.

A dramaturgia proposta por Boal não é contrária à criação de personagens-protagonistas, mas ao sistema político e social a que esta serve quando impede que o espectador resolva por si mesmo a situação apresentada. No caso do melodrama,

magicamente o conflito se desenlaça: a mocinha e o mocinho ficam juntos, o personagem “mal” fica louco ou morre e restabelece-se a ordem perturbada por um evento como o roubo de uma criança, traições e vinganças de toda ordem, um casamento feito à força, etc. Neste aspecto, a poética melodramática atenderia à manutenção do *status quo*, enquanto a boaliana o colocaria em questionamento.

Por outro lado, a criação de papéis pode aproximar uma poética da outra em razão da dificuldade que têm os coletivos para um preparo técnico mais apurado. Os poucos dias de encontros, as debilidades financeiras, problemas de locomoção e a falta de apoio familiar (em especial entre os jovens) incidem na condução do processo criativo de maneira a fazer com que haja apelo aos tipos e máscaras, à elaboração de personagens planos, tal qual pode-se observar em muitas produções televisivas.

Com mais tempo compartilhado e preparo técnico, os atores poderiam dedicar-se a compor e cantar canções próprias, a conhecer as diferentes poéticas e estéticas teatrais, a exercitar o corpo com a dança e preparo físico, produzindo obras que coloquem em relação também os saberes considerados “clássicos”.

A coordenadora da Fábrica de Teatro do Oprimido de Londrina, Nádia Borges Lima (2008 e 2009), explica como a performance dos atores pode revelar esse processo no cotidiano dos ensaios: “a postura cênica também [...] era uma cópia [...] e aí a gente discutia a linguagem: olha esse corpo, serve para TV. Para teatro é difícil. É outra linguagem.”

Como forma de interpretar televisiva presente nos ensaios e nas montagens destacam-se o gesto contido, a expressão mínima – potencializada pelo close – a voz baixa, e o que Stanislavsky (2008) chama de gesto clichê, além da imitação propriamente dita das “celebridades” da moda, tais como galãs e cantores.

Para explicar, ainda que parcialmente, o processo de apropriação, pode-se recorrer a um exemplo prático de *Que onda con Boges*. Marcos Arano (2008 e 2009) comenta a combinação entre a conversão da milonga *Jacinto Chichana*, de Jorge Luis Borges, em um rap performatizado:

La letra es de Borges pero la estética que juegan los personajes es esta idea MTV de los raperos malignos, recios y machos. Es una especie de juego con algo de la obra de Borges, quien escribió mucho sobre los malevos y compadritos del arrabal de Buenos Aires, la imagen de alguien que se juega la vida con un cuchillo para los tres personajes es la de los raperos de MTV.

Após cantarem, os meninos desencadeiam um alvoroço dançando e pulando sobre as carteiras. Ao voltarem aos seus lugares, acalmando-se, Brandon cai no solo e, ao modo do *brake10*, passa a girar lateralmente até parar estirado de costas. O rodopio está presente na versão para o cinema do desenho animado *Os Simpsons*, em uma cena de transe do personagem Abraham Simpson (pai de Homer).

Como se sabe, o estilo musical emergiu nos Estados Unidos e ganhou projeção em vários países da América Latina como música de protesto, em especial dos negros e pobres. Os atores do *Infierno de los Vivos* adotaram o movimento, mas não viram o filme. O *Hip Hop* esteve muito presente à época da montagem da peça. O ator que interpretava Brandon era *rapper* e isso foi incorporado à performance do personagem.

Por último, segue-se mais um exemplo, neste caso, do processo de re-significação dos conteúdos midiáticos. Ainda no primeiro terço da peça, Occipinti representa um apresentador de televisão que entrevista Rosa Diaz de maneira a deixar-lhe claro – e também aos espectadores – a condição inferiorizada e ridicularizada da colega manca, acompanhemos as cenas:

Cena 2

Meninos fazem roda e lançam Miriam Gonzales em círculo cantando – Tomala vos! Dámela a mi! Tomala vos! Dámela a mi!

(Occipinti toca a nádega da colega) – Upa!

Ambos correm pela sala, ele tentando tocar suas partes íntimas, ela impedindo-o com tapas.

Occipinti encontra a bengala de Rosita Dias.

(Miriam González lhe chama a atenção sorrindo) – El palo!

(Occipinti mostra a bengala aos amigos) – Haber todos. Mira. ¿Qué tengo acá?

(Occipinti bate a bengala no chão – Em tom de anúncio) – Todos – El Palo!

(Occipinti – Imitando microfone) – Todos – El Palo!

(Occipinti – Imitando um manco) – Elemento utilizado por rengos, cojos, liciados, discapacitados. Com ustedes: (esconde a bengala e a reapresenta em destaque)

(Todos) – El Palo!

Occipinti chuta a bengala em forma circular de maneira que bata na cabeça de Rosa.

(Occipinti) – Como suena, eh...

Rosa tenta retomar a bengala. Occipinti a impede com o pé.

(Occipinti) – ¿De quien es esto? (aponta aos amigos que rejeitam) ¿Tuyo? Tomá.

(Rosita) – Es mio.

(Occipinti - arremeda) – Es mio.

Occipinti posiciona a bengala como se fosse seu pênis e como se obrigasse Rosa a fazer sexo oral. Ao final, golpeia a cabeça de Rosita com a bengala.

¹⁰ Dança que integra o *Hip Hop* como expressão cultural, também formado pelo grafite, o DJ e o MC (cantor ou mestre de cerimônias de grupos de Rap).

www.pucsp.br/revistacordis

(Occipinti) – Haber! Que levante la mano el que vota por que hagamos un interrogatório a ella.
 (Occipinti - apontando a todos) – Uno, dos, três, cuatro. (inclui a si mesmo) Cinco. Mayoria.
 (Occipinti – como se a bengala fosse um microfone) – Me contesta acá, por favor: Nombre y apellido.
 (Rosita) – Rosa Diaz.
 (Occipinti) – Rosita. Rosita, la Renga, Dias. Vamos a darle otra oportunidad a nuestra participante renga. Um fuerte aplauso para esta nena. Todos aplaudem.
 (Occipinti) – Me contesta: Nombre y apellido. Tempo del aire.
 Occipinti conta o tempo, sem resposta.
 (Occipinti) – Haber renguita. (derruba o material da colega e se senta em seu colo) – Decíme una cosita. ¿Cual de estas dos es la pata más cortita?
 Toca-lhe uma perna, a outra e toma-lhe a mão - Esta de acá, está de acá o esta de acá. (esfregando-lhe a mão em seu pênis)
 Rosita limpa as mãos na calça assim que ele se levanta.
 (Occipinti – Simula a entrega da bengala, mas joga-a para os colegas que a passam de um a outro) – Tomá.
 (Meninos cantam) – Tomála vos. Damela a mi. Tomála, vos. Damela a mi. Tomála, vos. Damela a mi.
 (Occipinti grita) – Renga! Renga!
 (Occipinti canta e bate palmas) – Palo, palo palo, palo bonito, palo eh. Eh, Eh, Eh, se lo afanamos otra vez. (recebe a bengala de novo)
 Marcela entra em cena, toma o braço de Occipinti e o imobiliza.
 (Marcela) – Dámelo! Dámelo!
 (Occipinti) – Soltáme! Soltáme!
 Occipinti lança a bengala ao chão.
 (Marcela) – No! Levantás e me lo dás en la mano. (lança o boné dele no chão)
 Ele devolve a bengala. Ela o solta e entrega a bengala a Rosita.
 (Marcela) – Tomá, Rosa.
 Brandon entra correndo.
 (Brandon) – Ahí viene la profesora!
 Occipinti se volta contra Rosita. Marcela os separa.

A forma como o personagem Occipinti transita entre imitações e exaltações – dentro do momento em que ocorre na obra – permite perceber sua liderança em relação aos outros colegas na repetição em coro da frase “El palo!”, como chamamos a atenção anteriormente, em que o personagem simula a apresentação de um programa de TV no qual os colegas servem de auditório. Ao esconder a bengala atrás das costas e mostrá-la em seguida, dizendo: “Con ustedes, El palo!” induz o *espect-ator* a olhar fixamente para o objeto, como se produzisse um close televisivo.

Marcos Arano (2008 e 2009) acresce que a proposta

[...] es un juego entre la idea de esos programas de preguntas y respuestas y un interrogatorio policial más vinculado a la tortura. No sé si es un poco caprichoso, pero los saberes que se exponen sobre Borges tienen que ver con saberes enciclopédicos como los de los programas de preguntas y respuestas.

Algumas considerações acerca do estudo sobre TO

A relação entre qualquer estética teatral e a memória é sempre intrínseca e instigante. Cada micro-análise abre sempre novas possibilidades de estudo e cabe ao pesquisador estar atento aos procedimentos de transformação do que parece conhecido e corriqueiro em objeto que permita oferecer diferentes formas de re-conhecer (MARTÍN-BARBERO, 2002 e 2008) a cultura, procedendo, assim, das devidas e necessárias adaptações conceituais que se abatem sobre a pesquisa acadêmica atual. Questionar os paradigmas e “grandes teorias” colocando-as em choque com a realidade sensível das manifestações artísticas populares confere valor aos seus processos de montagem quase anônimos, mas não menos importantes da sociedade latino-americana.

O Teatro do Oprimido passa por um momento de auto-observação e questionamento fundamental em razão da morte de Augusto Boal e do entorno social que exige desde transformações estéticas quanto processos de multiplicação e gerenciamento dos antigos e novos grupos. Como poética que se propõe como popular, em muitos casos, nega a relação entre cultura e mídia, demonizando ou negando seus conteúdos. Este discurso pode ter servido no passado, mas não pode continuar a ser repetido maquinalmente pelos viúvos militantes frustrados e ressentidos que, em nome do “verdadeiro” TO, buscam uma suposta “origem” com base em certa leitura do pensamento do teatrólogo brasileiro.

A observação das conexões e engastes entre o que se tem produzido nos diversos países e suas culturas impõe-se como imperativo para a continuidade da Poética do Oprimido. É preciso olhar mais ao redor e ao presente-futuro para que novos textos alimentem o caráter libertador e popular do TO.

Referências

ARANO, Marcos. *Entrevista*. Entrevistador: Anderson Zotesso Rodrigues. São Paulo, nov. 2008 e mar. 2009.

BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Jogos para atores e não-atores*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *O Arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*. Nova Friburgo: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *O Teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

_____. *Stop: C'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CARRIÓ, Raquel. Por dentro e fora dos muros: porque um teatro laboratório na América Latina. In: *Catálogo do II Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia - Filte* trad. Juliana Ferrari.

COSTA, Federico. *Entrevista.* Entrevistador: Anderson Zotesso Rodrigues. São Paulo, nov. 2008 e mar. 2009.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

INFIERNO de los vivos. Disponível em: <www.infiernodelosvivos.blogspot.com>. Acesso em: 30 nov. 2009.

LIMA, Nádia Borges. *Entrevista.* Entrevistador: Anderson Zotesso Rodrigues. São Paulo, nov. 2008 e mar. 2009.

LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera II: Semiosfera de la Cultura, del texto, de la conducta y del espacio.* Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de Cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura.* Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.* 5. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

PINHEIRO, Amálio (Org.). *Comunicação & Cultura.* Campo Grande: UNIDERP, 2007.

ROVAI, Renato; AYER, Maurício. A gente aprende ensinando. In: *Revista Fórum*, São Paulo, Publisher Brasil, ano 7, n. 59, p. 12, fev. 2008.

SANTOS, Boaventura de S. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política.* São Paulo: Cortez, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator.* 25. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

www.pucsp.br/revistacordis

* Anderson Zotesso Rodrigues é mestrando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP). Bolsista CAPES. Possui graduação em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo. É professor convidado do laboratório de Rádio do Curso Cultura e Meios de Comunicação - Lato Sensu PUC-SP/COGEAE/SEPAC e Coordenador-Geral do Grupo Adolescente de Teatro do Oprimido (GATO). E-mail: <anderson_zotesso@yahoo.com.br>.