

TEATRO POLÍTICO, FORMAÇÃO E ORGANIZAÇÃO SOCIAL

ELIENE ROCHA, RAFAEL LITVIN VILLAS
BÔAS, PAOLA MASIERO PEREIRA E
RAYSSA AGUIAR BORGES
(ORGANIZAÇÃO)

RESIDÊNCIA AGRÁRIA DA UNB

TEATRO POLÍTICO,
FORMAÇÃO E ORGANIZAÇÃO SOCIAL

*Avanços, limites e desafios da experiência
dos anos 1960 ao tempo presente*

Caderno 4

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA / FACULDADE UNB PLANALTINA
ESCOLA NACIONAL FLORESTAN FERNANDES
PPG/MADER / CURSO RESIDÊNCIA AGRÁRIA

ELIENE NOVAES ROCHA, RAFAEL LITVIN VILLAS BÔAS,
PAOLA MASIERO PEREIRA E RAYSSA AGUIAR BORGES
(ORGANIZADORES)

RESIDÊNCIA AGRÁRIA DA UNB

TEATRO POLÍTICO,
FORMAÇÃO E ORGANIZAÇÃO SOCIAL

*Avanços, limites e desafios da experiência
dos anos 1960 ao tempo presente*

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA / FACULDADE UNB PLANALTINA
ESCOLA NACIONAL FLORESTAN FERNANDES
PPG/MADER / CURSO RESIDÊNCIA AGRÁRIA

1ª edição

OUTRAS EXPRESSÕES

São Paulo – 2015

Copyright © 2015, by Outras Expressões

Edição: *Rafael Litvin Villas Bôas, Paola Masiero Pereira e Rayssa Aguiar Borges*
Equipe de Redação: Cecília Thumin, Eliene Rocha, Iná Camargo Costa, Juliana Bonassa, Keyla Morales, Paola Masiero Pereira, Rayssa Aguiar Borges e Rafael Litvin Villas Bôas.
Caderno 4 do Residência Agrária da UnB é uma produção do curso Educação do Campo e Juventude Rural: formação profissional e social a partir das matrizes formativas, associativas, cooperativas, artístico-cultural e da comunicação no campo (processo 473294/2014-1 - MCTI/MDA-INCRA/CNPQ n. 19/2014) com o grupo de pesquisa Modos de Produção e Antagonismos Sociais.

Blogs

Grupo de Pesquisa MPAS: <www.modosdeproducao.wordpress.com>.

Coletivo Terra em Cena: <www.terraemcena.blogspot.com>.

Curso Educação do Campo e Juventude Rural: formação profissional e social a partir das matrizes formativas, associativas, cooperativas, artístico-cultural e da comunicação no campo: <www.matrizesprodutivasdavidanocampo.wordpress.com>.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

R433

Residência agrária da UNB: teatro político, formação e organização social, avanços, limites e desafios da experiência dos anos de 1960 ao tempo presente. / Eliene Rocha; Rafael Litvin Villas Bôas; Paola Masiero Pereira e Rayssa Aguiar Borges (organizadores) .--1.ed.-- São Paulo : Outras Expressões, 2015. 160 p. – (Caderno 4).

Indexado em GeoDados - <http://www.geodados.uem.br>.
ISBN 978-85-64421-86-8

1. Teatro político. 2. Questão agrária. I. Rocha, Eliene, org. II. Villas Bôas, Rafael Litvin, org. III. Pereira, Paola Masiero, org. IV. Borges, Rayssa Aguiar, org. V. Título. VI. Série.

CDD 303.6

Bibliotecária: Eliane M. S. Jovanovich CRB 9/1250

Todos os direitos reservados.

Nenhuma parte desse livro pode ser utilizada ou reproduzida sem a autorização da editora.

1ª edição: julho de 2015

OUTRAS EXPRESSÕES

Rua Abolição, 201 – Bela Vista

CEP 01319-010 – São Paulo – SP

Tel: (11) 3522-7516 / 4063-4189 / 3105-9500

editora.expressaopopular.com.br

livraria@expressaopopular.com.br

www.facebook.com/ed.expressaopopular

www.expressaopopular.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
<i>Eliene Novaes Rocha</i>	
TEATRO EM TEMPOS DIFÍCEIS	15
<i>Cecilia Thumim Boal</i>	
APRESENTAÇÃO DO COLETIVO TERRA EM CENA	21
HISTÓRICO E METODOLOGIA DO TEATRO DO OPRIMIDO	25
MAS, AFINAL, O QUE ENTENDEMOS POR TEATRO POLÍTICO?	31
<i>Rayssa Aguiar Borges</i>	
O REPERTÓRIO FORMAL DO AGITPROP	35
<i>Iná Camargo Costa</i>	
TEATRO POLÍTICO, QUESTÃO AGRÁRIA E DITADURA: DIMENSÃO DO TRAUMA, DEFASAGEM E RETOMADA CONTEMPORÂNEA.....	43
<i>Rafael Litvin Villas Bôas e Paola Masiero Pereira</i>	
CPC DA UNE: CAMINHOS DE FORMAÇÃO E FIM PREMATURO	61
<i>Rayssa Aguiar Borges</i>	
TEATRO: FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA EM PERSPECTIVA COLETIVA E DIALÉTICA.....	81
<i>Keyla Morales de Lima Garcia</i>	
EXPERIÊNCIA DE TEATRO JORNAL POR GTO MONTEVIDEO	89
<i>David Sitto</i>	

CADERNO DE JOGOS TEATRAIS

NOSSA PROPOSTA PEDAGÓGICA	101
GRUPOS E EXPLICAÇÕES DE EXERCÍCIOS	105
CONSTRUÇÃO DE SEQUÊNCIAS DE EXERCÍCIOS E PLANEJAMENTO DE OFICINAS	127
O TRABALHO DOS CURINGAS NAS OFICINAS	131
CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO FÓRUM	133
CURINGAGEM: A POSTURA DO CURINGA NA CONSTRUÇÃO DAS CENAS E NA CONDUÇÃO DO TEATRO FÓRUM	141
POSFÁCIO – EVOÉ, JOVENS À VISTA!	145
<i>Iná Camargo Costa</i>	
SOBRE OS AUTORES.....	151

APRESENTAÇÃO

A presente produção, construída numa articulação e parceria entre o Curso Residência Agrária – Especialização – matrizes produtivas da vida no campo, o Programa de Extensão Terra em Cena e o Projeto Residência Agrária Jovem: formação profissional e social a partir das matrizes formativas, associativas, cooperativas, artístico-cultural e da comunicação no campo, tem na sua essência de formação a intrínseca relação entre educação e cultura como elementos estruturantes da formação humana.

Compreendemos que todo processo educativo deve, por natureza, assegurar as diversas dimensões humanas, culturais, históricas e identitárias. Assim, o desafio posto ao Projeto Residência Agrária Jovem é possibilitar um diálogo permanente com as questões que permeiam a formação da juventude do campo. Neste sentido, o projeto está organizado a partir de duas linhas temáticas de formação, quais sejam: garantir apoio a processos de gestão administrativa de grupos, associações e cooperativas de jovens assentados, agricultores familiares e comunidades tradicionais; e assegurar processos de comu-

nicação, projetos artísticos e culturais em comunidades de assentamentos rurais, agricultura familiar e comunidades tradicionais.

Este processo construído com os movimentos sociais e sindicais do campo, desde a sua concepção e em todas as etapas da sua vivência tem possibilitado um grande aprendizado, seja pela riqueza com que estes movimentos trazem suas lutas, suas bandeiras e seus símbolos, mas também, pelo conhecimento que estes têm do seu território e dos sujeitos nele inseridos, possibilitando construir itinerários formativos nos quais os sujeitos jovens camponeses possam pautar as questões que permeiam suas expectativas e sonhos para continuar no território.

Tendo em vista o desafio posto pelos movimentos sociais e sindicais do campo à Faculdade UnB Planaltina (FUP), definimos, nesta construção conjunta, o principal objetivo que é capacitar e formar profissionalmente jovens rurais entre 15 a 29 de anos, estudantes que ainda estejam cursando o Ensino Médio ou que já o concluíram, de comunidades rurais, comunidades tradicionais e assentamentos da reforma agrária. Busca-se desenvolver formação profissional para mobilizar, articular e colocar em ação valores, conhecimentos e habilidades necessários ao melhor desempenho de sua atuação social na área do associativismo e cooperativismo nas dimensões produtiva, artística, cultural, social e educativa para uma melhor atuação e intervenção da realidade do território.

As experiências e ações desenvolvidas nos territórios de atuação da FUP, através de diversos projetos, programas, ensino, pesquisa e extensão, têm identificado um panorama de desafios para atuação da juventude rural, mas também um terreno fértil de possibilidades de lutas organizadas e de enfrentamentos sendo feitos: de afirmação das identidades, na

organização produtiva, na luta por políticas públicas, especialmente de acesso a terra e a educação, buscando construir alternativas para as questões que fazem parte do cotidiano dos sujeitos e da realidade em que se encontram.

Atualmente existe uma diversidade de ações sendo construída pela FUP que busca fortalecer as ações territoriais, numa relação permanente do papel que tem a Universidade na formação de sujeitos políticos organizados para que estes possam, cada vez mais, construir estratégias de atuação e intervenção na sua realidade. São estratégias que têm o regime de alternância como instrumento fundamental entre os conhecimentos produzidos com e pelos sujeitos nos espaços formais da universidade, em intrínseca relação com a vida e as questões que são demandadas pelos territórios. Assim, atua a Licenciatura em Educação do Campo, além de outros projetos parceiros já citados, contribuindo com a formação em âmbito de graduação de jovens, educadores e lideranças do campo, numa perspectiva de assegurar a manutenção da escola do campo e dos princípios da educação do campo, construídos pelos movimentos sociais e sindicais.

Por outro lado, entendemos que as estratégias da produção econômica e reprodução social e das associações e cooperativas que estruturam a luta pela inserção social e de mercado da agricultura familiar camponesa são fundamentais para organização da juventude. Tais associações e organizações são importantes referências para esse trabalho nos territórios com a juventude. Tem-se identificado um potencial que vem surgindo, especialmente de jovens quilombolas e assentados da reforma agrária, impulsionado pelos processos formativos e de escolarização, desenvolvidos a partir e com a participação das ações da UnB/FUP, das ações dos movimentos sociais e

sindicais que demonstram uma potencialidade de fortalecer outros canais cooperativos e associativos. São associações de quilombolas, de assentados da reforma agrária, de grupos de teatro, de estudantes que coletivamente vêm buscando encontrar saídas para questões que vivem no seu cotidiano.

Compreendemos aqui a cooperação como “a forma de trabalho em que muitos trabalham planejadamente lado a lado, no mesmo processo de produção ou em processos de produção diferentes, mas conexos” (Marx, 1988, p. 246). Assim, a intencionalidade proposta é de potencializar com a juventude esse canal de ação social existente nas comunidades e assentamentos da reforma agrária para, assim, reafirmar o princípio elementar de que “a soma dos esforços individuais cria uma força produtiva superior à simples somas das unidades que a integram” (Christoffoli, 2012, p. 158).

Nesse sentido, nos desafiamos a ampliar a aceção dos sentidos dados para a categoria associativismo, que em si já contempla diversas modalidades de organização da sociedade civil, como: o sindicalismo, o cooperativismo, as organizações não governamentais, as associações de bairro, os movimentos sociais, mas ampliando-a para uma diversidade de formas organizativas e associativas que podem envolver e estimular a participação e presença da juventude rural.

Sobre a concepção de cultura e comunicação, vale destacar um primeiro aspecto da relação cultura e juventude rural a ser trazido, que se refere à formação a partir da dimensão da cultura como contexto, como elemento estruturante do território onde estão presentes as relações sociais, culturais, ecológicas, econômicas e políticas dos jovens do campo em interação. Construir processos formativos a partir dessa perspectiva é um desafio. Mas, posta a tarefa ao projeto é preciso

atentar para a necessidade de “recriar simbolicamente esferas de sentido”, “recuperar renovadamente saberes populares” (Brandão, 1996), valorizar experiências coletivas, valores éticos, espirituais, simbólicos e afetivos nos territórios (Sá, 2010).

Um segundo aspecto a ser reconhecido é considerar a cultura como parte da teia de poder constituída nas comunidades, nos territórios onde se encontra o jovem do campo. “Parte substantiva das tramas e teias, que fazem o jogo da vida cotidiana de qualquer tipo de comunidade humana, é tecida com os fios do poder. De controle de uns sobre os outros, de conflitos e de atos de força” (Brandão, 1996, p. 57). Nesse sentido, é intenção deste projeto desvendar, a partir de ações dialógicas, que aspectos da cultura, da experiência coletiva, da memória estão sendo silenciados ou foram silenciados nos territórios, especialmente no que diz respeito aos jovens do campo, sujeito silenciado em sua identidade e experiência. Questionar os mecanismos políticos em que esses silenciamentos foram produzidos é fundamental.

Busca-se com a estratégia do projeto construir processos formativos que se comprometam com “outras histórias possíveis” e, em especial, da juventude do campo. A riqueza dessa construção teórico-metodológica é ajudar em reflexões voltadas para ouvir grupos oprimidos nos territórios, quase sempre ignorados por projetos identitários que insistem em negar suas experiências.

A intenção formativa do projeto pretende contribuir para que os jovens do campo se percebam como parte e sejam protagonistas da sua história; contribuir para a valorização da sua história (familiar e comunitária); contribuir para a valorização da terra e do território como espaços de tradição; (re)conhecer a importância de processos políticos da luta pela

terra e contribuir para que esse jovem se perceba como parte do território onde vive.

Assim como o Residência Agrária Especialização, todo o processo de formação está organizado em regime de alternância: Tempo Escola e Tempo Comunidade, buscando uma articulação intrínseca entre educação e realidade específica das populações do campo, visando ainda a necessidade de facilitar o acesso e a permanência no curso e no campo por parte da juventude, de sorte a contribuir para que os jovens em processo de formação não reforcem a alternativa de deixar de viver no campo para estudar.

Serão desenvolvidas no Tempo Escola (TE) ações nos espaços da universidade e das instituições colaboradoras, de caráter formativo. Serão etapas de formação com eixos temáticos que dialogam com as demandas da juventude do campo e dos temas específicos do projeto, tais como organização social, associativismo, cooperativismo, educação do campo, arte-educação, comunicação dentre outros. Serão realizados seminários denominados de Conexões Jovens que terão caráter de aprofundamento e formação teórica. Ainda serão realizados nos territórios, espaços de tempo escola para realização de oficinas, reuniões e jogos colaborativos com caráter formativo, de aprofundamento e monitoramento das ações e estratégias do projeto.

Nas atividades de Tempo Comunidade (TC) serão realizados os trabalhos de pesquisa por parte dos jovens envolvidos, construção de estratégias para elaboração e execução dos projetos de intervenção, sobre temas relacionados à vida, à organização social, produtiva, artístico-cultural, dentre outros de interesse da juventude rural envolvida no processo.

O projeto está organizado em diferentes níveis de articulação, tendo por base a experiência vivenciada pelo Curso

Residência Agrária Especialização. Este projeto contempla a organização dos estudantes em diferentes coletivos e níveis de articulação em função do território (Núcleos Territoriais), conforme explicitado anteriormente e, para participação nas etapas na Escola (TE), cada estudante estará articulado em um Núcleo de Base (NB). Todos os níveis de articulação e organização dos estudantes são acompanhados pela Coordenação Político-Pedagógica (CPP) do Projeto.

Atuaremos em parte dos Núcleos Territoriais, conforme estratégia que já vem sendo adotada pelo Residência Agrária, com a certeza de que as ações articuladas no NT serão fundamentais para que as ações com a juventude do campo tenham maior força de articulação. Os jovens envolvidos no Projeto estão organizados em quatro Núcleos Territoriais, sendo eles: NT DF Sul (Brazlândia, Padre Bernardo e Luziânia), NT Kalunga (municípios de Cavalcante, Monte Alegre e Teresina de Goiás), NT Nordeste Goiano (Formosa) e NT Planaltina (Planaltina/GO-DF).

As ações que vêm sendo desenvolvidas pela educação do campo da FUP que tem os Núcleos Territoriais tem demonstrado uma força de articulação e mobilização de forma significativa, possibilitando que as ações de formação desenvolvidas pelos projetos não sejam pontuais, que tenham desdobramentos, especialmente pelos próprios sujeitos coletivamente no território. A busca pelas estratégias de soluções, de possibilidades passa a ter um caráter mais coletivo, mais articulado, tendo em vista a força da atuação com o os movimentos sociais e sindicais do campo.

São 50 jovens de 15 a 29 anos; 23% com idade entre 15 e 17 anos, 43% entre 18 e 20 anos, 14% têm entre 24 e 26 anos, 12% entre 21 e 23 anos e 8% idade entre 27 e 29 anos.

Todos os jovens foram selecionados em articulação territorial em diálogo com os quatro movimentos sociais envolvidos: Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura (Contag/Fetadfe), Movimento das Mulheres Camponesas (MMC) e Associação dos Educandos Povo Terra e Campo (Epotecampo).

As ações desenvolvidas contam com o apoio aprovado através da Chamada Pública MCTI/MDA-Incra/CNPq n. 19/2014 que busca desenvolver ações de fortalecimento da juventude rural.

Por fim, compreendemos que a articulação entre os três projetos possibilitam ampliar e fortalecer as ações dos territórios, ampliar o acesso a informação e formação acumuladas a partir da reflexão teórica, mas em especial, a partir das práticas, das lutas e da produção da vida no cotidiano das comunidades, dos territórios onde a vida se materializa, se desafia, se modifica, se transforma. É neste sentido, que o Residência Agrária Jovem sente-se honrado em participar desta publicação que, sem sombra de dúvida, será de grande relevância para a formação de nova juventude.

Brasília, 29 de junho de 2015

TEATRO EM TEMPOS DIFÍCEIS

CECILIA THUMIM BOAL

Eu me considero uma pessoa que não gosta de escrever. Prefiro: falar a interlocutores próximos olhando no olho, as perguntas, as respostas, os debates, os questionamentos. A proximidade, o calor.

O convite do Terra em Cena é, porém, irrecusável!

O que é Terra em Cena? Quem é Rafael L. Villas Bôas? Onde o conheci? Conheci Rafael num evento organizado pelo CCBB de Brasília, uma homenagem a Boal realizada em outubro de 2011. Depois da minha fala, Rafael se aproximou e se apresentou, representando o coletivo Terra em Cena e a Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré; trocamos mensagens e recebi uma carta da qual vou citar algumas linhas: “Depois de escutar hoje a sua fala, Cecilia, sobre o risco sempre presente de banalização e superficialização do Teatro Fórum, decidi lhe escrever de imediato para que a sobrecarga da rotina não arrefeça o impulso. (...) Concordamos plenamente na Brigada e no Terra em Cena com a existência da ameaça permanente de mercantilização do Teatro do Oprimido, de supressão da sua forma organizativa e formativa em função da

supremacia do entretenimento sobre a discussão política”. E eu acrescentaria: mercantilização, superficialização, banalização em função das demandas dos mercados.

Depois desta carta, o Terra em Cena se tornou o nosso parceiro em vários empreendimentos, um aliado seguro na nossa tentativa de manter viva e atuante a essência do pensamento de Augusto Boal. O convite do Terra em Cena era irrecusável.

Irrecusável por quê? Porque nos provoca e nos faz pensar nas mesmas questões. As questões mais óbvias que são as mais difíceis de responder. Sem saber que estava me lançando um desafio, Rafael me disse na sua mensagem mais recente: “você, que poderá escrever sobre o teatro em tempos difíceis”.

Esta mensagem funcionou como um disparador. Um motor acionando as mesmas, velhas novas perguntas: o que é um tempo difícil? Quando os tempos foram fáceis para os teatros, ou melhor: existiram, alguma vez, tempos mais fáceis para os teatros?

Quem faz teatro se vê confrontado com demasiadas contradições e com a necessidade de dar uma resposta às mesmas perguntas: Qual é relação do artista com o poder? Qual a função da arte? A arte e, mais especificamente o teatro, tem na verdade alguma função, alguma importância, alguma possibilidade de modificar a realidade, as relações de poder? Qual é a contribuição que a arte pode trazer para uma sociedade? Desde que o teatro existe, os teatros tomaram posição, tomaram partido, opinaram, o teatro é uma arte de opinião. Mesmo quando, em aparência, não toma partido. Mas qual é o espaço de liberdade que um artista tem?

Seria um espaço de liberdade possível ou de rejeitar o mercado com a sua lógica e transformar a arte em militância? Augusto Boal resolveu essas contradições através de uma

escolha clara e nítida, fazendo equivaler arte e militância. Na sua obra, arte e militância nunca estiveram dissociadas.

Foi através da arte que tentou contribuir como cidadão e questionar o seu tempo, tempo difícil como o nomeou o coletivo Terra em Cena. A resposta maior ao seu tempo difícil foi o seu livro *Teatro do Oprimido*, escrito no exílio e publicado na Argentina pela primeira vez, um país atravessado por tempos difíceis, sofrendo um e outro golpe militar, sucessivamente.

O Teatro do Oprimido começou no Teatro de Arena e, na França, encontrou uma plataforma de lançamento para o mundo. Uma plataforma de boas intenções que julgou, com razão, que o Teatro do Oprimido era uma boa ideia. Mas o mundo é cruel com as boas ideias. Logo as transforma num produto, faz delas um sucesso de mercado; claro que, neste caso, não tão bem-sucedido como a Coca Cola ou a Nike.

E por que o Teatro do Oprimido é uma boa ideia, suscetível de ser transformada em produto? Vamos começar pelo seu nome. Como psicanalista que sou, gosto de analisar o que as palavras querem dizer. Sei, também, como disse Jacques Lacan, que a palavra é um significante e, por isso, portadora de significados contraditórios, ambivalentes e sujeitos a confusão.

O que quer dizer Teatro? Que pergunta difícil! Uma forma particular de comunicação? Vamos nos contentar com esta resposta. O que quer dizer opressão? Aqui a resposta é mais complexa, de fato, pode ser entendida de diversas maneiras, mas é um pouco mais fácil de responder, creio.

Quem é que já não se sentiu oprimido alguma vez? Pela mãe, pelo pai, pela professora ou pela sua tia Catarina? Será que foi essa comunhão nas opressões, essa identificação com esse sentimento de impotência o que fez o sucesso das ideias desse livro?

Uma leitura rápida e superficial do significado dessa palavra? Por que, vejamos, é dessa opressão que Boal está falando no seu livro? Boal era um marxista, ele nunca escondeu esse fato, muito antes, ao contrário, sempre fez questão de deixá-lo muito claro. É preciso muita má fé para não querer entender esta mensagem elementar, elementar no sentido de fundante, de alicerce, de fundamento essencial. É de uma opressão de classes que se trata, objetiva e gritante.

Opressão dos que não têm terra, nem casa, nem comida, nem escola, nem cuidados médicos, nem futuro para si mesmos e para os seus filhos, a menos de enxergar com clareza a sua opressão e estar dispostos a combatê-la, a não aceitá-la.

Opressão se articula com alienação. Outra palavra difícil. O que seria neste caso? É achar que a sua condição de oprimido é natural, é uma determinação divina ou uma disfunção orgânica, quem sabe até genética. E o Teatro do Oprimido é um convite a analisar estas crenças recebidas como herança, a examinar se deveras a situação do oprimido é uma condição natural. É um convite ao pensamento, à desalienação.

Se não queremos entender a mensagem deste livro, se persistimos em querer tergiversá-la, podemos tentar ler e entender o que diz Boal nas suas peças de teatro, do teatro de Arena. Qual é a temática recorrente nestas peças? Quem foi Zumbi, Tiradentes, Bolívar? Quem é Zé da Silva, protagonista de Revolução da América do Sul, a primeira obra que tornou Boal um dramaturgo considerado e conhecido?

O que significa uma proposta como o Teatro Jornal em tempos de ditadura? Uma corrente de contrainformação ou, melhor, uma informação contra a corrente diante do monopólio de uma imprensa golpista e hegemônica?

Boal define o teatro, o seu teatro, como um ensaio para a revolução. Mesmo assim, tem quem utilize o seu método nos Recursos Humanos (RH) das empresas para seleção de pessoal. E é por isso que o convite do Terra em Cena é, para mim, irrecusável!

Este grupo, contra todas as correntes e remando contra a maré, resgata o pensamento do Boal no que ele tem de mais vital e mais vibrante, o desdobra e o utiliza como a ferramenta que Boal sempre quis que ele fosse, colocando-o, generosamente, à disposição dos que lutam pelo fim da desigualdade, da discriminação e de qualquer forma de opressão.

Uma ferramenta para aqueles que lutam contra os que exploram a miséria, a falta de informação, as piores formas de opressão e assujeitamento. Os donos de tudo, os donos da terra, os donos do poder.

Comecei mencionando o coletivo Terra em Cena, na pessoa do Rafael e vou acabar o meu texto citando Augusto Boal, que, no prólogo de um pequeno livro que me foi dedicado, escreveu:

A luta contínua de grupos elitizados contra o povo determina, no âmbito restrito do teatro, a luta de certas elites intelectuais contra o teatro popular. As elites consideram que o teatro não pode nem deve ser popular. Nós achamos que o teatro não só deve ser popular, mas também deve ser: especialmente, o poder, o Estado, os alimentos, as fábricas, as praias, as universidades, a vida.

Termino aqui o meu texto e deixo a palavra e a escrita com os jovens, os que têm muitas coisas para dizer.

Rio de Janeiro, novembro de 2014

APRESENTAÇÃO DO COLETIVO TERRA EM CENA

O Coletivo Terra em Cena é um Programa de Extensão da Universidade de Brasília, criado em 2011, que promove uma ação articulada entre as dimensões do ensino, extensão e pesquisa, no âmbito da linguagem teatral, em comunidades de acampamento, assentamento e no território quilombola dos Kalunga.

Para tanto, foi constituído um coletivo de formação e multiplicação, com estudantes do curso de Licenciatura em Educação do Campo da UnB e militantes de movimentos sociais que trabalham com teatro, que atuam nas áreas, coordenando as oficinas e o processo de montagem das peças e também como grupo de teatro da Faculdade UnB Planaltina.

Com isso, pretendemos recolocar em prática o processo de transferência dos meios de produção da linguagem teatral para comunidades rurais, forjado nos anos 1960 pelo Movimento de Cultura Popular (MCP) e pelos Centros Populares de Cultura (CPCs), interrompidos pelo golpe de 1964, colaborando para o processo de organização social das comunidades. A cultura e a arte são consideradas no programa como direitos inalienáveis,

como processos formativos e como mediações fundamentais com a experiência brasileira.

A proposta do Terra em Cena se beneficia de experiências estéticas e políticas recentes, formuladas com o mesmo propósito, como a criação da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, em funcionamento desde 2001.

Acreditamos que a ação da Educação do Campo pode ser potencializada através do trabalho coletivo dos grupos teatrais ou colaborar por meio do programa em comunidades acampadas, assentadas e quilombolas, criando um corredor teatral, com mais de 300 km, de Planaltina/DF a Cavalcante/GO. Essa ação visa fortalecer a relação entre escolas e comunidades, entre comunidades, movimentos sociais e o Estado (municípios, governos estaduais e federal), e a relação entre as próprias comunidades rurais.

Compreendemos que, diante do domínio da indústria cultural como único meio de formulação de significados e representações imaginárias, pautada pela dinâmica de consumo de uma sociedade de mercado, é necessário instituir padrões contra-hegemônicos de representação da realidade afinados com o ponto de vista das classes populares, dos alijados do mundo que oferta a promessa de satisfação via inclusão no mundo do consumo. Isso pode ocorrer mediante transferência dos meios de produção das linguagens artísticas, o que no teatro implica em domínio das técnicas de improvisação, encenação, direção, dramaturgia, construção de figurinos e adereços... Além disso, essa articulação depende do reatamento dos elos entre a tradição do teatro político brasileiro, também interrompida pela ditadura, com a experiência contemporânea.

Dentro da proposta do programa, um dos objetivos sempre foi trabalhar com a valorização das manifestações tradicionais

da cultura de onde provêm os multiplicadores, com a discussão sobre a organização social, abordando as formas de discriminação e com questões relativas à preservação do meio ambiente. O elemento motivador para a discussão e estudo aprofundado desses temas é a construção das peças de Teatro Fórum, que têm sido apresentadas internamente, entre os participantes das oficinas e em espaços públicos, como universidades, escolas e praças, divulgando a cultura, o modo de vida, os problemas e as reivindicações da população do campo.

Por meio desse método, criamos os grupos Arte e Cultura em Movimento, no Assentamento Virgilândia, do Movimento de Luta pela Terra (MLT), o Consciência e Arte, no assentamento Itaúna (Contag), o Arte Kalunga Matec, na comunidade Engenho II, incorporamos a Brigada Semeadores, do Assentamento Gabriela Monteiro, do MST do Distrito Federal e Entorno, e há outros grupos em processo de formação.

Em 2013 realizamos a “Mostra Terra em Cena e na Tela: produção teatral e audiovisual da Educação do Campo”, que consolidou o trabalho em interface entre teatro e audiovisual a partir de um projeto que desenvolvemos, de formação de documentaristas, em 2012, com financiamento do Pronera e da Secretaria Nacional da Juventude (SNJ). Dos cinco filmes produzidos dois deles são relativos ao trabalho dos grupos nos assentamentos: “Brigada Semeadores, 2003-2013” e “O antes do agora”, sobre o trabalho do Arte e Cultura em Movimento no Assentamento Virgilândia.

Nas quatro edições do seminário Conexões, organizado pelo grupo de pesquisa Modos de Produção e Antagonismos Sociais (www.modosdeproducao.wordpress.com), entre 2011 e 2014, os grupos do Terra em Cena estiveram envolvidos apresentando suas peças e realizando intervenções. Além disso,

esse projeto, que a partir de 2014 se tornou um programa de extensão, passou a se integrar em nível nacional e internacional com outros grupos de pesquisa e coletivos de teatro político: em setembro de 2013 participamos do VI Encontro Brasileiro de Educação e Marxismo, coordenando um minicurso e apresentando uma peça de Teatro Fórum, em outubro, na UFRJ, do 1º Encontro Latino Americano de Teatro Político, organizado pelo Instituto Augusto Boal; em setembro de 2014, a coordenação do Terra em Cena participou do 1º Seminário Internacional Teatro e Sociedade, em São Paulo, organizado pela Companhia do Latão, pelo Instituto Augusto Boal e por professores da USP, UEM e UFRJ.

E, para além da Licenciatura em Educação do Campo, o Terra em Cena tem participado de outros cursos e projetos da UnB, como o curso de especialização em Residência Agrária (www.matrizesprodutivasdavidanocampo.wordpress.com), e do projeto Residência Jovem, potencializando a ação no campo da cultura, da formação e da organização social por meio da linguagem teatral e da formação ou fortalecimento dos coletivos de teatro.

HISTÓRICO E METODOLOGIA DO TEATRO DO OPRIMIDO

Em vários países foram realizadas, em contextos específicos, experiências conjugadas entre educação e arte em perspectiva política. Nas primeiras décadas da revolução soviética foi desenvolvido o teatro de agitação e propaganda, forma capaz de lidar teatralmente com temas de ordem política – visando a maior comunicação com a sociedade e esclarecendo ao mesmo tempo que diverte. Com a ascensão de Stalin essa experiência revolucionária foi massacrada.

Na Alemanha, Bertold Brecht sistematizou o Teatro Épico enquanto método. Ao buscar uma resposta para a questão de como o teatro poderia representar o mundo contemporâneo, o dramaturgo propôs uma forma teatral que superasse as limitações da ilusão dramática, preocupando-se em tornar o teatro um instituto didático, um instrumento fundamental para a compreensão dos problemas sociais. O assunto das peças didáticas de Brecht não era propriamente o ensino de como se deveria fazer a revolução, mas, sim, a explicitação do que bloqueava a revolução.

No Brasil tivemos a experiência do Movimento de Cultura Popular (MCP) em Pernambuco, de 1959 até 1964, em que a metodologia da Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire, foi trabalhada em conjunto com a linguagem teatral, nas zonas rurais e nas áreas de periferia urbana do Estado. E os Centros Populares de Cultura (CPCs), que existiram de 1962 até 1964, foram núcleos disseminados por artistas e estudantes visando à democratização da cultura. Ambas as experiências foram interrompidas com o golpe militar de 1964.

O que podemos observar em todos os exemplos é que se tratava de tentativas radicais de transferência dos meios de produção, dos meios de comunicação e de linguagens artísticas até então restritas à utilização das elites, para o domínio popular. Em todos os casos havia o interesse em descompartmentalizar as esferas do conhecimento, quebrando a aura da autonomia artística, e colocando-a a serviço de um projeto pedagógico de formação humana.

O Teatro do Oprimido surge em fins da década de 1960, no horizonte do engajamento político da esquerda que lutava contra a ditadura militar. Augusto Boal era diretor do grupo Arena e desenvolvia pesquisas explorando os limites da linguagem teatral e as formas de democratizá-la, colocando-a a serviço do povo. Em 1971, Boal foi preso, torturado e exilado. Durante seu exílio ele teve a oportunidade de desenvolver a técnica trabalhando em países da América do Sul e, posteriormente, na Europa.

Em seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Augusto Boal relata seu envolvimento na experiência de um programa de Alfabetização Integral (Alfin) implementado no Peru, em 1973, na ocasião de um governo popular que foi posteriormente derrubado pelo imperialismo. Nessa experiên-

cia o governo compreendia a necessidade de alfabetizar sua população não somente na linguagem escrita, mas também em todos os demais meios de comunicação, como o teatro, a fotografia, o cinema, a televisão e o rádio.

Em 2001, o Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO-Rio) e o MST fizeram uma parceria para a formação de uma turma de militantes do MST com a metodologia do Teatro do Oprimido para que eles pudessem multiplicar o trabalho nos acampamentos e assentamentos nos Estados. Esse trabalho deu origem à *Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré*, e como consequência de multiplicação da técnica pelos Estados surgiram vários grupos, sendo o grupo *O avesso da máscara* o primeiro resultado do trabalho no Distrito Federal.

Em 2003 foi criado um grupo de teatro no acampamento que deu origem ao Assentamento Gabriela Monteiro, do MST. Esse grupo desenvolveu várias peças e circulou nacionalmente em atividades culturais do MST e de outros movimentos. Em 2005 o grupo passa a se chamar Brigada de Agitprop do MST/DF e Entorno Semeadores. O Teatro Fórum e o Teatro Invisível são as principais técnicas de trabalho dessa Brigada. E dois documentários foram produzidos abordando o trabalho teatral desse coletivo: “Semeadores da Imagem” (2006), de Juliana Freitas e “Brigada Semeadores, 2003-2013” (2013), de Adriana Fernandes.

No Terra em Cena, trabalhando com a metodologia do Teatro do Oprimido, partimos da concepção de que o indivíduo se educa no coletivo e que a educação é um processo em movimento, que depende da capacidade de iniciativa de todos os sujeitos envolvidos. Como objetivamos a transferência dos meios de produção teatral, nossa proposta pedagógica visa

expor, desde o início, os bastidores do processo, permitindo aos participantes que eles possam não apenas aprender, mas que possam aprender para ensinar, apropriando-se das técnicas e tendo autonomia para ressignificá-las de acordo com suas necessidades e interesses, sempre norteados pelos princípios de construção democrática, de respeito ao coletivo e de zelo com as relações sociais.

De acordo com a pedagogia transversal, a linguagem teatral pode interligar uma gama de assuntos que são discutidos em setores separados, por exemplo, questão agrária e questão racial, patriarcado e latifúndio, meio ambiente e escola, a articulação entre gênero, raça e classe, a relação entre indústria cultural e violência etc. O Teatro do Oprimido pode identificar problemas de opressão e discriminação que as comunidades encontram dificuldade para discutir em reuniões e assembleias, como é o caso das peças construídas com o tema do racismo, da discriminação dos sem terra nas escolas da cidade etc.

A metodologia do Teatro do Oprimido

A metodologia do Teatro do Oprimido consiste em um conjunto de exercícios e técnicas teatrais que objetivam desenvolver em todos, atores e não atores, a capacidade de se expressar a partir da linguagem teatral. Seu sistema de jogos constitui-se em um instrumento pedagógico de discussão de problemas sociais por meio do teatro.

Os exercícios propostos por Boal visam à autorreflexão e ampliação das possibilidades corporais de expressão. Suas técnicas teatrais cumprem dois objetivos: ajudar a conhecer melhor uma situação cotidiana, aparentemente “natural” e ensaiar ações que possam auxiliar na quebra de opressões

reveladas nesse processo. São elas: Teatro Imagem, Teatro Invisível e Teatro Fórum.

Com a proposta de transferências dos meios de produção teatral, o principal objetivo do Teatro do Oprimido é a transformação do espectador, ser normalmente passivo no fenômeno teatral, em sujeito transformador da ação dramática. E, a partir de jogos e formas teatrais que estimulam a participação e o compromisso individual na experiência coletiva do teatro, pretende-se que o espectador se faça, também, responsável pelas transformações sociais necessárias. Para Boal, o teatro pode até não ser revolucionário em si, mas “é um ensaio da revolução”.

MAS, AFINAL, O QUE ENTENDEMOS POR TEATRO POLÍTICO?

RAYSSA AGUIAR BORGES

O coletivo de teatro Terra em Cena e os coletivos vinculados ao programa de extensão, com momentos de trabalho mais intenso e momentos de “dispersão”, têm se configurado como espaços de muito aprendizado e da possibilidade real de estudar e praticar o teatro como força de ação e mobilização política, da união entre teatro e engajamento, entre formação teatral e formação política.

Mas se Augusto Boal dizia que todo teatro é político e que os que querem nos convencer do contrário querem nos enganar, como é isso de designar um teatro como político e outro não? Já está posto que os coletivos teatrais do Programa de Extensão Terra em Cena são coletivos de teatro político, mas o que isso significa?

Em janeiro de 2013, nos reunimos para dar depoimentos sobre a Brigada Semeadores, para a produção do documentário “Brigada Semeadores 2003-2013”. Na ocasião, foi-me dada a tarefa de falar um pouco sobre nossas influências, sobre nossas referências teatrais. Remexendo nas pastas de materiais que guardo da brigada, encontrei anotações daquele dia, e (re)proveito-as aqui.

O que nós entendemos como teatro político? Quais nossas referências?

O Teatro do Oprimido – o trabalho de Augusto Boal – é uma de nossas fortes referências. O teatro que tem como premissa o empoderamento dos sujeit@s oprimid@s, que traz para a cena (teatral) as contradições da vida para debater caminhos de contraposição a elas. Outra é a proposta de transferência dos meios de produção teatral que, nesse sentido, é o trabalho do CPC da UNE. Uma frase de Boal representa bastante bem o nosso pensamento a esse respeito: “O teatro é uma arma e o povo é quem deve manejá-la”.

Nessa perspectiva do teatro como arma de luta, temos o teatro de agitação e propaganda (teatro de agitprop), que entende o processo de construção teatral como processo de formação e que tem claramente a finalidade de intervir na realidade, de levantar questionamentos e gerar debates, sempre em consonância com a luta. O teatro como parte da luta e como método de organização social. O teatro como trabalho coletivo, que recusa a divisão alienante do trabalho e que tem que lidar com a dimensão da urgência, da prontidão, muitas vezes, preparando intervenções sem o tempo ideal de ensaios, por exemplo. Essa proposta de atuação na trincheira teatral está presente no Terra em Cena e em seus demais coletivos.

Uma terceira grande referência para nós é o Teatro Épico, de Bertolt Brecht (e de Erwin Piscator), o teatro que pensava as contradições da realidade, que pensava as relações sociais também por meio da forma, contrapondo-se à forma dramática, ao drama burguês, pautado pelo diálogo intersubjetivo¹. O teatro épico, que tem como elementos marcantes o uso

¹ Contrapondo-se ideologicamente, na falta de uma expressão mais eficaz, já que as formas não são puras e o teatro épico pode fazer uso de elementos da forma dramática, reconfigurando-os.

recorrente de canções e coros, a presença de personagens coletivas, representantes de classes. Um teatro que estabelece um olhar distanciado sobre as contradições da realidade, de forma a desnaturalizá-las, revelando o mundo como transformável e os sujeitos como transformadores desse mundo. O teatro como espaço de enfrentamento.

Podemos, portanto, entender o teatro político por meio da articulação dialética entre três eixos: forma, conteúdo e modo de produção. A questão da dialética entre forma e conteúdo tem sido bastante explorada pelos estudos acadêmicos e por nossos estudos e debates dentro do programa de extensão, assim como por nossa prática teatral. A questão do modo de produção e das relações de trabalho também estão bastante presentes em nossa prática como coletivo teatral, contudo, deixando ainda um pouco a desejar no que diz respeito à nossa produção intelectual – “ainda”, pois é um ponto que debatemos, questionamos e trabalhamos para reverter. Um coletivo de teatro que se pretende político, no sentido em que estamos tratando aqui, ainda que domine os elementos e recursos do Teatro Épico e do Agitprop, que trabalhe com conteúdos engajados e maneje com maestria a relação dialética entre esses conteúdos e suas formas teatrais, seria incoerente se reproduzisse a relações de trabalho do sistema capitalista.

Por fim, atualmente, depois do recente fim da Brigada Semeadores – coletivo que é anterior ao Terra em Cena, mas que compunha seu conjunto de organizações teatrais e que, de certa forma, serviu de inspiração para o desenvolvimento do programa de extensão – revendo anotações, textos, fotos, vídeos, fica ainda mais evidente que a tentativa de sistematização de nossas influências e do que significa sermos um programa de teatro político, compostos por diversos coletivos, não dá conta

da complexidade da experiência. Estivemos envolvidos em muitas atividades, fizemos intervenções teatrais na rodoviária, em feiras, em acampamentos nacionais, em assentamentos e acampamentos de reforma agrária, em congressos, em encontros, na universidade... Estudamos bastante, dentro dos nossos coletivos e com outros coletivos, sempre entendendo que um grupo de agitprop só é realmente eficaz se inserido na luta. Mas a sobrevivência do Teatro de Agitação e Propaganda nunca foi fácil, nem mesmo em países que fizeram a revolução. As dificuldades partem de diversas direções e sobre isso, ainda nos cabem muitas reflexões. Com todos os impasses, os ascensos e descensos, as dificuldades, inclusive as que dizem respeito às relações (efetivas e eficazes) e às contradições entre o espaço de engajamento e a academia, o Terra em Cena, coletivo teatral e programa de extensão, segue na luta.

O REPERTÓRIO FORMAL DO AGITPROP

INÁ CAMARGO COSTA

Este texto é baseado nos trabalhos sobre o agitprop soviético que foram desenvolvidos na década de 1970 por um dos grupos de pesquisadores do CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) e publicados na coletânea em quatro volumes *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*¹. Para não o sobrecarregar de notas, informamos os autores e títulos dos ensaios mais diretamente consultados: “Introdução geral” de Philippe Ivernel, “As fases históricas do agitprop soviético” de Jean-Pierre Morel e “Métodos e formas específicas” de Claudine Amiard-Chevrel. Este último contém as nossas informações centrais, como se pode verificar pelo próprio título.

Para evitar mal-entendidos, é bom avisar desde logo que a função geral do teatro de agitprop soviético era política em sentido próprio, isto é: tratava-se de uma atividade determi-

¹ Amey, Claude *et al.* *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Lausanne: La Cité – L'Âge d'Homme, 1977.

nada e patrocinada pelo Estado revolucionário tendo como finalidade a construção do poder soviético. Especificando um pouco mais: os militantes do teatro de agitprop estavam vinculados ao programa político da revolução e definiam suas prioridades a partir dele. Tendo surgido no bojo da guerra civil, este teatro inicialmente cumpriu a função de ganhar apoio e adeptos para a causa revolucionária e, portanto, de combater no plano simbólico os seus inimigos (imperialismo, burguesia e exércitos brancos). A par disso, cumpriu também a função de informar e treinar a população para participar ativamente do poder soviético, uma vez que se tratava da construção de uma forma de democracia participativa mundialmente inédita². É preciso ainda registrar que, dadas as dimensões da Rússia em 1917, mais as dificuldades econômicas para a constituição de uma imprensa que atingisse a todos os interessados, bem como a inexistência de meios de comunicação como os que hoje conhecemos (rádio, telégrafo etc., *ainda* eram monopólio das forças armadas), o recurso ao teatro como meio de propaganda política chega a ser quase que óbvio, até porque o índice de analfabetismo ainda era muito alto, sobretudo entre os camponeses.

No interesse de evitar um grau abusivo de abstração, cabe registrar que o teatro de agitprop começou durante a guerra civil que se seguiu à tomada do poder pelos soviets e à criação do Exército Vermelho. Tratava-se do “braço artístico” do exército revolucionário. Não é demais dizer que seu *momento próprio* é a guerra civil e que suas formas mais originais e mais radicais surgiram neste período. Seu segundo momento, o do pós-guerra, corresponde à consolidação da revolução vitoriosa

² Os soviets foram criados pela população russa na Revolução de 1905.

(depois de 1921) e produz avanços e recuos: desaparece a maioria dos grupos; outros são criados e integrados aos mecanismos do poder; ocorre a sistematização e a formalização de diversos procedimentos. Depois de 1927, quando o stalinismo já conseguira dominar o Partido Comunista e o Estado Soviético, a atividade entrou em declínio, começou a ser combatida, inclusive no sentido físico (recalcitrantes são assassinados) e acaba sendo proibida em 1932. Em 1934 o *realismo socialista* é proclamado como a “arte da revolução”...

As formas de agitprop a seguir estão enumeradas mais ou menos em ordem cronológica. As primeiras surgiram já na guerra civil e as últimas se desenvolveram na segunda metade da década de 1920, sem prejuízo dos conjuntos-interseção. Não custa insistir: depois de 1932 até o assunto foi proibido na União Soviética.

Processo de agitação

Encenação de um tribunal, no qual réu, promotor, defensor e juiz fazem parte do elenco e as testemunhas e o júri são convidados da plateia. O ponto de partida é um crime imaginário. A tarefa do promotor é especificá-lo, a do defensor é apresentar os argumentos em defesa do réu. A partir deste instante, começam as improvisações, que incluem a participação dos membros da plateia dispostos a figurar como testemunhas.

Seu objetivo prioritário, inspirado na experiência de 1905, quando o soviete desempenhou funções de tribunal de pequenas causas, é o treinamento para participação na construção do poder soviético, uma vez que a assistência é convidada a examinar casos, opinar sobre ações de interesse geral, a falar em público e a votar com conhecimento de causa.

Teatro Jornal

Originalmente era apenas leitura de jornal em voz alta, dado o número elevado de analfabetos. Num segundo momento, atores profissionais foram convidados ou convocados para realizar essas leituras. Finalmente, passou-se à forma mundialmente conhecida, na qual se encena uma edição completa de jornal com todas as suas seções, do editorial à crônica literária.

Tendo por objetivo prioritário a informação e a agitação, esta foi a forma por excelência do agitprop durante a guerra civil.

Peça de agitação

Peças curtas (10 a 15 minutos) centradas num único tópico. Seus “personagens” são *funções sociais*. O figurino é constituído por uma roupa básica e adereços simples como chapéus e símbolos (de países, classes sociais etc.). Normalmente dispensa adereços de cena ou usa no máximo bancos e objetos de fácil transporte.

Por sua agilidade, esta forma se prestou basicamente à agitação de questões da ordem do dia. Servia para ilustrar propostas em debate ou para divulgar questões de urgência.

Peças dialéticas

Iluminam *sem resolver* conflitos da vida privada, profissional ou política pelo critério da oposição velho (capitalismo)/novo (socialismo). A ligação entre episódios se faz pela *lógica interna da situação*, não necessariamente em ordem cronológica. A cena se desenvolve através de antecipações e digressões – o resultado é uma montagem. Não interessa a psicologia, o foco são as contradições dos personagens. Após a apresentação, realizam-se debates.

Seu objetivo é mais abertamente didático (no sentido de formação): trata-se de treinar e aprofundar a capacidade de pensar dialeticamente, examinando situações, condicionantes e contradições.

Peças alegóricas

Partem do pressuposto (medieval-popular) de que qualquer conceito ou instituição pode ser “personificado”. Um ator pode ser o capitalismo, a burguesia, o proletariado, uma doença, o partido, o sindicato, o comércio exterior e assim por diante. Têm muito em comum com as peças de agitação, principalmente os conteúdos da ordem do dia e o caráter de intervenção breve e sumária.

Cenificações

Correspondem a uma atualização peculiar do teatro de revista (que existe desde pelo menos o século XVIII). Seu eixo temático é algum acontecimento histórico, como a Revolução de Outubro. Outros temas: Comuna de Paris, Revolução Francesa, Guerra Mundial. É a matriz original do *teatro-documentário*, pois usa como material documentos de todos os tipos (relatos, discursos, pesquisas) e obras de ficção pré-existentes.

Eram realizadas principalmente em celebrações festivas, como o próprio aniversário da Revolução, tendo por objetivo, portanto, o cultivo da memória.

Montagem literária

Colagem de textos pré-existentes de qualquer tipo. Desde capítulos de romances ou textos teóricos até discursos, notícias de jornal, poemas, contos, crônicas, cenas de peças teatrais etc. A seleção do material é feita por recorte temático.

Pode ser realizada em vários formatos, desde a simples declamação (coro e solos) até em espetáculos com cenário, figurino, projeções, números de circo e ginástica.

Melodrama revolucionário

O melodrama faz parte da tradição cultural proletária desde meados do século XIX, cultivado que foi principalmente por socialistas e anarquistas. Durante a revolução, passou a tratar das questões da ordem do dia a partir da sua estrutura básica: herói/heroína x adversário, ou vilão. Alguns temas: a guerra civil (família dividida entre apoiadores da revolução e adversários); necessidade de apoiar materialmente o Exército Vermelho; denúncia das pilhagens e demais ações dos bandos de cossacos etc.

Seu principal público foi constituído pelo Exército e pela Marinha vermelhos.

Vaudeville

Todos os números do teatro de variedades – do esquete de agitação às acrobacias e demais modalidades, inclusive ventriloquismo – tendo como eixo os assuntos da revolução.

Opereta

Teatro cômico-musical sobre aspectos da vida cotidiana, mantendo a marca histórica do gênero: por mais graves que sejam os problemas tratados, acaba tudo bem (*happy end*).

Uma inovação: solos (declamação ou canto) comentados por números de ginástica.

Cabaré vermelho

Fusão da experiência do cabaré anterior à Revolução de Outubro com o Teatro Jornal. Os números musicais seguiam

a pauta revolucionária, tratando de temas de agitação política e de costumes (crítica ao alcoolismo e demais problemas sociais). Humor, sátira e paródia eram suas marcas fundamentais.

Aqui é radicalizado o papel do *mestre de cerimônias*, cujo humor feroz tem função assumidamente didática: trata-se de arrasar por todos os meios o inimigo da nova sociedade em construção.

Marionete vermelho

O gênero tem uma longa história na luta de classes. Sofreu rigorosíssimas restrições na França durante o Segundo Império.

Na Rússia, desde que surgiu, Petrushka (o Pierrô da *commedia dell'arte*) é o vingador dos oprimidos, setor social de onde provém.

Sua marca é a conversa com o público e, na versão de agitprop, instiga-o a fazer intervenções (usar a própria voz, fazer denúncias etc.). Tradicionalmente era o protetor do camponês pobre, ao qual dava conselhos. No agitprop, seus aliados são os camponeses, operários, soldados e marinheiros vermelhos e suas vítimas são os latifundiários, operadores do mercado negro, banqueiros, diplomatas, chefes dos estados inimigos etc.

A novidade introduzida pela Revolução foi a interpretação de canções revolucionárias.

TEATRO POLÍTICO, QUESTÃO AGRÁRIA E DITADURA: DIMENSÃO DO TRAUMA, DEFASAGEM E RETOMADA CONTEMPORÂNEA

RAFAEL LITVIN VILLAS BÔAS E PAOLA MASIERO PEREIRA

O sucesso ou fracasso da cultura radical são determinados no fim por um único fato: o destino de um movimento político mais amplo

Terry Eagleton.

Os anos que precedem o golpe militar e empresarial de 1964 são caracterizados por alguns pesquisadores como o único contexto pré-revolucionário da história brasileira. Dentre as propostas das reformas de base encampadas pelas forças populares de esquerda, a reforma agrária era considerada a principal ameaça pela estrutura de poder conservadora e era a que contava com a pressão do movimento social mais radical do período, as Ligas Camponesas.

Atualmente a liberação de documentos secretos, daquele período, pelo governo dos EUA, atesta que o receio de que a Revolução Cubana tivesse no Nordeste brasileiro seu espraioamento pela América do Sul motivou as articulações golpistas que culminaram na operação de apoio militar e logístico ao golpe, denominada *Brother Sam*.

A historiografia sobre o impacto da última ditadura nacional tem apontado, com competência, os traumas que

permanecem incidindo sobre a sociedade brasileira, mesmo após a redemocratização. Cabe destacar alguns, com o intuito de compreendermos no correr do argumento qual era a força em potencial daquele processo de ascenso da luta popular: o fim da pretensão de construção efetiva de um projeto de nação; o aprofundamento da cisão entre a universidade brasileira e os movimentos sociais; a dissociação entre as esferas da política, da economia e da cultura e a consequente compreensão da cultura e da produção artística como sinônimo de entretenimento e espetáculo; o triunfo do liberalismo no âmbito das políticas culturais, de corte privatistas, sendo a Lei Rouanet a principal referência; e a consolidação da indústria cultural como dimensão protagônica do bloco histórico hegemônico.

A força demolidora do golpe é proporcional à envergadura do que ela teve que destruir. Ou seja, podemos hoje inferir que as reformas de base poderiam levar as lutas sociais do país a processos de transformações estruturais por conta da dimensão das táticas empregadas pelas forças militares e empresariais para conter tal empenho.

Nesse sentido, o trabalho persegue a hipótese de que a dimensão organizativa e radical operada pelas Ligas Campesinas e por outras forças de menor envergadura possibilitou que outros setores da sociedade, igualmente engajados no enfrentamento das contradições da sociedade brasileira, reorganizassem seus modos de produção para ir ao encontro das novas demandas ensejadas pelas lutas populares do período. É o caso de duas experiências que buscavam articular de forma orgânica as esferas da cultura e da política: o Movimento de Cultura Popular (MCP), que existiu de 1959 a 1964 e o Centro Popular de Cultura (CPC), de 1961 a 1964.

A pesquisa sobre a produção do teatro político brasileiro no período de 1955 a 1965, momento decisivo de acumulação e organização, ocorre num contexto de engajamento em que outras linguagens artísticas operaram sínteses dialéticas em seus modos de produção e a esfera cultural, em sentido amplo, se articulava com as esferas da política e da economia, de maneira diversa dos períodos anteriores. Ponderamos que a observação de Schwarz – “A relação de continuidade, adensamento ou superação é constante, a ponto de se tornar uma força produtiva deliberada, uma técnica de trabalho” (Schwarz, 1999, p. 46) – cabe não apenas para as providências tomadas por Machado de Assis e Antonio Candido, mas também para a ação deliberada dos cineastas do Cinema Novo e dos dramaturgos do referido ciclo do teatro político brasileiro, sobretudo entre os anos de 1958 e 1964.

A título de exemplo e da pertinência do argumento para a acumulação que ocorria em outras linguagens artísticas, vale destacar a avaliação do crítico de cinema Paulo Emillio Sales Gomes, ao ponderar sobre a proporção que o trabalho dos cineastas do movimento Cinema Novo poderia assumir caso não fosse reprimido.

Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. (...) Esse universo tendia a se expandir, a se complementar, a se organizar em modelo

para a realidade, mas o processo foi interrompido em 1964 (1996, p. 102).

Havia, portanto, um processo de acumulação estética em paralelo à intensificação das lutas políticas que pressionavam pela implementação das reformas de base no Brasil, fator que, se levado adiante, prometia alterar radicalmente a estrutura econômica, política e cultural do país.

Um dos indícios desse amadurecimento foi o aprendizado veloz do meio teatral em relação ao apuro da linguagem. Em nossa hipótese, o realismo como uma procura de temas brasileiros foi a demanda estética do nacional-desenvolvimentismo. A possibilidade de imitação do real correspondeu a uma expectativa de ajuste de foco, como se a solução para os problemas tivesse como pressuposto o seu reconhecimento estético. Os limites desta proposta artística, circunscritos ao horizonte restrito da forma dramática, foram percebidos e, em parte, superados na medida em que a estrutura do teatro político se distanciou do teatro comercial, antes mesmo que o curso do processo histórico evidenciasse o impasse estrutural do nacional-desenvolvimentismo, pautado pelo modelo de desenvolvimento por etapas, que peca pela ausência de dialética na abordagem da relação centro-periferia.

Todavia, a ruptura da luta gerou traumas no processo de transmissão da experiência daquela geração para as seguintes. Dentre os principais vícios de interpretação, que a pesquisa procurou refutar, cabe destacar dois: a desvalorização estética e política da produção do teatro de agitação e propaganda no Brasil; a visão dual e antagônica de duas fases do trabalho teatral do CPC, sendo a primeira, a da suposta incipiente produção do teatro de agitprop e a segunda, a de peças do teatro épico em formato convencional.

Por meio da pesquisa dos textos dramatúrgicos das peças do CPC, sobretudo das obras de Vianinha – *Brasil versão brasileira*, *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides* – identificamos na incorporação orgânica de técnicas e procedimentos de agitprop na estrutura formal das peças um contraponto ao risco da forma dramática tornar-se hegemônica nas obras.

Os textos de intervenção e as entrevistas de ex-integrantes do CPC, inclusive os escritos de Vianinha, como “Teatro de Rua”, indicam que, paradoxalmente, a despeito da radicalização do aparelho teatral e da ação cultural naquele período, o pressuposto, ou modelo ideal de produção e espaço teatral era o do teatro comercial, sinal de que o ritmo da luta andou mais acelerado que a capacidade de formulação dos autores do processo. Identificamos que a crítica ao teatro de agitprop, de modo geral, não levou em conta as dificuldades enfrentadas pelos militantes, nem a consciência dos impasses e a busca por soluções. A crítica à “pobreza estética” do teatro de agitprop ignora o fato de que as escolhas estéticas e técnicas são opções conscientes dos produtores, diante das condições objetivas que enfrentam. Além disso, as formas não são excludentes e antagônicas e obras complexas podem ter funções de agitprop assim como intervenções de agitprop podem ter estruturas complexas.

Outra evidência de confirmação da hipótese que refuta a interpretação dicotômica sobre a produção do teatro de agitprop e do teatro épico em aparelhos teatrais convencionais é embasada na práxis atual dos coletivos teatrais inseridos na dinâmica dos movimentos de massa. Na rotina de luta desses movimentos a linguagem teatral cumpre diversas funções, para além, inclusive, do trabalho específico desenvolvido pelos

coletivos teatrais, a saber: teatro de ação direta em ações de massa, teatro do oprimido em trabalho de educação popular com comunidades, pesquisa com as peças didáticas de Bertolt Brecht em espaços de formação de educadores e militantes, utilização de técnicas teatrais por coordenações de cursos de formação política na metodologia de avaliação permanente do processo de aprendizado, pesquisas com formas cênicas populares e tradicionais de diversas regiões, entre outras. Além disso, os coletivos teatrais existentes nos Estados desenvolvem pesquisas paralelas e complementares no âmbito do teatro de agitprop e do exercício de adaptação de textos teatrais, ou do trabalho de elaboração dramaturgica coletiva, com base na teoria e prática do teatro dialético¹.

O diagnóstico de Brecht² para a existência do teatro épico encontra respaldo no contexto brasileiro atual em razão das conquistas parciais de coletivos teatrais unidos na batalha pela garantia de recursos públicos para a fixação dos grupos, a pesquisa, circulação e transferência dos meios de produção da linguagem teatral (Costa & Carvalho, 2008) e pela ação teatral desenvolvida por movimentos sociais de massa, como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), que democratizam radicalmente os meios de produção e o acesso aos bens culturais produzidos por seus próprios grupos e por aqueles coletivos urbanos que desses movimentos se aproximam por afinidade política.

¹ Ver os seguintes trabalhos acadêmicos e publicações: Silva, 2004; Silva, 2005; Mittelman, 2006; Nóbrega, 2006; Via Campesina, 2007; Estevam, 2005, 2007; Betti, 2006; Villas Bôas, 2001, 2007.

² “A existência do teatro épico pressupõe, além de determinados padrões técnicos, um poderoso movimento social que tenha interesse na livre manifestação de questões vitais com a finalidade de encontrar soluções e que possa defender este interesse contra todas as tendências contraditórias” (Brecht: 1967, p. 103).

O restabelecimento de pontes com a experiência anterior é uma providência necessária para que os embates do presente possam ser situados e refletidos criticamente, levando em conta os novos obstáculos oriundos das derrotas sucessivas que a esquerda sofreu nas últimas décadas. Neste sentido, a elaboração do *corpus* historiográfico que reúne um conjunto de peças do teatro brasileiro que deu forma cênica às contradições e impasses da questão agrária brasileira pretende ser um passo na organização da memória das lutas pregressas, identificando no repertório um momento decisivo, em que o teatro desempenhou o papel de força estética produtiva, desvelando e, por vezes, antecipando os impasses históricos dos ciclos de modernização conservadora, ou revolução passiva, de 1930 e 1964.

O efeito da hegemonia erigida pela classe dominante após o último grande tensionamento de classes, que culminou no golpe de 1964, como única alternativa que restou à elite, a coerção – já que a via do consentimento não estava inteiramente a seu favor – se espalha pelo presente, ameaça o futuro e expropria a memória da ameaça contida no projeto dos perdedores. Em consequência, as peças deste ciclo formativo do teatro político brasileiro são registradas como mercadoria no inventário de espetáculos da história do teatro nacional, a despeito dessas “reliquias” guardarem em si, como força latente e negativa, a promessa de liberdade de um mundo emancipado, por se insurgirem, como processo e como forma, contra o mundo reificado.

O teatro participou do processo, portanto, como força estética produtiva. Cumpriu, naquele contexto, a função de socialização da experiência de luta dos trabalhadores para os trabalhadores e agiu como veículo de integração, na medida

em que, por meio de seu modo de produção específico, não só o conteúdo dos embates era transmitido, mas também o próprio processo de produção das obras. O teatro desempenhou o papel de meio de comunicação e intervenção vinculado organicamente às demandas dos segmentos engajados na luta de classes, operando, por meio da mediação dialética entre a matéria do processo social e a forma estética, uma leitura crítica da experiência brasileira em andamento, que não se dava a ver em outras manifestações de linguagem, como a forma notícia e os documentos político-partidários.

Uma das principais lições a extrair da experiência teatral da fase pré-golpe de 1964 é a capacidade combativa do teatro político, empenhado em formalizar esteticamente as grandes questões que, potencialmente, poderiam mudar a estrutura social do país. A síntese que Betti faz do teatro de Vianinha como contraponto ao modelo anterior “dos velhos palcos” calcado na encenação de dramas familiares, pode ser generalizada para o conjunto da produção teatral do CPC:

Levou-o, mais precisamente, ao trabalho continuado das encenações dos autos agitativos do CPC em favelas, centrais sindicais e portas de fábricas, num exercício diário, conjugando três fatores ainda hoje pouco frequentes como campo de reflexão intelectual e artística: o da representação da matéria histórica imediata ou contemporânea, o da criação colegiada ou coletiva e o da ruptura das barreiras de classe entre intelectuais e artistas de classe média e o proletariado (2005, p. 96).

Trata-se do momento em que o teatro brasileiro consegue desfazer o nó da falsa dualidade que compreendia parte do Brasil como arcaica e outra como moderna. É o momento em que o teatro consegue formular o problema em chave dialé-

tica, por estar afinado com os rumos da luta política daquele contexto, que a seu modo reviam paradigmas maniqueístas da formulação do dilema brasileiro. A perspectiva revolucionária que se colocava por meio dos anseios populares é que para dar o salto rumo à formação da nação, a totalidade dos problemas brasileiros deveria ser levada em conta e ter em cada parte e no conjunto, soluções de mudanças radicais como, aliás, previa o programa político defendido pelas Ligas Camponesas em sua última fase.

Então, não é à toa que uma das primeiras ações da ditadura militar seja o aniquilamento desta organização, bem como dos movimentos culturais e políticos norteados pelo repasse dos meios de produção de diversas linguagens artísticas aos trabalhadores, como os CPCs e o MCP. Estava em jogo nada menos que a disputa pelas formas hegemônicas de representação da realidade, pois os trabalhadores reconheciam o caráter estratégico do combate também nessa trincheira.

E dentro dessas organizações, não à toa, o teatro foi a linguagem que teve seu processo de evolução e amadurecimento mais comprometido pelo golpe militar. No momento em que o transcorrer da luta teve como desdobramento, no campo teatral, o apuro técnico que permitiu que dramaturgos aprendessem esteticamente a dinâmica da estrutura subjetiva e objetiva da forma de dominação à brasileira, mediada pelas relações de favor, inclusive, com direito à análise da dinâmica sob os diversos pontos de vista de classe e, por meio desse viés, fazendo a autocrítica radical à política de conciliação de classes propugnada pela parte hegemônica da esquerda, o golpe incidiu com eficiência ao destruir os elos entre camponeses, operários, estudantes e artistas e relegou o teatro político ao espaço restrito da fruição para consumo próprio da classe média, como

exaltação dramática à resistência, ignorando as circunstâncias épicas da derrota estrutural no campo de batalha (Costa, 1996).

Um dos indícios da regressão avassaladora que as duas décadas de regime autoritário impuseram às organizações de esquerda foi a expropriação dessa experiência de luta, e da visão estratégica para o problema, de que os monopólios dos meios de comunicação são apenas a face mais visível³.

A esse respeito, o sociólogo Renato Ortiz pondera nas conclusões do ensaio *Da cultura desalienada à cultura popular: o CPC da UNE*:

Colocar a questão da cultura popular em termos de hegemonia pode, a meu ver, avançar a discussão a respeito da cultura brasileira. Um primeiro aspecto, que situa o problema enquanto relação de forças, se refere à indústria cultural. Não se deve esquecer que o desenvolvimento deste ramo industrial é recente; nos anos 1960 ele se encontra ainda em fase embrionária de crescimento e só toma um impulso considerável quando se aperfeiçoam e se difundem os meios de comunicação de massa que hoje tendem a integrar a nação como um todo. Pode-se perguntar: em que medida o desenvolvimento de uma indústria cultural não corresponderia ao processo de hegemonia ideológica das classes dominantes? Tudo leva a crer que o espaço de dominação cultural se articula, ou tende a se articular atualmente de forma distinta do passado (1985, p. 77).

³ Atualmente o mal-estar com o problema é racionalizado e transformado em bandeira de luta pela via da luta pelo acesso aos bens culturais, que deixa intocável o domínio dos meios de produção, ou pela conquista de direito para meios comunitários, cujas restrições legais impedem a circulação em larga escala e que tem como pressuposto implícito a premissa conciliatória com os monopólios diversos, já que prega a convivência possível de todos os setores, em nome de uma perspectiva reacionária de diversidade, na medida em que aliena a esfera da cultura das demais esferas econômica e política, reduzindo daí a discussão ao acesso dos bens, encarando a cultura como produto, como mercadoria.

Com efeito, se compararmos, a título de exemplo, a ser-
viço de quais projetos de país atuou o CPC e segue atuando
a Rede Globo de Televisão, notaremos, no caso do primeiro,
uma pretensão de gerar consciência dos problemas nacionais
por meio da popularização e do aprofundamento do debate
sobre temas estratégicos, como a questão agrária, a questão
energética, a questão do desenvolvimento industrial, da
educação, enfim, e das respectivas propostas de reformas de
base; enquanto a emissora de TV erigida por meio de capital
estadunidense ilegal, com a conivência da ditadura brasileira,
empenhou-se na construção de uma imagem supressiva de
país bem-sucedido, à revelia do país real, em processo ace-
lerado de segregação.

Além da formação de uma consciência nacional sobre os
dilemas do país, o CPC empenhou-se em sua territorialização,
por meio do fomento à criação de núcleos de produção e di-
fusão em diversos Estados, vinculados diretamente ao projeto
político que as organizações de esquerda defendiam à época.
Ao contrário, a tática de expansão da indústria cultural no
Brasil pautou-se pela centralização das unidades de produção
para diminuir os custos e gerar uma imagem padrão de país,
que no caso da Globo ficou conhecida como “padrão globo de
qualidade” e consiste num conjunto de procedimentos técnicos
e políticos para eliminar as contradições de classe, os conflitos
raciais e as ações populares de contestação à ordem dominante
do quadro de programação, voltado para o entretenimento,
enquanto esfera alienada da política.

Portanto, podemos afirmar que o golpe de 1964 incidiu
direta e indiretamente sobre os elos entre as classes sociais e
segmentos que radicalizaram a luta pela democracia e elevaram
a cultura política da população. A socialização dos meios de

produção de bens simbólicos foi interrompida por meio do aniquilamento das Ligas Camponesas, do MCP, do CPC e de outras organizações afins.

Em contraponto à reforma agrária, a ditadura garantiu as bases de expansão da revolução verde no Brasil e a instalação de um sistema televisivo que garantiu, de um lado, a manipulação ideológica necessária para a extensão da ditadura por 21 anos e, por outro, a imposição de padrões hegemônicos de representação da realidade que aceleraram a transformação de uma sociedade majoritariamente rural, até a década de 1950, em uma sociedade urbana, de consumo de massa, desigual e violenta.

A partir da década de 1990, o trabalho de coletivos de teatro político se intensifica, sobretudo em São Paulo e algumas vitórias são obtidas, como a Lei do fomento à produção, pesquisa e circulação do trabalho teatral, o que permitiu a abertura de um horizonte não mediado pelas expectativas de mercado e supostas demandas de público pagante consumidor de teatro. No campo, a criação da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, em parceria com o Centro do Teatro do Oprimido (CTO), de Augusto Boal, abre também novas dimensões de atuação para o trabalho teatral e promove a retomada da socialização dos meios de produção da linguagem teatral.

A ponte entre os dois tempos históricos não foi, ainda, devidamente constituída, porque o contato com a dramaturgia do teatro político não foi promovido a ponto de ser assimilado pela nova geração de produtores. Ainda assim, a linguagem teatral voltou a ser explorada em suas múltiplas potencialidades a partir das demandas do MST: como arte, como tática de contracomunicação, como método de formação, como

linguagem vigorosa no processo de alfabetização pela dinâmica dos múltiplos letramentos, como arma de combate em ações diretas massivas ou de brigadas compactas por meio das diversas formas do teatro de agitprop, como forma estética que permite um olhar distanciado e autoavaliativo para os limites da organização, por meio do Teatro Imagem como método de avaliação em cursos de formação de militantes, como entretenimento produzido com critérios próprios, sem o riso violento que demonstra a pretensão de superioridade de quem ri, mas como experiência rara de igualdade social no reconhecimento da inteligência do piadista, capaz de rir até de si mesmo, conforme analisa Iná Camargo na peça “Alcapeta”, do MST/MS (2007). E, evidentemente, essas diversas funções que o teatro desempenha no MST não são excludentes nem necessariamente paralelas, são muitas vezes concomitantes.

Todavia, cabe analisar o efeito da retomada do processo de socialização dos meios de produção sobre as consequências dos efeitos de retardamento causado pela ditadura militar-empresarial. O contexto não tem mais no horizonte a perspectiva de formação da nação, de radicalização da estrutura democrática. O projeto se consolida num momento em que o povo é inserido não como sujeito, mas como massa consumidora, num ambiente cujos marcos de continuidade do processo histórico impactado pela ditadura são maiores do que os traços de ruptura. O projeto se consuma sem o mesmo chão histórico, chega atrasado.

Nesse contexto, inclusive o papel que o teatro cumpria é diferente daquele que ele cumpre hoje, haja vista o papel que o meio televisivo adquiriu como linguagem difusora dos padrões hegemônicos de representação da realidade. Se o teatro chegou

a ter papel importante no processo de produção simbólica, em chave contra-hegemônica, hoje tem papel periférico, o que não deslegitima o valor e o acúmulo das experiências.

Com doze anos de experiência, o dobro da experiência de vida do CPC, permanecem desafios internos e externos para o fortalecimento do trabalho teatral do MST: ampliar a compreensão do trabalho teatral como um processo de formação e pesquisa e construir as condições para que os grupos possam se dedicar ao trabalho (evitando que o grupo se paute apenas pela rotina de pautas da conjuntura imediata de luta); construindo peças de qualidade para o conjunto da organização e para fazer a relação com a sociedade; ao mesmo tempo, consolidar as brigadas de agitprop para potencializar as intervenções e o trabalho de base e agitação e propaganda por meio de diversas linguagens, pois o trabalho com teatro épico ganha em qualidade com o aprendizado dos limites e da força das ações de agitprop⁴; retomar o empenho em prol da construção de uma rede, ou associação, ou federação, nacional ou latino-americana de teatro político.

A conjuntura é diversa daquela vivida nos anos 1960. Não estamos em contexto pré-revolucionário, de ascenso dos movimentos sociais de massa e a função da indústria cultural ganhou proporções de protagonismo no bloco histórico reconfigurado, o que impõe a nós desafios a superar de ordem distinta daqueles vivenciados pelos militantes do MCP, do CPC e das Ligas⁵.

⁴ Brecht, Bertolt. O popular e o realista, *in: Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

⁵ Conforme Iná Camargo Costa: Denunciar e desqualificar todo tipo de ação coletiva, tanto na vida quanto na produção cultural, é a tarefa política essencial da indústria cultural. A mesma violência com que vidas são suprimidas em

No limite, não se trata mais apenas do acesso ao domínio técnico das linguagens, isso a tecnologia franqueou para boa parte da população. Trata-se de um processo de apropriação e expansão do trabalho teatral e artístico que tenha consciência dos riscos permanentes de mercantilização dos temas, dos conteúdos, caso a ideologia continue invisibilizando a presença do conteúdo na forma estética, ou seja, continue dissociando o elemento de síntese que faz com que a estrutura do processo social possa estar contida de forma transfigurada na forma artística. O que está em jogo é a progressiva possibilidade de rompimento com os padrões hegemônicos de representação da realidade, em sintonia com a luta social, carente da auto-consciência, que a formulação contra-hegemônica de bens simbólicos pode municiar.

Referências bibliográficas

- BETTI, Maria Sílvia. *Vianinha*. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. A atualidade de Vianinha: reflexões a partir de O método Brecht, de Frederic Jameson, in: *Revista ArtCultura*: Uberlândia, v. 7, n. 11, jul.-dez., 2005.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* (8ª ed.) Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

assassinatos de militantes dos movimentos sociais é exercida pela indústria cultural quando esta suprime o ponto de vista de todas as vítimas da prepotência dos proprietários dos meios de produção. Uma coisa não vai sem a outra: o cultivo dos valores hegemônicos depende do combate permanente aos valores do adversário de classe (ações contra-hegemônicas exemplares, in: *Teatro e transformação social*. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado, 2007, p. 5).

- _____. CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- ESTEVAM, Douglas. Trajetória de uma estética política do teatro. Texto publicado na página <www.mst.org.br> em 2 de dezembro de 2005.
- _____. *Cultura, política e participação popular*. São Paulo, 2006, *Livro Interativo da Teia*, Editora Cultura em Ação, 2007.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- MITTELMAN, Tania. *A arte no Coletivo de Cultura do MST (1996-2006)*. Dissertação de mestrado. UFF – Curso de Pós-Graduação em História. Rio de Janeiro, 2006.
- MST, Coletivo Nacional de Cultura do. *Caderno das Artes n. 01: Teatro*. São Paulo: MST, 2005.
- _____. *Ensaio sobre Arte e Cultura na Formação*. *Caderno das Artes*. Rede Cultural da Terra. São Paulo: Anca, 2005.
- ORTIZ, Renato. Da cultura desalienada à cultura popular: o CPC da UNE, in: _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985..
- PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- _____. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida. A evolução da literatura dramática, in: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*, v. II. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RUIZ, Maria Aparecida. Por uma questão de coerência: reflexões em torno do trabalho de Oduvaldo Vianna Filho no Teatro e na TV, in: _____. *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX*. Campina Grande: Bagagem / João Pessoa: Ideia, 2005.

- SANTOS, José de Oliveira. Mutirão em novo sol no 1º Congresso Nacional de Camponeses, *in: Revista Brasiliense*. São Paulo, n. 39, jan./fev., 1962.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69, *in: O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. Altos e baixos da atualidade de Brecht, *in: Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. Os sete fôlegos de um livro, *in: Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- SENA, Custódia Selma. Movimentos camponeses do Nordeste: uma interpretação. Dissertação de mestrado. Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília. Brasília, UnB, 1985.
- SILVA, Lidiane Aparecida da. Teatro no MST: a construção de um instrumento de formação e transformação. Dissertação apresentada como requisito para conclusão do curso de pós-graduação *lato sensu* em educação e desenvolvimento do campo. São Paulo: Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília e Instituto de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária, 2005.
- SILVA, Maria Aparecida da. O papel do teatro na organização dos jovens do Assentamento Carlos Lamarca (SP). Monografia de conclusão de curso de ensino médio com especialização em comunicação popular. Veranópolis: Instituto Técnico de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária (Iterra) e Instituto de Educação Josué de Castro (IEJC), 2004.
- STEDILE, João Pedro (org.). *A questão agrária no Brasil: história e natureza das Ligas Camponesas 1954-1964*. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
- VIA CAMPESINA, Coletivo de Comunicação, Cultura e Juventude da. Agitação e propaganda no processo de transformação social. São Paulo, 2007.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Vianinha: teatro, televisão e política*. (Org. Fernando Peixoto). São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. Quatro quadras de terra, *in: Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*: v. 1 / organização de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Ilha/Muro, 1981.
- _____. *Os Azeredo mais os Benevides*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1968.

- _____. *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho* / seleção Yan Michalsky. São Paulo: Global, 1984.
- VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. Embates e “aberturas”: um estudo sobre a presença popular na cena e na tela brasileiras. Do teatro político da década de 1960 ao humor televisivo contemporâneo. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, 2004.
- _____. O Teatro do Oprimido no Acampamento Nacional Eldorado dos Carajás. *Metaxis*, n. 2, Rio de Janeiro, 2001.

CPC DA UNE: CAMINHOS DE FORMAÇÃO E FIM PREMATURO¹

RAYSSA AGUIAR BORGES

O Centro Popular de Cultura, formado por artistas, militantes, intelectuais, na década de 1960, surgiu da diáspora do Teatro de Arena, do encontro com outros artistas e intelectuais e da vinculação com a União Nacional dos Estudantes (UNE). O CPC nasceu da experiência acumulada, no campo estético e no modo de produção, da busca por um teatro popular comprometido, um teatro de ação e do desejo de radicalização de uma experiência no âmbito cultural.

O que desencadeia sua articulação é a montagem da peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho,²

¹ Esse texto foi escrito a partir de minha dissertação de mestrado, disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6910/1/2010_RayssaAguiar-Borges.pdf> e de estudo realizado durante o doutorado.

² De acordo com depoimentos, Chico de Assis, dramaturgo e compositor popular, Miguel Borges, diretor de cinema, e Oduvaldo Vianna Filho, ator e dramaturgo, os dois primeiros a convite de Vianinha, tentam escrever juntos uma peça que apresentasse de maneira didática o conceito da mais-valia, mas Vianinha, o mais disciplinado, acaba escrevendo sozinho. Ainda que registros e depoimentos apontem a autoria da peça como apenas de Vianinha, é necessário, contudo, levar em consideração que houve um trabalho coletivo anterior e determinante para a sua criação.

escrita em 1960. Esse texto teatral poderia ser um dos marcos da dramaturgia brasileira se o teatro político do período pré-golpe tivesse o seu devido reconhecimento. É nesse período que o teatro brasileiro vive um forte momento de valorização do autor nacional e uma guinada estética, superado os limites da forma dramática, ao compreender e incorporar elementos do teatro de agitação e propaganda e do teatro épico, para dar forma estética à matéria social brasileira. De acordo com Iná Camargo Costa,

Por suas ousadias, *Mais-valia* estabeleceu um desafio aos dramaturgos brasileiros, definindo talvez um padrão não realista de “pesquisa da realidade” (como eles costumavam dizer) dificilmente ultrapassável. Tais ousadias se explicam pela sintonia do artista com o movimento social na perspectiva do ascenso das lutas dos trabalhadores: numa conjuntura como aquela, um jovem dramaturgo militante do PC tinha muitos motivos para acreditar que estava próximo o fim da mais-valia e um deles era a certeza do encontro marcado com a Revolução (1996, p. 90).

E para compreender como se dá a produção de *A mais-valia*, e conseqüentemente a formação do CPC, é necessário retomar todo o processo de acúmulo e aprendizado do teatro brasileiro que ocorre com o Teatro de Arena e sua ligação com o TPE e o MCP, afinal, as contradições que engatilham o rompimento de alguns integrantes com o Arena se evidenciam após o contato deles com a realidade brasileira no nordeste e com o que o MCP vinha fazendo em Pernambuco.

O Teatro de Arena, criado em 1953, por José Renato, teve recorrentes crises financeiras e foi a falta de recursos que gerou transformações significativas no grupo. Uma delas foi o convênio com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), outra, a montagem de *Eles não usam black-tie*, primeira peça de Gianfrancesco Guarnieri.

O TPE, do qual faziam parte Guarnieri, Vianinha, Chico de Assis, Nelson Xavier, entre outros, entendia o teatro como uma possibilidade de discussão social e de organização. De acordo com Claudia de Arruda Campos, o Teatro Paulista do Estudante:

tem do teatro uma visão que ultrapassa o simples fazer artístico. Há uma consciência da função social e política da cultura (...). Já estão aqui contidas as preocupações com uma cultura desalienante, uma arte vinculada ao povo e de conteúdo nacional que virão a integrar, enquanto aparato teórico e realização prática, a linha de trabalho pelo qual o Arena se distinguiu a partir de 1958 (1988, p. 36).

Em 1958, em decorrência de greve crise financeira, o Arena decide fechar as portas montando uma peça de um autor nacional. A peça escolhida é *Black-tie*, primeira peça brasileira a pôr em cena o proletariado urbano e a tratar centralmente, de frente, uma questão política, de acordo com Campos. O espetáculo estreia em fevereiro de 1958 e fica um ano em cartaz, realimenta as finanças do Arena, que não precisa fechar, marca um período de amadurecimento da literatura dramática nacional e dá fôlego aos Seminários de Dramaturgia. Esses seminários aconteciam em forma de encontros semanais de leitura e debate de peças dos jovens autores, contando com a participação de convidados de fora do Arena, conforme relata Boal:³

Convidávamos para dar aulas, quem conhecia certos temas mais do que nós, como Sábato, que nos falava do teatro grego, Anatol Rosenfeld, que nos introduzia o teatro ale-

³ Augusto Boal entra para o Teatro de Arena em 1956, contratado como diretor, após retornar de seus estudos de dramaturgia com o crítico e professor John Gassner e aprender as técnicas de interpretação do diretor e teórico russo Stanislavski, no Actors Studio, nos Estados Unidos. Com Boal, o Arena começa a desenvolver laboratórios de interpretação e estudos conjuntos.

mão, Décio de Almeida Prado, que nos contava a história do teatro brasileiro, José Renato e Ruggero Jacobi. Autores que não eram do seminário, como Jorge Andrade e Bráulio Pedroso, vinham ler suas peças.

Na verdade, em 1957, o seminário organizava cursos e reuniões informais, mas só adquiriu a forma acima depois de *Black-Tie*, em 1958 (Boal, 2000, p. 150).

Depois de *Black-Tie*, intensificam-se dentro do Arena e dos Seminários as discussões das ideias de Brecht e Piscator, sobre a realidade brasileira e sobre a busca por público mais popular.

A ideia de um teatro “popular”, que incluísse apresentações em fábricas, sindicatos e escolas, numa perspectiva de militância política, fazia parte do projeto do TPE, quando este foi incorporado ao Arena, explica Maria Silvia Betti. Contudo, afirma a pesquisadora, esse projeto dividiu opiniões dentro do Arena, sofrendo rejeição por parte de alguns integrantes. A autora defende que isso já indicava “claramente que qualquer aprofundamento no sentido de um ‘teatro de rua’ ou ‘popular’, direcionado para além da sala de espetáculo e do público pagante de classe média, apontaria, em princípio, para fora do próprio Arena” (1997, p. 74).

Quando o Teatro de Arena começa a excursionar pelo Nordeste,⁴ a questão do público já era um ponto de tensão dentro do grupo e intensifica-se cada vez mais. Foi nessa viagem que os integrantes do Arena conheceram o Movimento de Cultura Popular (MCP), a metodologia de alfabetização de Paulo Freire e travaram contato com as Ligas Camponesas.⁵

⁴ O período dessas viagens pelo Nordeste não pode ser precisado com exatidão. Algumas referências trazem os anos de 1957, 1959 ou 1960/1961.

⁵ Um dos frutos desses encontros é a peça *Mutirão em novo sol*, escrita coletivamente por Nelson Xavier, Augusto Boal, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito M. Araújo (pela Divisão de Teatro do Movimento de

O depoimento de Nelson Xavier dá a ver a importância da viagem do Arena ao Nordeste e desses encontros:

O Arena, a meu ver, quando começou a viajar pelo Brasil, tinha atingido seu apogeu. E quando seus membros começam a se dispersar, porque já estavam amadurecidos na experiência e queriam tomar o seu caminho solo para poder colocar suas ideias e deflagrar outros grupos. Estamos em 1960 para 1961 e é com essa cabeça que o Teatro de Arena chega ao Nordeste. Foi o Nordeste que nos mostrou a verdadeira realidade brasileira que até então conhecíamos pela literatura marxista. (...) Para mim, foi um verdadeiro estopim, a grande motivação para colocar a arte a caminho da revolução – ou seja, a arte precisa ser política. Naquele momento a gente assumiu que o papel do artista era acima de tudo político. E foi com esse espírito que percorremos todo o Nordeste e eu me encantei com o MCP, um encanto apaixonado e arrebatado. Por isso é impossível falar do CPC sem falar do MCP, uma entidade patrocinada pela prefeitura de Miguel Arraes e que tinha na presidência a figura de Germano Coelho, já um político moderno na época. Além dele, havia o Paulo Freire, que conhecemos logo na nossa chegada a Pernambuco. (...) Havia uma juventude católica e uma juventude comunista muito ativas. Esses estudantes juntos e que formavam a mão de obra do MCP. (...) O Paulo Freire dizia, por exemplo – e pra nós era novidade –, que não adiantava alfabetizar – e

Cultura Popular), em 1962, a partir da entrevista da liderança camponesa do levante de Jales/SP, conhecido como “Arranca Capim”, a Nelson Xavier, que também dirige a montagem.

Ao apresentar essa peça para camponeses, aprendem com eles que é necessário um grau de comprometimento intenso com o que estão dizendo por meio do teatro, aprendem que é necessário “correr o mesmo risco”: “[Boal] Aprendeu, no contato direto com os combatentes das Ligas Camponesas, que só o teatro não faz revolução. Quantas vezes contou nos teus livros e em nossos encontros de teu aprendizado com Virgílio, o líder camponês que te fez observar que na luta de classes todos tem que correr o mesmo risco”. Carta do MST em homenagem a Augusto Boal, falecido em 2 de maio de 2009. Disponível em: <<http://feiradetodasaslutas.wordpress.com/tag/augusto-boal/>>.

essa era uma das tarefas mais importantes do MCP – sem ter uma noção clara da realidade do alfabetizando. (...) A filosofia do MCP era respeitar o universo do trabalhador, sendo, é claro, reelaborado por nós, intelectuais, para poder voltar depois para eles, de forma renovada. Do contrário, era paternalismo... Daí, o processo Paulo Freire de alfabetização. Ou seja, utilizar a linguagem do povo para poder revertê-la em ensinamento (Depoimento de Nelson Xavier a Barcellos, 1994, p. 374-375).

E aí começa a diáspora do Arena. Esse encanto arrebatado fez Nelson Xavier entrar para o MCP e permanecer dois anos no Nordeste. Em 2012, quando estive em Brasília, para assistir a uma adaptação de *Mutirão em Novo Sol*, feita por militantes de movimentos sociais do campo e para dar seu depoimento, reiterou a importância do Movimento de Cultura Popular:

Era uma coisa incrível. Tinha uma conjuntura favorável, com o governo de Miguel Arraes, mas principalmente, tinha Germano Coelho e Paulo Freire fazendo aquilo acontecer. Então, não era uma proposta assistencialista e tinha uma complexidade: departamentos de educação, teatro, poesia, música, jornalismo... tudo. Atuávamos de acordo com o pensamento de Paulo Freire, a cultura era um ponto de partida para a conscientização. Nós fazíamos peças curtas, nas praças, para gerar debates sobre as questões daquelas pessoas. Era um momento de muita efervescência, até 1964. As classes, as categorias estavam organizadas, as reformas de base eram uma grande promessa; todo mundo queria mudar o Brasil. Mas aí veio o golpe. E a ditadura representou uma ruptura e a estagnação dessa evolução cultural (Nelson Xavier, no I Encontro Unitário de Trabalhadores, Trabalhadoras e Povos do Campo, das Águas e das Florestas, Brasília, 2012).

Com o acúmulo dessas experiências no Nordeste e das discussões dos limites do Arena, o grupo chega ao Rio

com *Revolução na América do Sul* (1960), de Boal, um dos sete textos dramatúrgicos de autores nacionais resultantes do processo dos seminários, de acordo com Paula Ribeiro, peça que antecede *A Mais-valia*, também de 1960. Como o próprio Boal afirma, *Revolução* traz influências de Brecht perceptíveis a olho nu. Sua montagem de concepção épica sugeria uma revisão do modelo realista que vigorava desde *Black-Tie*.

Quando *Revolução* estreou no Rio de Janeiro, João das Neves escreveu para o Jornal *Novos Rumos*, rebatendo algumas das críticas sofridas pelo espetáculo, referentes ao uso de formas populares, como a caricatura e elementos do Teatro de Revista, mas também apontando o passo em falso dado pelo Teatro de Arena, que não havia encontrado o seu público:

Atualmente estamos assistindo – e os próprios mentores do grupo já se deram conta disto – a uma contradição viva. O Arena a fazer um teatro — que deveria ser assistido pela classe proletária, que pretende dirigir-se a ela, que deveria ser por ela criticado, ideológica e artisticamente — para a burguesia, para a gente ‘bem’ de Copacabana. E usamos a palavra ‘bem’ para delimitar exatamente a esfera financeira de quem assiste ou pode assistir aos espetáculos. Nem mesmo à pequena burguesia daquele bairro, de certo modo habituada ao teatro, é dado comprar ingressos tão caros. Os preços em vigor, como em quase todos os teatros do Rio são proibitivos. No caso específico do Arena isso é muito grave. Se não pode cobrar menos no local em que se encontra deve procurar uma outra solução. Arranjar uma casa de espetáculos maior, mais ampla, em local onde o ‘ponto comercial’ possibilite o pagar-se aluguéis mais baratos e, em consequência, cobrar ingressos a um preço mais acessível. Levar, como já pensou e, salvo en-

gano, não chegou a realizar aqui em nossa cidade as suas encenações às fábricas, aos ambientes de trabalho, discutir seus problemas com a classe proletária. É essa a função do Arena. Em último caso, fazer teatro para o povo ‘no peito’, no meio da rua. E lembramos à equipe do Teatro de Arena de S. Paulo os dois versos finais da música que encerra a ‘Revolução na América do Sul’: ‘No Teatro é brincadeira / Mas lá fora é pra valer’ (Neves, 1960, p. 5).

Vianinha concorda com a crítica de João das Neves sobre o público atingido pelo espetáculo, dizendo-lhe o seguinte: “é exatamente o que nós estamos vivendo; a gente não está querendo fazer teatro para burguês; nós fazemos teatro com problemas populares, para o povo brasileiro, não tem nada que fazer para essa plateia aqui” (Vianna Filho *apud* Costa, 1996, p. 57-58). Não conseguindo solucionar essa contradição junto ao grupo, Vianinha permaneceu no Rio enquanto o Arena retornou a São Paulo.

Dessa forma, a questão do público é apontada com a gota d’água para o rompimento com o Arena. Mas não é a única questão, ou melhor, é uma questão mais profunda do que o problema do espaço físico, do tamanho do teatro, do número de lugares na plateia ou do preço do ingresso. A contradição envolve a questão do modo de produção.

Conhecendo a história de experiências de associação de trabalhadores a grupos de teatro num sistema de assinaturas na França (*Teatro Livre e Teatro Popular*, no século XIX) e no Uruguai (*El Galpón*, nos anos 1930/1940), como alternativa de produção, Vianinha também apresentava esse desejo de articulação com entidades políticas de massa (sindicatos, movimentos sociais ou o próprio PC, do qual fazia parte) ainda que na prática, à época, o PC não corroborasse para organizar as classes trabalhadoras:

A solução para mim é a imediata ligação⁶ do Teatro de Arena a entidades que facilitem e ampliem a capacidade administrativa do Arena. Não imediatamente – de hoje para amanhã – mas feita de estudo, de relações, de ligações lentas necessárias. Iseb, FAU, sindicatos, partidos políticos que expressem ou procurem expressar sua intervenção política na realidade – da mesma maneira que nós queremos intervir culturalmente (Viana Filho, *apud* Costa, 1996, p.73-74).

O desejo de aproximação com o proletariado já está lá em *Black-tie*, já está nas ideias trazidas pelo TPE e as questões se intensificam durante a turnê no Nordeste. É esse conjunto de experiências e aprendizados que leva alguns integrantes a saírem do Arena e, desse rompimento, o primeiro fruto é *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, que tem como consequência a criação do CPC.

A fase da encenação carioca de *Eles não usam black-tie* é estratégica para Vianinha, no sentido do estabelecimento de novas articulações. Solicitado como ator na montagem do texto de Guarnieri e como organizador da versão carioca dos Seminários de Dramaturgia, ele se vê, cada vez mais, envolvido com a discussão das ideias de Piscator e de Brecht. A noção de que a eficácia política do trabalho encontra-se condicionada à aproximação real com o proletariado surge, cada vez mais, como ponto de referência para a prática dramatúrgica. E é precisamente essa noção que leva Vianinha a procurar investigar de modo mais profundo a questão da mais-valia, que lhe parece essencial para o entendimento dos mecanismos de exploração dentro do capitalismo. *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* é o texto resultante desse processo (Betti, 1997, p. 78).

⁶ Lembrando que “vincular-se ao movimento não significa confundir-se com ele” – é essencial que os trabalhadores do teatro tenham em suas mãos o controle dos meios de produção teatral (Costa, 1996, p. 72).

Esse desejo de um teatro que contribuísse para o entendimento da realidade brasileira (das contradições brasileiras) e para a organização das classes trabalhadoras – entendendo que era necessário, portanto, massificar o público e também estabelecer um outro tipo de relação com a plateia, diferente da relação de mercado – fez com que alguns integrantes saíssem do Arena e se articulassem em torno de um outro projeto e *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* surge como um trabalho coletivo e colaborativo.

Chico de Assis havia entrado para o Teatro Jovem, que tinha sede na faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil (atual UFRJ) e decide estreiar como diretor montando a peça de Vianinha. O elenco foi formado por atores do Teatro Jovem mais um grupo de pessoas da Arquitetura, totalizando cerca de 70 pessoas; Vianinha e outros deixam o Arena para integrar aquele grupo da *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, que vai se construindo com diversas colaborações. Carlos Estevam e Roland Corbisier, dois intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) são convidados para contribuir com os estudos sobre a mais-valia; Carlos Lyra para compor as músicas do espetáculo (com letras de Vianinha); os recursos de audiovisual e projeção de slides foram trabalhados por Leon Hirszman; estudantes de arquitetura produziram um cenário de 15 metros de altura, com vários planos.

Os três meses de ensaios abertos aglutinaram uma plateia constante que comentava e debatia cada caminho que a peça tomava, plateia essa composta por estudantes, intelectuais e artistas das diversas linguagens. A peça estreia com Teatro de Arena da Faculdade de Arquitetura lotado e largando gente pelo ladrão, para usar a expressão de Chico de Assis e fica oito meses em cartaz num teatro com mil e duzentos

lugares, com uma média de quatrocentos espectadores por apresentação.

Ou seja, a montagem de *A mais-valia vai acabar...* desencadeia um processo de produção teatral e de organização de um coletivo que parte da articulação entre pesquisas sobre sociedade, economia, política e a elaboração estética das questões levantadas; entre teatro, música e audiovisual; entre intelectuais, artistas e estudantes. Dá início a uma forma de produção coletiva que depois prospera no CPC

Toda essa articulação em torno da montagem cria as condições para a criação do CPC. Daí parte a aproximação com a UNE, primeiro para a realização de um Seminário de Filosofia, na sede da entidade; depois a vinculação, desse coletivo que se formava, à União Nacional dos Estudantes – lembrando novamente que vincular-se não significa confundir-se com ele.

A saída do Arena e a busca por um público mais popular significaram, portanto, mais do que a busca por outro público, uma mudança de estratégia, a busca por um outro modo de produção e por uma outra forma teatral. E para se chegar a essa outra forma teatral foi preciso aprender com os erros e acertos estéticos do Arena.

A fundação do CPC data de março de 1961, oito meses após a estreia da *Mais-valia*. O primeiro setor organizado é o de atividades teatrais, mas desde o início a proposta é atuar em diversas frentes, posto que o grupo que se aglutina em torno da peça de Vianinha, na Faculdade de Arquitetura, é multidisciplinar. Portanto, o CPC organiza depois setores de cinema, música, artes plásticas, arquitetura, alfabetização de adultos, literatura. No Relatório do Centro Popular de Cultura encontramos a descrição de sua estrutura de funcionamento, de atividades desenvolvidas, do seu âmbito de ação e objetivos.

No setor teatral, sua produção se dividiu em peças para o palco e teatro de rua, um teatro-ambulante no melhor estilo agitprop. O CPC apresentou suas peças em praças, universidades, sindicatos, em teatros tradicionais, viajou com espetáculos, junto às UNE-volantes, apresentou-as para camponeses, junto às Ligas Camponesas. Em apenas três anos de existência, teve uma produção fértil e diversificada, fez teatro de agitprop, fez peças longas para palco, fez autos.

O Centro Popular de Cultura também desempenhou papel de multiplicador, formando outros núcleos,⁷ municiando-os com suas produções e textos, ajudando grupos de estudantes de diversas universidades a se organizarem.

Seu âmbito de ação é descrito da seguinte maneira no Relatório: “O CPC da UNE atua com o proletariado, com a intelectualidade e com a área estudantil (principalmente universitária), objetivando atingir as mais amplas massas” (Barcellos, p. 440). Podemos inferir daí que sua proposta não se restringia ao meio universitário, ainda que esse tenha sido seu maior vínculo. O Relatório aponta que não se perdia de vista o anseio de ampliar cada vez mais o âmbito de ação.

Esse documento traz ainda as duas formas de atuação do CPC, designadas como “atuação *para* os grupos sociais” e “atuação *com* os grupos sociais”:

A origem do CPC junto à intelectualidade jovem e a pobreza das condições econômicas situaram nosso trabalho até aqui, principalmente no item a – atuação *para* os grupos sociais. Teatro, cinema, literatura, discos etc. para as mais amplas massas.

⁷ Durante a primeira UNE-volante foram criados cerca de doze CPCs.

O item b – atuação *com* os grupos sociais – nos parece o mais importante enquanto eficácia, formando junto aos grupos sociais, com os grupos sociais, núcleos de cultura popular, em que o povo deixa de ser recebedor da cultura e assume o papel criador.

A atuação *com* grupos sociais foi realizada pelo CPC da UNE quase exclusivamente entre universitários. Foram formados cinco CPCs universitários na Guanabara – Filosofia, Direito e Arquitetura, da Universidade do Brasil; Direito do Catete e Filosofia da UEG – e somente um CPC entre operários, no Sindicato dos Metalúrgicos.

O CPC da UNE, por ocasião da UNE-volante, contribui para a criação de diversos CPCs estaduais (p. 444, grifos nossos).

A atuação *com* os grupos sociais é a essência mesma dos movimentos de cultura popular: a interação do povo, de seus conhecimentos práticos, de sua experiência com as conquistas culturais no campo social. É o povo mobilizado em suas vanguardas, criando seu núcleo, aprendendo e ensinado a tornar ação social, a tornar concretos seus conhecimentos do mundo pela prática transformadora (p. 446).

Na avaliação do CPC, presente neste relatório, o trabalho com os grupos sociais é considerado ainda insatisfatório, restrito quase que exclusivamente aos universitários e, a razão para o CPC ainda atuar mais para os grupos sociais, mesmo reconhecendo maior importância ao trabalho com esses grupos, é apontada como sendo a pobreza das condições econômicas, a carência de meios e sua origem na intelectualidade jovem. O CPC soube reconhecer suas limitações. O Relatório é bem lúcido ao analisar sua experiência e ao tratar de suas limitações, reconhecendo seus avanços e seus fracassos. Apesar disso, a crítica muitas vezes, o acusou de radical, autoritário e sectário e a história oficial do teatro brasileiro talvez ainda não tenha reconhecido devidamente sua importância.

Um projeto interrompido⁸

O CPC da UNE vê esses dois anos e meio de atividade como um longo período de consolidação. A luta para garantir a sua existência. Nada foi realizado com a necessária continuidade, muitos erros só puderam ser verificados, não houve a possibilidade material de fazer a experiência. A flutuação de quadros, inevitável, obrigou-nos a começar de novo uma série de atividades, muitas vezes.

*O importante não era propriamente fazer cultura popular; o importante era chamar a atenção para a necessidade da cultura popular como frente das mais importantes na luta de libertação nacional.

Para nós essa fase de consolidação chega ao fim com a realização do I Encontro de Cultura Popular, com a consolidação da editora e com a construção do teatro do CPC da UNE.

Os instrumentos básicos mínimos já possuímos, quadros com larga experiência, apoio das lideranças sindicais. Fundamentalmente, dois anos e meio de experiências.

A curto prazo o CPC da UNE pretende exatamente terminar esta fase de consolidação, inaugurar o teatro, terminar o lançamento dos livros que compõem a coleção Reportagem e redigir os estatutos definitivos de nossa organização, que para nós, a experiência mostrou, deve basear-se na autonomia dos setores e na centralização no que se refere à linha de ação e distribuição de recursos.

A longo prazo nossa atividade continuará se dirigindo para dois aspectos centrais:

1. O aumento do patrimônio, com a criação de atividades autofinanciáveis;

⁸ Trecho retirado integralmente de: Borges, Rayssa Aguiar. CPC da UNE: para além de reducionismos e preconceitos. Análise das peças: *Brasil, versão brasileira* e *O petróleo ficou nosso*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Brasília, 2010, p. 58-60 e p. 62.

2. O movimento de criação de núcleos de cultura popular com o povo.

Todo o movimento do CPC visa a instalar com o povo núcleos de cultura popular.

(...)

II. Criação de núcleos de cultura popular

O CPC pretende realizar uma experiência-piloto de criação de núcleos de cultura popular.

Pretende pesquisar, na Guanabara, qual o bairro, qual o local de concentração popular que oferece maiores condições para o trabalho.

Nesse local será instalada uma experiência-piloto. Com ela descobriremos quais as atividades que devem ser organizadas: alfabetização, teatro, coral, cursos técnicos, esportes, recreação etc.

Ativistas e profissionais permanecerão junto com o povo no local, desenvolvendo o núcleo até sua consolidação.

Esta experiência-piloto só agora poderá ser realizada. Se chegar até ela, o CPC da UNE terá justificado sua existência (Relatório do Centro Popular de Cultura, *in*: Barcellos, p. 455-456).

Também a história do teatro de agitprop pode ser dividida em fases. Iná Camargo Costa esclarece sobre essa divisão da história do teatro de agitprop em três momentos e tal esclarecimento nos auxilia a compreender essa possível divisão do CPC em fases. De acordo com a pesquisadora,

as histórias disponíveis sobre o teatro de *agitprop* – inclusive na União Soviética – dão conta de três momentos: num primeiro, estudantes e intelectuais simpatizantes da causa socialista criam organizações como o CPC; no segundo, os trabalhadores das mais variadas profissões aderem e os grupos se multiplicam geometricamente. Foi o que aconteceu em países como União Soviética, Alemanha,

França, Inglaterra e Estados Unidos. Neles, o movimento foi derrotado pelo stalinismo e pelo fascismo, variando as datas conforme a evolução do jogo político. (...)

O caso brasileiro tem a singularidade de ter passado para o terceiro momento – a derrota – sem ter conhecido a experiência do segundo. A derrota do *agitprop* brasileiro tem vários ingredientes adicionais, sendo mais visível a combinação do componente “fascista” com a adaptação local da política stalinista de Frente Popular: a aliança de classes já denunciada por Vianinha e pouco depois abertamente proposta por ele mesmo naquele ensaio tão polêmico quanto famoso (1996, p. 96).

No Brasil, complementa Costa, não conhecemos “o momento do *agitprop* em que os próprios trabalhadores assumem a luta também no *front* cultural” (p. 96).

Refletindo sobre a divisão do CPC em fases, podemos afirmar que, durante a fase de consolidação, o CPC arregimentou ativistas, artistas e intelectuais interessados nesse trabalho de conscientização e transformação social por meio da ação artística e cultural. Miliandre Garcia ressalta que houve, nesse período, um processo de formação estética e política desses artistas, estudantes e intelectuais e um processo de conscientização acerca dos fenômenos da sociedade capitalistas e de problemas específicos da realidade nacional. O CPC assumiu para si, de acordo com a autora, além do projeto de conscientização do povo, a tarefa de formação dessa intelectualidade. Em ofício enviado ao Serviço Nacional de Teatro, em dezembro de 1961, o presidente da UNE, Aldo Arantes e Chico Nelson, diretor executivo do CPC, definiram como principal objetivo do Centro, na estrutura da entidade estudantil, a “formação especializada dos jovens que se iniciam nas artes e o da divulgação de valores culturais” (Garcia, 2007, p. 44). Dessa forma,

essa fase do CPC pode ser compreendida como o período de arregimentação e formação da intelectualidade.

Miliandre Garcia explica ainda que o CPC, em dois anos de atividade, fixou duas etapas de ação cultural: a primeira, de formação da intelectualidade e a segunda, de conscientização das massas. Pelo relatório, podemos concluir que haveria uma terceira etapa, a de transferências dos meios de produção, que se daria com a multiplicação dos CPCs, já esboçada nesses dois anos e meio e com a criação dos núcleos de cultura popular, presente no Relatório como projeto a ser desenvolvido. Também, a falta de continuidade no processo de conscientização das massas era algo já apontado pelas avaliações e autocríticas realizadas pelo movimento a respeito das atividades desenvolvidas durante essa fase de consolidação. Contudo, como toda a esquerda, o CPC foi surpreendido pelo Golpe Militar de 1964 e o projeto foi prematuramente abortado.

Todavia, mesmo tendo seu projeto interrompido, documentos, peças e registros queimados e ter sido excluído da história oficial do teatro, o CPC deixou marcas na história artística e cultural brasileira, como defende Gullar:

independente do que ele poderia ter sido, acho importante ressaltar o que o CPC propiciou. Mesmo tendo sido cortado como foi – junto, é claro, de toda atividade cultural e política de esquerda no país –, o CPC influenciou sobre o cinema, a música, a poesia e o teatro brasileiros. É claro que não atingimos nosso sonho de fazer a revolução, mas conseguimos, pelo menos, fazer com que a realidade brasileira merecesse mais atenção dos nossos artistas. Se há uma coisa que o CPC conseguiu foi isso: estimular o intelectual brasileiro, de forma geral, a pensar sobre a realidade do seu próprio país (*apud* Barcellos, p. 216).

O CPC fez com que artistas e intelectuais realizassem o seu trabalho levando em consideração as necessidades e a luta de seu povo; questionou a destinação da cultura; valorizou a prática de fazer teatro de rua, nas comunidades carentes e sindicatos, sendo referência imediata ou longínqua, de acordo com João das Neves, para quase todas as formas alternativas de produção cultural. E, sem dúvida, o CPC contribuiu para a discussão a respeito da forma, elaborando uma dramaturgia que soube incorporar recursos do teatro épico e do teatro de agitação e propaganda, para colocar em cena problemas da sociedade brasileira.

Referências Bibliográficas

- ANTUNES, Delson. *Fora do Sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- ASSIS, Chico de. *A mais valia: pensando num mundo melhor*. Disponível em: <<http://www.carloslyra.com/portugues/pecas.asp?secao=pecas&str=maisvalia&pagina=1>>. Acesso em: 26 maio 2014.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EdUSP, 1997.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BORGES, Rayssa Aguiar. CPC da UNE: para além de reducionismos e preconceitos. Análise das peças: *Brasil, versão brasileira* e *O petróleo ficou nosso*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. Teatro e Revolução nos anos 60, in: *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. Com os séculos nos olhos. Teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979.

- Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- NEVES, João das Neves. Revolução e Contradição, *in: Jornal Novos Rumos*. Ano II, n. 72. Rio de Janeiro, p. 5, 15 a 21 de jul. de 1960.
- RIBEIRO, Paula Chagas Autran. Teoria e Prática no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, *in: Revista “AspaS”*, n. 01, Anais do Primeiro Seminário de Pesquisas em Andamento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP, São Paulo, 2011, p. 140-149. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/aspas/article/download/62858/65635>>. Acesso em: 21/6/2014.
- SILVA, Anderson de Souza Zanetti da. A estética da subjetividade rebelde na poética. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes de São Paulo, Universidade Estadual Paulista, São Paulo. 2008.
- VENEZIANO, Neyde. O Sistema Vedete, *in: Repertório: Teatro e Dança*, ano 14, n. 17, Salvador, 2011, p. 58-70. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5727/4134>> Acesso em: 30 jun. 2014.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar, *in: Teatro/1*. Rio de Janeiro. Muro, 1981.
- XAVIER, Nelson. Depoimento durante o I Encontro Unitário de Trabalhadores, Trabalhadoras e Povos do Campo, das Águas e das Florestas, Brasília, 2012. Disponível em: <<http://encontrounitario.wordpress.com/2012/08/21/camponeses-homenageiam-teatro-militante-e-recebem-apoio-emocionado-de-nelson-xavier/>>. Acesso em: 26 maio 2014.

TEATRO: FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA EM PERSPECTIVA COLETIVA E DIALÉTICA

KEYLA MORALES DE LIMA GARCIA

Este ensaio pretende fazer uma retrospectiva histórica de como o teatro tem colaborado com minha formação humana e, nessa intenção, buscar compreender a progressão que a educação pode potencializar no processo de consciência.

Minha experiência com teatro começou na primeira série, quando nossa turma apresentou uma peça dançante da Xuxa, na qual havia uma “xuxinha” (papel principal), uma bruxa e vários outros personagens. Nessa época, eu já queria ser a personagem principal, o problema é que não era somente eu que tinha essa intenção! Meu primeiro debate ocorreu aí com a colega que também queria ser a xuxinha e não a bruxa... Tivemos que entrar num consenso, que com certeza não agradou a todos (a mim, sim), mas serviu para provocar um diálogo e nos fez refletir que o mundo é injusto e, nem sempre, as coisas são como todos querem.

Na igreja, o teatro me acompanhou por várias vezes. Como grupo, nossa tarefa era encenar peças com base em histórias bíblicas que traziam ensinamentos sobre amor, perdão, solida-

riedade, coletividade, amizade etc. A todos, atores e espectadores, a leitura e o conhecimento prévio eram indispensáveis, o que nos forçava a ler e discutir entre o elenco sobre as melhores maneiras de demonstrar as histórias.

Conforme fui crescendo continuava a participar de teatro na escola, geralmente, em datas comemorativas, como no dia das mães, dos pais, dia do índio, natal etc. O problema é que dentro da perspectiva escolar, bancária e capitalista, o teatro cumpre uma função de adestramento e acaba reforçando alguns princípios, como o da competitividade, do destaque individual, do talento, que regem hegemonicamente a sociedade.

O teatro, na minha infância, adolescência e juventude, era visto muito mais como uma forma de entretenimento para os alunos e os pais que assistiam às peças. Não se pode negar que a arte teatral acaba cumprindo algumas funções psicológicas importantes como a de desinibir e incentivar expressões individuais e até potencializar o trabalho coletivo, o diálogo e o debate. Utiliza o lúdico para desobstruir a tensão dos alunos devido ao acesso de conteúdos obrigatórios nas escolas e permite maior liberdade de expressão e de escolha, tanto das peças quanto dos papéis que cada um pode desempenhar dentro delas, mostrando que é possível expor nosso ponto de vista. Esses momentos para mim foram muito formativos, pois as angústias de falar em público foram sendo vencidas e o medo de errar e ser criticada, pouco a pouco, foi sendo superado.

Quando comecei a lecionar tive a oportunidade de desenvolver momentos de teatro com os alunos, tanto eles quanto eu nos sentíamos muito bem, por mais que ainda não conhecêssemos outras formas de teatro, com uma visão mais politizada, como o teatro épico e o dialético. Por exemplo, os estudantes sempre aprendiam muito com os momentos de

ensaio, preparação e apresentação das peças. Na faculdade de Pedagogia também organizamos peças e já fazíamos teatro épico sem saber que era, trazendo problemas da realidade de forma cômica, o que fazia as pessoas rirem e refletirem ao mesmo tempo.

Minha visão sobre teatro se ampliou quando tive a oportunidade de conhecer o teatro político no curso de Licenciatura em Educação do Campo, na UnB. Conhecemos o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal e suas técnicas. Passamos a refletir sobre a importância do teatro como meio de articulação social, como possibilidade de trazer nossos conflitos à tona, debatê-los e propor soluções para os mesmos. Muitas peças foram encenadas, houve muito debate, reflexão e interação com vários grupos teatrais e, em cada momento, surgiam novos aprendizados. A cada dia novos desafios iam sendo superados, dentro da técnica do Teatro do Oprimido (TO). A partir de então, minha busca pela compreensão de como o teatro pode ser formativo e conscientizador foi intensa, o que resultou em um trabalho de conclusão de curso de graduação.¹

Os exercícios propostos por Boal visam à autorreflexão e ampliação das possibilidades corporais de expressão. Suas técnicas teatrais de Teatro Imagem, Teatro Invisível e Teatro Fórum visam cumprir várias finalidades, dentre as quais podemos destacar duas principais: ajudar a compreender melhor uma situação cotidiana, que aparentemente é “natural” e ensaiar ações que possam auxiliar na quebra de opressões reveladas nesse processo.

¹ “A formação da consciência política e o trabalho teatral”, monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Educação do Campo – LEdoC, da Universidade de Brasília, orientada pelo professor Rafael Litvin Villas Bôas.

O método do TO busca a transformação do espectador passivo em sujeito transformador da ação dramática, o que vai incentivá-lo a agir e reagir em sua realidade, conscientizando-o sobre suas responsabilidades diante das necessárias transformações sociais. Para isso, são desenvolvidos jogos que estimulam a participação e o compromisso individual, valorizando as experiências coletivas. Para Boal, o teatro pode até não ser revolucionário em si, mas “é um ensaio da revolução”. O Teatro Imagem e o Teatro Fórum são métodos do Teatro do Oprimido que buscam a possibilidade de fazer com que todos os participantes do processo de ensino aprendizagem, atores e “espec-atores”, se comuniquem trazendo reflexões críticas e políticas sobre a realidade.

O Teatro Fórum pode iniciar tanto a partir de uma imagem quanto de uma peça que aponte um problema real, as pessoas da plateia não são ignoradas como se não estivessem lá, ao contrário, há um envolvimento dos atores com os não atores, há diálogo entre os personagens e os demais, os atores olham para todos e sabem que não há aquela quarta parede ilusória, utilizada no teatro dramático que distancia as pessoas (Gonçalves, 2003).

Em um determinado momento da peça, no clímax em que se apresenta a situação de opressão, a peça é paralisada e então as pessoas, através do curinga, são instigadas a debaterem sobre aquele problema apresentado e propor possíveis soluções reais para ele. A plateia participa da peça, abre-se um fórum em que são discutidos os porquês da realidade enfrentada e quais poderiam ser as possíveis soluções.

É a partir deste momento que os “espec-atores” podem entrar no lugar de algum daqueles oprimidos e agir, encenando como fariam se estivessem enfrentando aquele problema na

vida real. Após a apresentação da ideia, é aberto novamente o fórum para a rediscussão do novo quadro, analisando de forma crítica se a solução apresentada é possível, viável, se tem consequências e quais são elas. Se houver mais ideias, são encenadas e debatidas. Este método faz com que as pessoas pensem sobre a desigualdade social e suas consequências e treinem para agir quando enfrentarem situações semelhantes (Boal, 1991).

No curso de Especialização Residência Agrária, Matrizes Produtivas da Vida no Campo, as aulas de teatro foram organizadas de forma pedagógica buscando auxiliar os estudantes na compreensão de como o teatro pode colaborar em suas realidades. Sempre foi uma preocupação dos educadores que os estudantes pudessem ter mais segurança para desenvolver as oficinas de teatro nas comunidades e propor técnicas do Teatro do Oprimido em suas inserções.

Na quarta etapa de Tempo Universidade, em setembro de 2014, o professor Rafael, depois de um debate com a turma, propôs uma nova metodologia para o Teatro Fórum, em que as pessoas, “espec-atores”, tiveram a oportunidade de debater sobre as possíveis soluções nos grupos menores primeiramente, para depois, propor soluções viáveis para a cena, ao invés de intervir nas cenas de forma individual.

A proposta foi realizada da seguinte maneira: após a apresentação da cena de conflito, a plateia se dividia em grupos para fazer um debate antes das intervenções. O que diferencia esse método do tradicional é que quando há um debate prévio as possíveis soluções são trazidas do imaginário individual para o grupo avaliar, então, são testadas e confrontadas por meio do diálogo. Esse momento se torna rico e reflexivo, pois as contradições são demonstradas e os conhecimentos prévios são

levados em conta para organizar as intervenções. As experiências de vida mostram que certas atitudes não têm o menor fundamento para aquela determinada situação.

Por exemplo, é muito difícil um homem branco, estudado, classe média/alta, que nasceu em uma família estruturada, teve os melhores estudos, participou de variados tipos de cursos etc. compreender, de fato, o que sente um homem pobre e negro que sempre viveu no campo ou em uma favela, com uma família desestruturada, com problemas de abandono ou alcoolismo, dificuldade para trabalhar, tendo que enfrentar horas e horas em ônibus lotados, ou não conseguir se manter no campo e ter que fazer diárias estafantes para fazendeiros para garantir a sobrevivência etc.

É totalmente diferente o que sente uma mulher analfabeta que sempre dependeu do pai e depois do marido, participou durante toda sua vida de uma religião tradicional, não trabalhou fora ou se já, apenas fazendo trabalhos domésticos, tem filhos, foi violentada verbal e fisicamente etc. pensar em uma solução para seus problemas, da mesma maneira que uma mulher que teve a oportunidade de estudar, que sabe seus direitos, trabalhou fora em variados tipos de empregos, sabe dirigir etc.

São muito diferentes as relações estabelecidas entre cada realidade e logicamente a forma de ver o problema também vai ser, por isso, o modelo de Teatro Fórum em que são propostas soluções individuais que não servem, de fato, para a transformação social.

Quando, numa peça de Teatro Fórum, uma pessoa da plateia resolve sozinha entrar na cena, significa que ela se imagina reagindo naquela determinada situação e não há uma preocupação com a opinião dos demais espectadores; mesmo que haja em seguida o debate sobre sua alternativa, a pessoa

que apresentou a proposta de mudança está decidida que aquela seria com certeza a melhor solução. Porém, se analisarmos esse método na perspectiva do materialismo histórico dialético, podemos perceber alguns problemas.

Primeiro: as atitudes que são propostas como alternativas de solução para a situação de opressão apresentada em cena são individuais e cada ser humano é único, com suas emoções, criado em uma família específica, tem sua crença religiosa, seus traumas, sentimentos, conhecimento de mundo, experiências vivenciadas de forma única etc. o que torna a ação daquela pessoa, que entra no lugar do oprimido, muito descontextualizada com a real situação daquela que está vivendo o conflito.

Segundo: geralmente, as pessoas transferem o problema para o opressor, o que o torna o “malvado” da história, impossibilitando que as demais reflitam sobre o problema real instalado na sociedade que resulta desse tipo de sujeito opressor. Fica parecendo que os conflitos são entre as pessoas, que os opressores são os culpados, que os oprimidos são as vítimas e que se o opressor mudasse tudo estaria resolvido. Não se reflete que são problemas estruturais que ditam as relações entre os seres humanos.

Terceiro: muitas vezes, o que assume o papel do oprimido age por impulso, é a emoção que determina sua ação. Mas, se realmente o problema fosse com ele jamais teria a coragem necessária para tomar aquela atitude apresentada. Isso faz com que a pessoa que está passando pela dificuldade se sinta pior por não ter uma atitude igual àquela que supostamente resolveria o problema. A pessoa oprimida se sente, em geral, covarde por não agir como deveria. É como se a plateia a julgasse como incapaz de resolver seu problema, já que o outro agindo (em cena) apresenta uma solução que parece óbvia e muito simples

de ser aplicada. Há uma tensão e, posteriormente, a pessoa pensa que, como não vai poder realizar as propostas apresentadas, seu problema não tem solução e se acomoda.

Essa nova forma de organizar as intervenções no Teatro Fórum pode ser usada em momentos em que haja condições para o debate acontecer. Avaliamos no eixo de Cultura, da turma do Residência Agrária da UnB, de forma muito positiva esse método. As cenas apresentadas envolviam a falta de coletividade e o individualismo presentes nos espaços de organicidade do curso e na nossa sociedade. Esse tema provocou uma reflexão consciente de que os problemas não são facilmente resolvidos e nem são possíveis soluções individuais para problemas coletivos, mas percebemos, através das discussões, que é possível mudar. Nossa tarefa é proporcionar esses espaços de discussão formativa e conscientizadora, tendo como modelo as horas de diálogo na Universidade e as propostas de intervenção mais realistas e dialéticas.

EXPERIÊNCIA DE TEATRO JORNAL POR GTO MONTEVIDEO

DAVID SITTO

O artigo procura sistematizar a experiência do GTO Montevideo¹ com respeito à peça de Teatro Jornal “No es un problema menor”.² A peça foi criada para discutir o plebiscito que pretendia rebaixar a maioria penal, realizado em outubro de 2014, junto com as eleições nacionais no Uruguai.

O GTO Montevideo é um coletivo político que luta por uma sociedade mais justa. Tem como arma principal de luta o Teatro do Oprimido (TO). Somos atores, atrizes, cidadãos e militantes que nos envolvemos com os fatos concretos que acontecem em nossa sociedade e, mediante o TO, como uma forma a mais de luta, damos conta de nossa opinião e ação com respeito às opressões.

Iniciamos o trabalho como grupo em abril de 2011, com a motivação de poder vincular a prática teatral às necessidades concretas que se apresentam na realidade. Naquele momento,

¹ Nome original: Grupo de Teatro del Oprimido Montevideo.

² “No es un problema menor” é o nome original da peça. Em português seria “Não é um problema menor”.

alguns dos partidos políticos conservadores do Uruguai, impulsionavam uma campanha de coleta de assinaturas que se chamava “Assine para viver em paz”, com o objetivo de chegar a um plebiscito para rebaixar a maioria penal de 18 para 16 anos. Esta proposta era apresentada como a “solução” dos problemas da insegurança. Somado a isto, os meios massivos de comunicação, em consonância, repartiam, “*a destra e sinistra*”,³ notícias, crônicas vermelhas e opiniões sobre adolescentes em conflito com a lei, aumentando a repetição dos fatos, com um marcado juízo de valor por parte dos jornalistas. Um exemplo claro disso foi quando os canais de televisão aberta repetiram 102 vezes o vídeo registrado pelas câmaras de segurança do restaurante La Pasiva, sobre um adolescente que assassinou por erro e por encomenda um de seus empregados.⁴

Incomodava-nos, sobremaneira, o tratamento que a mídia dava ao tema. Para isso, entendemos que o melhor modo de lutar era através das técnicas do Teatro Jornal. Mediante a colaboração da “Agência de Comunicação Voz y Vos”,⁵ que nos brindou um arsenal de notícias e crônicas referentes ao tema, começamos a trabalhar com as técnicas e exercícios de TO, chegando assim à construção da peça teatral “No es un problema menor”.

Estávamos atentos a tudo o que se passava. A realidade é uma fonte inesgotável de contradições; nas ruas o tema estava

³ Em sentido intermitente, sem parar.

⁴ Em 5 dias, o vídeo foi veiculado: 44 vezes pelo Canal 4; 25 vezes pelo Canal 10; 23 vezes pelo Canal 12 e 4 vezes pelo Canal 5. Alfano, P. “El crimen de La Pasiva”, in: (Ed.) Klein, D. *Mala Sangre. Siete historias de crímenes*. Montevideo: Ediciones Santillana S.A, 2014, p. 62.

⁵ Projeto da Organização Não Governamental El Abrojo, em convênio com Unicef-Uruguay que se instalou no país em março de 2007. A iniciativa faz parte da Rede de Agências de Notícias pelos Direitos da Infância de América Latina (Red Andi).

em voga, era necessário estar em constante diálogo com a realidade, porque a preocupação estava na agenda pública e midiática. A palavra “menor”⁶ era repetida exaustivamente.

Sabíamos que sobre essa problemática estavam (e estão) aliados os maiores poderes da sociedade: o político, o judicial e o comunicacional. Nós não seríamos mais que areia dificultando o movimento das engrenagens, do que “eles” já tinham previsto: cair com seu punho direito sobre uma parte da sociedade, a mais vulnerável hoje em dia: adolescentes pobres.

Desde o começo, vimos como necessária a possibilidade de nos unir numa frente de luta comum. Alguns companheiros do grupo participavam da construção, junto com outras organizações sociais, sindicais e políticas, da Comissão Nacional “No a la Baja”.⁷

A construção da peça de Teatro Jornal teve transformações constantes de acordo com o que a realidade demandava. No começo, somente existiam pequenas cenas da peça que eram representadas em feiras de bairro, onde companheiros da comissão distribuíam panfletos informando as posições contra essa campanha nefasta e mentirosa. Isto nos permitia dar nossa posição sobre os fatos e informar contra o discurso hegemônico, para evitar que chegassem ao número de assinaturas necessário para impulsionar o plebiscito.

A montagem da peça foi feita de forma coletiva, a direção a fazíamos entre todos. Cada um lia notícias e crônicas sobre

⁶ O termo “menor” faz referência ao menor de idade em sentido penal. Diferenciando-se do termo “adolescente”, menor é o pobre em situação de risco social, em conflito com a lei e adolescente é, por exemplo, quem estuda. Chegamos a ouvir notícias que diziam “um menor roubou a dois adolescentes”, marcando que existem cidadãos de primeira e de segunda classe.

⁷ A tradução para o Português seria: “Comissão Não à Rebaixa”.

o tema e as traduzíamos numa linguagem teatral, mediante as nove técnicas expostas no livro: *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular*, de Augusto Boal. Trabalhamos em nossas casas, nos atribuíamos tarefas, dividíamos as notícias para ler, tentávamos achar quais eram as relações e contradições que se colocavam em jogo, estudávamos livros acadêmicos sobre as temáticas, participávamos de conversas organizadas em diversos âmbitos etc. Todo esse material logo era discutido em espaços de ensaio (duas vezes por semana, mais as atuações que surgiam por demanda e possibilidade). Também, como pessoas interessadas em teatro, líamos distintos autores referentes do teatro político para achar elementos relacionados e aprofundar. Em 2011, paralelamente à participação nas feiras de bairro, fomos construindo a peça, que estreou em novembro do mesmo ano, no lançamento da “Comisión Nacional No a la Baja”.

Durante 2012, com a peça construída, mas em constante transformação conforme surgiam notícias e informações novas, continuamos participando das feiras. Ao mesmo tempo, a temática adquiria mais corpo no tecido social e começamos a fazer em distintos espaços educativos e sociais: centros juvenis, sindicatos, centros comunais, centros de ensino, universidade, cadeias, refúgios para pessoas em situação de rua, sedes de partidos políticos etc. Nestas instâncias, além disso, realizávamos debates sobre a temática, em relação ao que se mostrava na peça: o acesso a bens e o consumismo exacerbado; ser e ter como marcas da identidade (“Si tienes eres, si no tienes no eres, no existes”)⁸ no mercado da segurança; o poder político

⁸ “Se tens, és, se não tens não és, não existes”. Fragmento de uma canção da peça “No es un problema menor”, feita a partir de um texto de Rosalba Oxandabarat: “Chocolate por la noticia, del pan a los Nike”. Jornal *Brecha*, 13 de maio de 2011.

e os meios de comunicação; a dicotomia cadeias-escolas, entre outros.

Segundo a agenda programada pela Comissão, participávamos com a peça em “mesas e conversas temáticas”, sendo aquela apresentada no começo, como disparador, ou no final, como fechamento das atividades. A peça tem uma duração aproximada de 15 minutos e, com o debate, se prolonga até uma hora. Essa modalidade foi-se gerando na prática, frente à necessidade do público de discutir o que tinha visto.

Podemos dizer que a peça tem um caráter popular. Como foi criada no seio da sociedade uruguaia, sobre uma problemática que afeta diretamente a cidadania, ao assistir, o público se identifica com os anúncios publicitários, as canções infantis, os discursos políticos, certos dados da história, frases memoráveis de ex-presidentes, ideias claras e diretas; também o entrecruzamento e o contraste dos discursos serviam para contrapor as ideais fascistas ocultas, tanto nas declarações dos políticos quanto nas manchetes dos jornais.

O caráter popular foi um objetivo político e estético desde o primeiro momento, já que projetamos a peça para realizá-la na rua, num espaço semicircular e com cenografia facilmente transportável. Também foi realizada em salões teatrais convencionais. Com os atores, procuramos trabalhar sobre o exagero dos gestos, a amplitude da voz, com a caricaturização, com cenas definidas e claras, com personagens e situações reconhecíveis, com ritmos musicais e corporais, com a ironia, a paródia e o grotesco. Procurávamos em alguns momentos gerar humor.

O objetivo era que pudesse ser compreendida por todo tipo de público, desde o universitário até a vizinha do bairro que não perde nenhum noticiário. Com respeito à intencionalidade que

possui a ironia, em âmbitos como prisões e refúgios para pessoas em situação de rua, muitas vezes, não era compreendida pelo público, que acreditava que defendíamos o discurso retrógrado. Logo, no debate, se compreendia a intencionalidade da peça e, em geral, concordavam conosco, chegando a reflexões cruas e profundas, como “todos os que estamos aqui somos pobres”⁹. Cada uma das instâncias de apresentação e debate da peça era sistematizada como material para contrastar se estávamos indo no caminho correto, se não estávamos dando uma opinião errada, se a ironia introduzida na entonação do texto e dos comportamentos sociais e corporais era compreendida.

A peça tinha grande aceitação pelo público, o que, em vez de nos orgulhar, nos preocupava. O plebiscito era preto ou branco, somente apresentava duas opções: rebaixar ou não rebaixar. Queríamos também, além de educar e entreter, convencer o cidadão com uma postura e fundamentos estéticos e políticos. Nas pesquisas, a porcentagem pelo SIM era alta; nos espaços que nos convocavam nos encontrávamos com pessoas que tinham uma postura definida a nosso favor, o que era positivo, mas nosso objetivo era outro: poder gerar pensamento crítico nas pessoas que não tinham uma postura definida e somente estavam “informados” pelos meios de comunicação. Onde achá-las? O espaço público foi o desafio planejado para realizar a peça. Porque ali, nos espaços abertos, achávamos o cidadão interessado em discutir em público, disposto a escutar outras opiniões, pessoas totalmente desinformadas e alheias à temática; outras com a necessidade de expor sua opinião e compartilhar experiências; pessoas que

⁹ Frase dita por um adolescente. Extraído do debate posterior a uma apresentação, no centro de reclusão de menores de idade situado na chamada Colônia Berro.

reconheciam em nosso trabalho a possibilidade de questionar e duvidar de seus juízos, mas também existia quem não gostava do que fazíamos, quem se achava firmemente em desacordo, não batia palmas e ia embora, quem contestava em voz alta em meio à peça: a postura da direita e a indiferente eram incomodadas. Ali percebíamos que não estávamos errando o caminho.

O vestuário era composto por calças pretas, feito uniforme e uma camisa preta, com manchetes de jornais estampadas, mediante técnicas de serigrafia.

Vínculos, novas alianças

Não devemos nos esquecer de que existem várias frentes de luta, ainda mais quando a problemática afeta a sociedade toda. A principal arma que têm os meios de comunicação e o poder político, com respeito ao tema é o “medo”: a sensação de insegurança amplifica o medo. As notícias mostravam vítimas recentes de delitos, o que gera um processo de empatia, que o cidadão rapidamente toma: “a mim também pode acontecer”. Generaliza-se o medo, quebra-se o racional. Por isso, é necessário um teatro que dê respostas e entendimento, tanto desde o racional quanto desde o sensível, recurso que os noticiários sabem manipular muito bem. Continuando nessa linha, a luta também é estética, porque a transmissão de conhecimento e as sensações não acontecem somente desde a palavra.

Em meados de 2012, foram reunidas as assinaturas para realizar o plebiscito em âmbito nacional, em outubro de 2014. Durante esse período, até final de 2013 começamos um processo de modificação e atualização da peça; a necessidade era outra: agora lutávamos frente a um plebiscito que era um fato consumado. Realizamos uma cena de Teatro Fórum e, posteriormente, implementamos o Teatro Legislativo.

Ao chegar o ano de 2014, somente faltavam meses para as eleições. Como grupo, tínhamos realizado, no ano anterior, uma turnê de Teatro Legislativo pelo território nacional. Estávamos esgotados para fazer frente à demanda de apresentações que nos eram solicitadas e, com isso, poder concluir a viagem pelos departamentos [estados] restantes. Seguindo os objetivos de TO e como estratégia, nos inspiramos na experiência do Movimento Jana Sanskriti, na Índia e decidimos *multiplicar* a peça. Mediante uma convocação aberta chamamos as pessoas que desejassem militar pela causa desde o teatro, realizando a peça que o GTO tinha construído. Dessa maneira, foram armados dois novos grupos, que durante cinco longas jornadas de ensaios assimilaram a peça e se conformaram como grupos. Logo coordenávamos para fazer as apresentações e debates solicitados. Talvez, agora como autocrítica e devido ao tempo, somente fizemos um processo rápido de transmissão da peça, saltando os passos que um processo de construção que uma peça de Teatro Jornal demanda. Mas a prontidão do tempo exigia atuar com rapidez.

Pudemos ampliar o espectro de influência, apesar da desvantagem da conjuntura política que supõem os meios de comunicação, tendo três elencos para continuar lutando, em distintos pontos do país. Eles e elas dedicaram seu tempo e sua energia para militar pela causa, não somente desde o racional mas também fazendo uso do corpo. Hoje em dia, pessoas que participaram desse processo de multiplicação formam parte do GTO Montevideo.

Conclusões

Acreditamos que é necessário, no contexto atual latino-americano, retomar a metodologia de trabalho realizada

anteriormente pelas poéticas de teatro popular, para que o teatro possa dar respostas às necessidades concretas e políticas que se manifestam na sociedade.

No caso desta experiência de Teatro Jornal, realizada em um território nacional, acreditamos que sua atualidade e vigência ainda se mantêm de pé, tanto no país como no continente. A perseguição de adolescentes e jovens pobres envolvidos nos “problemas de segurança” pelos meios de comunicação e pelo poder político e seu aparato repressivo, é um tema que a sociedade mantém pendente há décadas, já que somente se consegue acentuar o estigma e a criminalização da pobreza.

CADERNO DE JOGOS TEATRAIS*

- * Esse caderno de jogos e atividades teatrais é uma adaptação de “Cadernos do Avesso n. 1 - Processo de trabalho do grupo *O avesso da máscara* com a técnica do Teatro do Oprimido”. O grupo de teatro e de multiplicadores teatrais *O Avesso da Máscara* foi formado em julho de 2001, com coordenação de Rafael L. Villas Bôas, após uma oficina de Teatro do Oprimido ministrada pela Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, em Brasília. O material elaborado pelo *Avesso* foi diversas vezes utilizado como fonte de pesquisa nas disciplinas de teatro da LEdoC/FUP e em formações teatrais do Coletivo Terra em Cena.

NOSSA PROPOSTA PEDAGÓGICA

Com o objetivo prioritário de formação de multiplicadores e de grupos teatrais com autonomia em relação ao modo de utilização da linguagem teatral, consideramos de fundamental importância que a técnica seja transmitida de tal maneira que aquele que está aprendendo possa também aprender a ensinar. Consideramos, ainda, que no processo de transmissão da técnica ela não só pode como deve ser resignificada, sendo modificada pelos multiplicadores para melhor se adequar às necessidades de cada grupo e contexto.

Um problema comum no aprendizado da função de multiplicador é a organização do passo a passo do exercício no ato da explicação. Frequentemente, o participante se lembra de ter praticado o exercício, mas não percebe que existe uma diferença entre a sensação de fazer o exercício e o ato de explicar para um grupo que desconhece como ele funciona do começo ao fim.

Uma decorrência desse primeiro problema ocorre quando o curinga em formação tenta ensinar o exercício e prende-se

à explicação oral, dizendo tudo que deve ser feito, logo de uma vez. Nesse caso, observamos que a compreensão dos participantes é muito pequena e, geralmente, o multiplicador se verá obrigado a repetir muitas vezes a mesma explicação durante a realização do exercício, tornando o processo mais lento e desgastante.

Pode ocorrer, também, do curinga em formação querer partir logo para a prática, sem fornecer aos participantes a explicação oral. Nesse caso, observamos que os participantes ficam inseguros, pois não lhes é transmitido com clareza o que deve ser feito e por que eles devem realizar tal exercício.

Para evitar esses problemas, no momento da explicação dos exercícios, procuramos separá-los em etapas, de forma que possamos mesclar a explicação oral e a ação prática.

No espaço das oficinas procuramos estimular a discussão sobre as relações de trabalho entre os participantes. Como nossa intenção não é reproduzir uma forma de relacionamento que seja pautada por hierarquias, ou que seja cúmplice com atitudes discriminatórias, propomos sempre que iniciamos uma oficina que, se ao longo do trabalho alguém se sentir discriminado por alguma razão – seja ela decorrente de preconceito racial, de gênero, de classe, regional, por opção sexual, entre outros – essa pessoa interfira imediatamente e exponha o problema para o grupo. A intenção é tornar o momento posterior da atitude discriminatória um espaço de aprendizado e reflexão sobre como construímos relações sociais mais honestas entre os membros de um coletivo.

Por fim, convém ressaltar que a proposta pedagógica e estética do Terra em Cena está em constante movimento de formulação, norteadas pelos objetivos gerais traçados pelo grupo. Nesse sentido, à medida que progrediram as pesquisas

dos integrantes do grupo e o contato com coletivos de teatro político que trabalham com teatro épico e dialético, passamos a adotar outros procedimentos nas oficinas e ensaios do Terra em Cena, com exercícios de improvisação a partir das contradições formuladas nas cenas, com o desafio de transpor para a forma estética os dados da forma social. Isso possibilita, do ponto de vista metodológico, a resignificação de uma série de exercícios e técnicas, na medida em que são direcionadas para os exercícios de cena. Na montagem de “Contra quê? Contra quem?”, do elenco do Terra em Cena (2012) esses procedimentos passaram a ser adotados, o mesmo ocorrendo na peça “Luta pela sobrevivência” do grupo Arte e Cultura em Movimento e nos ensaios de “Mutirão em Novo Sol”.

GRUPOS E EXPLICAÇÕES DE EXERCÍCIOS

Ao longo das oficinas, os multiplicadores costumam desenvolver uma maneira própria de repassar os exercícios do Teatro do Oprimido, o que pode gerar a redistribuição desses em novas categorias¹.

Segue uma proposta de reorganização dos jogos e exercícios, acrescida de outras atividades que os integrantes do grupo O avesso da máscara e do Coletivo Terra em Cena trouxeram de suas experiências anteriores e que julgamos dialogar com os exercícios reunidos por Augusto Boal na metodologia do Teatro do Oprimido.

Nesse caderno, os exercícios reunidos dividem-se em quatro grupos: o primeiro grupo denomina-se *Aquecimento e Jogos Teatrais* e apresenta-se subdividido em: *Jogos para Iniciar as Oficinas; Jogos de Ritmo; Cartas na Manga; Jogos de Olhos Fe-*

¹ Augusto Boal, no livro *Jogos para Atores e Não Atores*, propõe a divisão dos exercícios nas seguintes categorias: sentir tudo que se toca, escutar tudo que se ouve, ativando os vários sentidos, ver tudo que se olha e memória dos sentidos.

chados e Aquecimento de Plateia para Teatro Fórum. O segundo grupo denomina-se Teatro Imagem; o terceiro, Demonstração de Teatro Fórum e o quarto, Técnicas de Ensaio.

1º Grupo: AQUECIMENTO E JOGOS TEATRAIS

Os exercícios reunidos nesse grupo cumprem a função de aproximar os participantes das oficinas dos princípios básicos da linguagem teatral.

Jogos para iniciar as oficinas

Os jogos reunidos nesse grupo são indicados para começar os trabalhos nas oficinas, por favorecerem gradualmente a interação entre os participantes.

1. Andando pelo espaço

Todos andando desordenadamente pelo espaço previamente delimitado pelo curinga, se preocupando em olhar nos olhos dos companheiros. Ao comando das palmas: uma palma para parar e, rapidamente, ocupar os espaços vazios na sala, buscando um equilíbrio no espaçamento entre as pessoas; duas palmas para andar normalmente; três palmas para quase correr sem bater uns nos outros. Esse jogo pode ser acrescido de diversas variações. Seguem algumas delas:

+ 5 gestos

O curinga pedirá que algum participante faça um gesto utilizando todo o corpo. O gesto será numerado como um e será copiado por todos os participantes, sempre que o curinga disser seu número correspondente. Pedirá que outro participante faça o gesto número dois e assim, sucessivamente, até completar 5 gestos. Quando os cinco gestos já tiverem sido

criados, o curinga ficará intercalando os números, para que o grupo faça o gesto correspondente.

Pulo

Andando pelo espaço, os participantes devem se aproximar uns dos outros estabelecendo um contato olho no olho. Quando estiverem próximos dão um pulo ao mesmo tempo e continuam andando pelo espaço até estabelecer contato com outro participante, pular juntos e assim sucessivamente.

Anda, para, agacha e pula

Andando pelo espaço, os participantes devem seguir o comando de andar, parar, agachar ou pular. Depois que todos houverem assimilado os comandos, determina-se a inversão dos mesmos, ou seja, quando o curinga solicitar que andem, devem parar; quando solicitar que parem, devem andar; que agachem, devem pular; que pulem, devem agachar.

2. Círculo de nós

Faz-se uma roda, todos de mãos dadas. Cada pessoa olha bem para a pessoa que está segurando na sua mão esquerda e depois na direita e não esquece mais dessas pessoas. O curinga pede para desfazer a roda e para que todos andem pelo espaço. Coordena o exercício *Andando pelo Espaço* e de repente, pede para que todos parem onde estejam e sem sair do lugar apontem a mão direita para a pessoa que estava segurando essa mão no começo do exercício, assim também para a esquerda. Lentamente, como se as pernas fossem raízes de árvores que criassem resistência para sair do lugar, todos devem tentar pegar as mãos dos companheiros em questão. Quando todos estiverem de mãos dadas a roda vai estar toda embaraçada. O

objetivo é que o grupo consiga, em silêncio, se comunicando apenas pelo olhar, desfazer o nó, sem soltar as mãos e voltar à formação original da roda.

3. Batizado mineiro

Os participantes formam um círculo. Uma pessoa entra no centro da roda, diz o seu nome, uma palavra com o som que o nome começa (exemplo: Helen – esperança) e faz um gesto correspondente. Depois os demais vão ao centro e repetem o nome, o gesto e a palavra exatamente da forma como a pessoa fez. Isso deve ser feito duas vezes para que o grupo memorize a ação dos companheiros. Após a participação de todos, uma pessoa volta ao centro da roda sem dizer ou fazer nada e os demais deverão se lembrar da ação feita por essa pessoa (nome, palavra e gesto). Juntos vão ao centro da roda e repetem duas vezes a ação memorizada. Vale lembrar que o ritmo do jogo deve ser contínuo, sempre que um participante sair, outro deve entrar do centro da roda. Esse exercício funciona num grupo em que as pessoas não se conhecem ainda.

4. Hipnotismo colombiano

Em duplas, uma pessoa vai hipnotizar a outra com a palma da mão. O guia estende a mão e seu companheiro deve olhar fixamente para o centro da palma. Quem está guiando deve mexer sua mão lentamente e o guiado deve manter sua face a uma distância de um palmo da mão do companheiro. O guia deve estimular ao máximo os movimentos do corpo do outro, levando a mão para baixo, para os lados, para cima, para trás... Ao sinal do curinga, as duplas invertem seus papéis, quem guiava agora é guiado e vice-versa.

Após essa experiência, inicia-se a sequência com três pessoas. Agora o guia vai hipnotizar duas pessoas, cada uma com uma de suas mãos. A função de guia deve ser exercida pelos três participantes.

Depois dessa ação realizada em trio, forma-se um círculo com todos os participantes. Uma pessoa vai ao centro da roda. Agora todas as partes do corpo cumprem a função de hipnotizar. Entra uma segunda pessoa no círculo que se hipnotiza por uma parte do corpo da primeira. A terceira pessoa que entrar na roda, poderá se hipnotizar tanto por alguma parte do corpo da primeira como da segunda, e assim sucessivamente. É importante que o curinga deixe claro que a parte do corpo que hipnotiza deve ser escolhida com respeito, evitando constrangimentos. Após todos terem entrado na roda, o curinga pede que todos congelem seus gestos para perceber a formação do grupo. O curinga pode pedir que cada participante se afaste alguns passos da parte do corpo do companheiro que está hipnotizando e depois retorne à distância inicial, fazendo com que o grupo se expanda e contraia coletivamente.

Variação do Hipnotismo Colombiano em dupla

Enquanto realiza o exercício, o “hipnotizado” deve contar uma história e o guia deve prestar atenção para, ao fim do exercício, saber recontar a história. Durante o hipnotismo, uma palma muda o comando de uma mão para outra. Para cada mão, o hipnotizado deve contar uma história diferente, retomando-a de onde parou sempre que retornar à mão correspondente. O guia deve atentar-se às duas histórias.

5. Pegador com nome

Estabeleça uma área relativamente pequena. Inicia-se um jogo de pegador normal dentro desses limites. Os jogadores não devem sair da área de jogo. Quando alguém estiver para ser pego, pode se “salvar” do pegador dizendo o nome de outro jogador, que passa a ser obrigatoriamente o alvo do pegador.

Jogos de ritmo

Os exercícios reunidos nesse grupo auxiliam na concentração e ampliação das possibilidades expressivas, permitindo a investigação de gestos e sons que normalmente não são feitos na vida cotidiana.

1. 1,2,3 de Bradford

Em duplas, de frente um para o outro, os participantes deverão contar alternadamente de 1 a 3. Um fala o número 1, o outro fala o número 2, o que começou o exercício fala o número 3 e o outro recomeça a contagem, sem parar. É necessário olhar nos olhos do companheiro e manter um ritmo comum na contagem. Quando estiverem seguros, substituem o número 1 por um gesto e um som. Depois fazem o mesmo com os números dois e três de forma que a sequência de “um, dois, três” seja substituída por uma sequência de três gestos e sons que se repetem. É importante diferenciar os gestos de cada número, utilizando todo o corpo.

Também é possível coordenar esse exercício com grandes plateias, como as de Teatro Fórum. Ao invés de ser feito em dupla, divide-se a plateia em duas equipes. Pede-se voluntários de cada equipe para sugerir um gesto e um som. O curinga, nesse caso, atua como um maestro de uma orquestra. É ele

quem dita o ritmo da contagem, apontando para a equipe que deve fazer o movimento.

2. Carnaval no Rio

A equipe se dividirá em subgrupos de três pessoas e o curinga designará quem será o número um, dois e três de cada grupo. Ao comando, o número um fará um gesto e um som ritmado que será repetido por todos os integrantes de sua equipe. O mesmo será feito com o número dois e três. Ainda em seus lugares, o curinga falará alternadamente os números para que os participantes façam os gestos correspondentes. Depois farão o exercício se locomovendo pelo espaço. Primeiro mantendo-se perto dos seus parceiros de grupo, depois, se misturando entre as equipes.

3. Mãos nos joelhos

Em duplas, um de frente para o outro, com as pernas flexionadas e o tronco inclinado para frente, mantendo aproximadamente um palmo de distância da cabeça do companheiro, os jogadores deverão proteger seus joelhos com suas mãos. O objetivo é tocar o joelho do outro sem deixar que toquem nos seus. Não é permitido ficar com a mão parada nos joelhos. Os jogadores devem alternar ritmicamente a mão que toca cada joelho para que o outro jogador tenha a possibilidade de tocá-lo no contratempo.

Cartas na manga

Os exercícios reunidos nesse grupo são indicados para os momentos em que o curinga precisa intervir no ritmo da oficina, para fortalecer ou recuperar a concentração, em geral, quando os participantes estão muito agitados ou pouco participativos.

1. Zip Zap Toin

Em círculo, o jogo funciona como se uma bola invisível fosse passada quando o jogador bate uma palma. Existem três formas de passar a “bola”:

- **Zip** passa a bola com uma palma para quem está *ao seu lado (direito ou esquerdo)*;
- **Bop** serve para voltar (bloquear) o passe *para quem enviou*, ele é realizado com as palmas das mãos abertas.
- **Zap** serve para enviar a bola imaginária para quem *não está nem do seu lado direito, nem esquerdo* da roda.
- Quando alguém erra um comando, os participantes dizem *tóóóóin* e a pessoa sai do jogo. Ganham os últimos três participantes.

2. Jogo do lenço

O grupo é dividido meio a meio em duas fileiras que ficam de frente uma para a outra. O curinga numera as pessoas de cada equipe. A primeira fileira é numerada começando da direita para a esquerda. E a segunda fileira da esquerda para a direita. Exemplo: o número 1 da primeira fileira não vai estar de frente para o número 1 da segunda, ele estará de frente para o último número da outra fileira (se as fileiras tiverem dez pessoas, ele vai estar de frente para o número 10 do outro grupo). As fileiras devem ter o mesmo número de participantes para que o jogo funcione.

Entre as duas equipes é colocado um lenço ou qualquer outro objeto. O curinga chamará um número e as pessoas das duas fileiras que tiverem aquele número têm que tentar pegar o lenço e voltar para o seu lugar. O objetivo do jogo é voltar com o lenço sem ser tocado pela pessoa da equipe adversária. Se uma pessoa estiver com o lenço na mão e a outra pessoa pegar nela, a que estava com o lenço perde. O curinga pode

também chamar mais de um número para que mais gente tenha que pegar o lenço e correr para o seu lado, geralmente se faz isso quando as duas primeiras pessoas ficam empacadas sem tomar a iniciativa de pegar o lenço.

Variação: Pega terra

O lenço passa a representar a terra em disputa, uma fileira representa o agronegócio ou os latifundiários, a outra fileira representa os camponeses, a agricultura familiar ou os movimentos sociais do campo. É preciso argumentar e contra argumentar, além de tentar pegar o lenço.

Essa variação pode ser feita com outros temas (com outros símbolos e personagens) que estejam em questão para o grupo ou mesmo para aquecimento de ensaio de uma peça que o grupo esteja refletindo: trabalho contra o capital etc.

3. Jogo de palmas

Em duplas, uma pessoa passa “a bola” imaginária batendo palmas na direção do companheiro. Para receber o passe a pessoa bate uma palma e para passar bate outra. A ideia é simular um jogo, parecido com o tênis, em que os dois se movimentem, passando a bola lentamente, rapidamente, pelo alto, perto do chão, pelos lados, expressando esses movimentos com seus corpos. Depois o jogo é feito com metade do grupo ou com o grupo todo. É importante lembrar que só existe uma bola no jogo. Aquele que estiver com ela, deve passá-la com clareza do gesto, definindo para quem “a bola” será enviada com o olhar.

4. A espada e o coração

Esse jogo é realizado com os participantes espalhados pelo espaço. O objetivo é tocar o “coração” dos participantes

com uma “espada”. A mão direita, com o dedo indicador apontando, representará a espada, enquanto a mão esquerda, com a palma aberta encostada costas das mãos com as costas, representará o coração. Ao sinal do curinga, todos devem se deslocar pelo espaço tentando tocar a “espada” no “coração” dos companheiros, sem deixar que seu coração seja tocado. Não pode fechar a mão que representa o “coração”. O jogador deve defender seu coração movimentando o corpo pelo espaço. Aqueles que forem atingidos devem ficar congelados até o jogo acabar. Ganha aquele que tiver conseguido defender seu “coração” dos ataques das “espadas” dos companheiros durante o jogo.

5. O jogo do abraço

Em círculo, os participantes devem ficar parados em seus lugares, olhando nos olhos dos companheiros que estão na roda. O jogo deve ser realizado em silêncio. Quando sentir que seu olhar cruzou com o olhar de algum companheiro, deve entrar na roda com ele. Ao chegar ao centro, se abraçam e trocam de lugar. O olhar não deve ser desviado até que tenham ocupado o lugar do outro na roda. O centro da roda não pode ficar vazio, sempre que uma dupla sair, outra deve entrar.

6. João bobo

O exercício é realizado em trio. Um participante fica entre dois companheiros, que estão de frente um para o outro. O participante que está no meio ficará com seus pés fixos no chão, como se estivessem grudados e deslocará seu corpo para frente como se estivesse caindo, mantendo o corpo reto. O companheiro que estiver na sua frente deverá ampará-lo e devolvê-lo ao centro da roda, impulsionando levemente seu

corpo para trás. A pessoa que estiver atrás dele deve ampará-lo segurando pelas omoplatas e impulsioná-lo para frente. É importante que a dupla passe segurança ao companheiro que está sendo conduzido. Todos devem experimentar a sensação de estar no meio, sendo cuidado pelos companheiros. O curinga deve alertar os participantes para que não toquem em lugares que possam constranger aquele que estiver como “João bobo”.

7. Caio

Todos devem andar pelo espaço e de repente uma pessoa grita “Caio!” e deixa seu corpo cair para trás – ao modo do exercício João Bobo – e todos os demais devem correr para amparar essa pessoa. No primeiro momento, devem deixar o seu corpo cair até quase tocar o chão e depois conduzi-lo a posição de pé novamente. Quando todos tiverem aprendido o exercício, devem amparar o corpo caindo, levantar o corpo até a altura da cintura do mais baixo do grupo e caminhar um pouco, carregando o corpo da pessoa e, depois, colocá-la de pé novamente.

8. Gato e rato

Os jogadores formam um círculo. No centro, dois jogadores têm os olhos vendados: um é o gato e o outro o rato. O gato deve pegar o rato. Por três vezes o gato pode fazer um som predeterminado (vocal ou com auxílio de um instrumento) e o rato deve responder com outro som predeterminado. A partir da 4ª vez, o rato responde apenas se quiser. Em seguida trocam-se os papéis. Os jogadores que formam o círculo devem cuidar para que os dois jogadores dentro da roda não saiam do espaço do jogo, tocando o obro deles sempre que se aproximarem muito do círculo.

Jogos de olhos fechados

Os exercícios desse grupo possibilitam ampliar a percepção dos outros sentidos, além do da visão, favorecendo a construção da confiança entre os participantes. Todos os exercícios desse grupo devem ser realizados com os participantes na posição de proteção: mãos nos cotovelos e braços um pouco inclinados para frente, para não machucar os companheiros enquanto estiverem andando de olhos fechados. É importante que o curinga enfatize a necessidade de que os participantes se desloquem lentamente pelo espaço.

1. O ponto, o abraço e o aperto de mão

Espalhados pelo espaço, cada pessoa deve fixar um ponto e memorizá-lo. Esse ponto pode ser uma marca na parede, uma pilastra etc., importa apenas que seja um ponto fixo. Ao comando do curinga todos devem caminhar lentamente para esse ponto de olhos fechados. Quando cada participante achar que chegou no ponto escolhido deve parar. Ao comando do curinga devem abrir os olhos e conferir se alcançaram seus objetivos.

No abraço dois participantes devem se abraçar e fechar os olhos. O curinga pede para que deem 3 passos para trás congelando o gesto do abraço e depois, 3 passos para frente e tentando encaixar o abraço inicial.

No aperto de mão, deve-se seguir a mesma sequência do abraço, lembrando de manter a mão na posição exata em que estava no momento do aperto, para tentar reencontrar a mão do companheiro. Quanto menor o espaço de contato mais difícil é o exercício, por isso o abraço vem primeiro do que o aperto de mão.

2. Floresta de sons

Em duplas, será definido um guia que levará um cego para fazer um “passeio na floresta”, só que o guia não poderá tocar o cego. Terá que guiá-lo com um barulho (pode ser qualquer som que exista numa floresta: som de pássaros, de animais, de água correndo, de vento, das folhas das árvores...). O cego deve andar na direção do barulho. Importante: se o barulho parar o cego também para, só anda quando ouvir o barulho emitido pelo seu companheiro. O jogo termina, quando os dois tiverem passado pela experiência de ser guia e guiado.

3. Vampiro

Todos andando pela sala de olhos fechados, lentamente, com as mãos nos cotovelos. Quando o curinga tocar o pescoço de uma pessoa ela deverá esperar uns cinco segundos e depois soltar um grito monstruoso para avisar que virou vampiro. Essa pessoa não poderá abrir os olhos, a diferença é que ela vai andar com os braços estendidos para frente e quando encontrar outra pessoa deverá tocar o seu pescoço. Então a pessoa que tiver o pescoço tocado deverá esperar também uns cinco segundos e soltar um grito monstruoso para avisar que também virou vampiro. O jogo acaba quando não existirem mais vítimas, somente vampiros. É importante lembrar que ao virarem vampiros, os participantes devem andar com as mãos espalmadas para não machucar os companheiros.

Aquecimento de plateia para Teatro Fórum

Os exercícios reunidos nesse grupo têm a função de concentrar e desinibir os espectadores antes da apresentação da cena teatral, no intuito de favorecer a participação de todos no debate.

1. Cruz e Círculo

O curinga pede que os participantes desenhem um círculo no espaço com uma mão. Em seguida pede que parem de fazer o círculo e com a outra mão façam uma cruz. Depois os dois movimentos devem ser realizados ao mesmo tempo.

2. Sim/não

O curinga fala com ritmo musical a frase “Quando eu disser sim, quando eu disser sim, vocês vão dizer... E a plateia responde: – Não!”. E depois prossegue somente com as palavras, por exemplo: “sim, sim, não”, ao que todos devem responder “não, não, sim”. Depois fala a frase com as palavras João e Luís, exemplo: “quando eu disser João, quando eu disser João, vocês vão dizer”... E a plateia responde: “Luís!”, “Luís, Luís, João”, “João, João, Luís”. Quando a plateia já tiver aprendido, o curinga deve começar a intercalar as quatro palavras: sim, não, João e Luís. Depois o curinga fala a mesma frase com as palavras: pão e mel. Quando o grupo já tiver fixado as duas novas palavras, o curinga faz combinações com as seis: sim, não, João, Luís, pão e mel.

2º Grupo: TEATRO IMAGEM

Os jogos reunidos nesse grupo possibilitam a discussão de questões emblemáticas levantadas pelos participantes das oficinas, a partir de imagens produzidas corporalmente.
--

1. Fotografia dinamarquesa

Todos andando pelo espaço, o curinga faz um gesto como se estivesse fotografando e aponta para um local. Diz qual tema ele quer para aquela fotografia. Exemplo: torcida de futebol,

ocupação de latifúndio, casamento, despejo, velório... E os participantes da oficina devem congelar numa imagem que ilustre o tema pedido. Depois todos os participantes podem assumir a posição do fotógrafo e pedir seus temas, sempre lembrando de falar um de cada vez e de fazer o gesto de quem está tirando fotografia e clicando a foto.

2. Jogo dos animais

Cada participante receberá um papel contendo o nome e o sexo de um animal. Sem usar a fala terá que representar corporalmente o animal indicado, procurando encontrar o seu par no meio da bicharada. Quando identificar seu companheiro bicho irá se aproximar dele e assim que todos os casais já estiverem juntos, o curinga irá chamar, casal por casal, para que o restante do grupo adivinhe o animal que eles estão representando.

3. Homenagem a Magritte

Em círculo, o curinga disponibilizará um objeto aos participantes da oficina para que, ao interagirem com ele, cada um possa lhe dar novos sentidos. Uma garrafa não será mais uma garrafa, então o que será? O objeto ganhará novo sentido toda vez que algum participante for ao centro da roda e interagir com ele. Só após o grupo adivinhar o que o participante quis representar é que outro participante poderá entrar na roda.

4. Jogo do meio de transporte

Em grupos os participantes terão que montar coletivamente com seus corpos um meio de transporte para que as outras equipes identifiquem qual é. Podem ser representadas também

as pessoas dentro do veículo. Primeiro farão a imagem estática, depois colocarão som e movimento.

5. Copiar os gestos

Uma pessoa ficará à frente do grupo com os olhos abertos e o restante do grupo ficará virado para ela com os olhos fechados. Ao comando do curinga, a pessoa que está à frente fará uma imagem estática utilizando todo o corpo. É importante lembrar que essa pessoa terá que decorar o gesto para repetir posteriormente. O restante do grupo, ao sinal do curinga, irá abrir os olhos rapidamente, tentando decorar a imagem que está à sua frente e fechar novamente os olhos com o novo comando do curinga. A pessoa que fez o gesto irá desmanchá-lo e o restante do grupo irá fazê-lo de olhos fechados. Só irá abrir os olhos quando achar que já conseguiu copiar o gesto. A pessoa que o criou irá fazê-lo novamente para que o grupo verifique onde errou. Depois, o curinga irá separar o grupo em duas filas, uma de frente para a outra e o mesmo exercício será feito dois a dois. Por último, uma das fileiras irá criar uma imagem coletivamente para que os integrantes da outra fileira copiem.

6. Completar imagem

Em duplas, fazem um aperto de mão. Uma pessoa fica congelada, formando uma escultura com seu corpo, enquanto a outra pessoa olha a escultura feita pelo companheiro e dialoga com ela congelando seu corpo em outra imagem. Então, a primeira pessoa descongela, observa a escultura feita por seu companheiro e intervém com outra escultura. O importante é que as duplas tentem construir uma história com suas imagens e que ao final um diga para o outro o que estava imaginando e vejam se conseguiram se comunicar através de imagens ou não.

7. Imagem da palavra

Faz-se uma roda com todos virados para fora de olhos fechados. O curinga diz uma palavra e todos devem pensar num gesto que expresse seu sentimento ou pensamento em relação àquela palavra. Quando estiverem prontos se viram para dentro da roda e, ainda de olhos fechados, fazem com seus corpos a imagem que pensaram. Quando o curinga vir que todos fizeram seus gestos ele pede para que todos abram os olhos ao mesmo tempo e permaneçam com suas imagens congeladas. O curinga pede para que todos olhem para seus companheiros, sem desfazer as suas esculturas. Nesse momento, o curinga pede para que as pessoas procurem alguma imagem que expresse algo semelhante à sua. Se achar, a pessoa deve se aproximar dessa outra imagem sem desfazer a sua. Formam-se grupos. Se acontecer de uma pessoa achar que a sua não é semelhante a nenhuma imagem e ninguém achar a sua semelhante à dela, não há problema, a pessoa forma um grupo de uma pessoa só.

Na sequência, o curinga escolhe alguns grupos que sejam diferentes uns dos outros e pede para somente um ficar congelado, enquanto os demais podem sair da imagem para observar o grupo que ficou congelado. Então o curinga estimula a discussão sobre o sentido da imagem congelada e o que ela expressa quanto à palavra pedida, e o porquê daquelas pessoas terem se aproximado umas das outras. Depois o curinga pede para que os atores coloquem movimento na imagem. Cada pessoa coloca um movimento individual na imagem, sem interagir com as demais. E o curinga pergunta a todos se mudou alguma coisa na interpretação deles após a colocação do movimento.

Em seguida, o curinga pede para que os atores acrescentem som na imagem em movimento. E novamente o curinga

pergunta aos participantes se eles acharam alguma diferença em relação às interpretações anteriores.

Nesse exercício o grupo que está fazendo a imagem não pode se manifestar, não pode dar opinião. Caso eles queiram muito falar, o curinga pode abrir exceção ao final do exercício, mas somente ao final, porque interessa menos o que eles queriam mostrar com suas imagens e mais o que as pessoas viram a partir delas.

8. Jogo do poder

São colocadas cinco cadeiras na frente da turma. O curinga pergunta qual cadeira chama mais atenção, ou tem mais poder. Depois das respostas o curinga modifica a posição das cadeiras e torna a perguntar à turma. Varias posições devem ser testadas e discutidas. Depois o mesmo exercício é feito com os participantes da oficina se posicionando nas cadeiras. Esse exercício é útil para ilustrar a importância do posicionamento do ator e do cenário no palco.

9. Imagem da opressão – ideal – transição

O curinga pede para que uma pessoa construa uma escultura que represente uma situação de opressão. A escultura será feita com os corpos dos demais participantes da oficina. O escultor escolhe quantas pessoas vai precisar para montar a sua imagem e indica aos participantes escolhidos o modo como devem ficar, inclusive mostrando a expressão facial adequada a cada personagem. Depois de discutir com o grupo o que significa aquela escultura o escultor informa o que quis representar e, em seguida, o curinga pede aos demais para que façam uma imagem ideal da situação (sem nenhuma opressão) e depois uma imagem de transição do estado de

opressão para o estado ideal. Podem ser feitas várias imagens ideais e de transição e a cada imagem o curinga deve estimular a discussão sobre seu significado.

3º Grupo: DEMONSTRAÇÃO DE TEATRO FÓRUM

Os jogos reunidos nesse grupo possibilitam discutir coletivamente situações cotidianas de opressão, a partir de encenações criadas pelos participantes.

1. Aperto de mão

Em círculo, o curinga irá sugerir uma situação imaginária ao grupo. Convidará os participantes a imaginar que estão em uma festa. Nessa festa, uma pessoa avista um conhecido que não via há muito tempo e vai até ele para cumprimentá-lo. Essa situação deverá ser representada no momento da explicação do curinga. Para isso, o curinga pede que alguém faça a pessoa que avista o conhecido, enquanto representa a pessoa que é avistada. Quando o voluntário estiver se aproximando, o curinga deverá ignorar o companheiro como se não o tivesse visto. O detalhe é que os olhares se cruzaram antes do primeiro vir até o segundo. Diante da situação de constrangimento, o que fazer? Os participantes devem entrar no lugar da pessoa que teve o cumprimento negado e tentar criar uma estratégia para não sair coagido da situação. Após cada tentativa o grupo deve debater a ideia representada.

2. Invasão de território

São colocadas cinco cadeiras na frente da turma. O curinga pede que uma mulher se sente em uma cadeira das pontas. Depois pede que um homem se sente no outro extremo das

cadeiras. O curinga pergunta a turma se ele está incomodando a mulher que está sentada no lado oposto. O homem vai se sentando mais perto e a cada posição o curinga pergunta aos participantes da oficina se ele está incomodando a mulher. Até que o homem senta ao lado dela. Então começa uma improvisação, em que o homem simula estar dando uma cantada na mulher. Ela não consegue acabar com a opressão. O curinga pede para alguém da plateia entrar no lugar dela e tentar resolver a situação. A partir daí faz-se a sequência de debate e outras intervenções.

4º Grupo: TÉCNICAS DE ENSAIO

Os jogos reunidos nesse grupo possibilitam aperfeiçoar as cenas teatrais criadas pelos participantes da oficina, visando sua apresentação em sessões de Teatro Fórum.

1. Máquina de ritmo

Uma pessoa vai ao centro da roda e começa a fazer movimentos uniformes e um som correspondente ao gesto, repetitivamente como se fosse uma peça de uma máquina. Outras pessoas começam a entrar no ritmo da primeira e “encaixar” seus movimentos aos movimentos dela, sem encostar-se no corpo dos companheiros. Ao final, se forma uma grande máquina, cada qual com sua função. Na sequência, o curinga pode pedir para que as pessoas construam outras máquinas, só que agora temáticas. Exemplos: máquina do amor, do ódio, da reforma agrária, de uma ocupação etc. Esse jogo tem grande utilidade para ensaiar as situações de conflito das cenas que estejam sendo trabalhadas.

O curinga pode também trabalhar o ritmo do grupo, solicitando que o primeiro participante que entrou na roda,

amente ou diminua o ritmo dos seus movimentos, para que a máquina acelere ou retarde seu funcionamento.

2. Quantos “as”

Em círculo, um ator vai até o centro e exprime um sentimento, emoção ou ideia, usando somente um dos muitos sons da letra “a”, com todos os movimentos ou gestos que for capaz de se expressar. Todos os outros participantes vão ao centro do círculo e repetirão o som e a ação duas vezes, tentando sentir também aquele sentimento que originou o gesto e o som do companheiro. Outro participante vai para ao centro do círculo e faz a mesma dinâmica, só que agora explorando outros sentimentos. Quando muitos já tiverem criado os seus próprios “as”, o diretor passa às outras vogais (e, i, o, u). Depois faz a dinâmica com as palavras “sim” querendo dizer “sim”, “sim” querendo dizer “não”, “não” querendo dizer “não” e “não” querendo dizer “sim”. Por último, utilizam frases dos diálogos das cenas que estão sendo construídas para explorar as várias possibilidades de pronunciá-las.

3. Ensaio de motivação

Técnica usada quando os atores não estão expressando variação de sentimentos, quando a peça está homogênea, linear, pouco expressiva. A cena é representada do início ao fim e o curinga vai pedindo que os atores representem de acordo com determinados sentimentos e ações (exemplo: alegria, amor, medo, raiva, tristeza, chorando, rindo etc.).

Importante: esse exercício deve ser feito sem alteração do texto dos personagens. O que pode ser alterado é o gesto ou o tom da voz, mas não o texto.

4. Interrogatório na berlinda

O ator fica sozinho no palco e os demais interrogam seu personagem, buscando ajudar o ator a criar uma história de vida para o personagem. As perguntas e respostas devem ter um ritmo acelerado.

5. Pare e pense

O elenco começa a cena normalmente, quando o curinga disser “pare e pense”, todos os personagens ficarão estáticos. Então, o curinga determina um personagem que começará a pensar alto. Quando o curinga mandar seguir, o elenco todo continuará a cena de onde parou até que o curinga dê novamente o comando para parar e pensar. Esse exercício pode ser feito com todos os personagens pensando ao mesmo tempo.

6. Interrogatório de Hannover

O elenco começa a cena normalmente e, num determinado momento, o curinga pede para congelar e interroga um dos personagens. O ator deve responder como personagem. Os atores que estiverem assistindo podem ajudar nas perguntas. O objetivo é fazer com que o ator comece a pensar em cena como personagem e crie uma história para ele.

7. Ensaio a distância

Técnica usada quando os atores estão expressando pouco os gestos e falando com voz baixa. Os atores se colocam distantes uns dos outros, mas devem representar como se estivessem próximos. Os gestos devem ser maiores e a voz mais alta

CONSTRUÇÃO DE SEQUÊNCIAS DE EXERCÍCIOS E PLANEJAMENTO DE OFICINAS

Para que uma oficina possa ser planejada, com uma sequência de exercícios que atenda aos objetivos do trabalho, é necessário que se leve em consideração algumas questões.

Quem são os participantes?

Essa informação é fundamental para que possamos construir uma oficina. Temos que saber se o grupo é composto por pessoas de várias idades, ou se apenas de adolescentes, de crianças ou de adultos. Com essas informações saberemos se devemos colocar muitos jogos teatrais que demandam muito esforço físico, ou não. Pessoas na fase adolescente tem muita energia para gastar, por isso jogos de movimentação, exercícios que envolvem competição funcionam bem, ajudando o grupo a se envolver no trabalho. Com adolescentes, geralmente uma sequência de exercícios que exija reflexão e que não trabalhe muito com movimentação deve vir intercalada com jogos mais dinâmicos, para que a oficina possa ter um ritmo, uma cadência, que desperte a atenção dos mais jovens.

O trabalho com grupos mistos, com crianças, jovens e adultos, pode ser muito produtivo, por possibilitar um compartilhamento das vivências das diferentes gerações.

Outro ponto a considerar é a quantidade de homens e mulheres presentes na oficina. O ideal é o equilíbrio de gênero. Se o grupo for composto na maioria por homens, por exemplo, o curinga deve estar atento na composição da sequência e condução dos exercícios para evitar que se crie um clima machista constrangedor para as mulheres. Quanto à construção da sequência, se o grupo de homens for resistente ao toque, não será no primeiro dia de oficina que os exercícios que trabalham com esse aspecto serão colocados na sequência. O curinga deve ter consciência do processo sabendo escalar os exercícios de acordo com as necessidades de cada grupo, considerando os possíveis preconceitos e tentando, pouco a pouco, discuti-los com o grupo.

Ainda sobre os participantes, é interessante que os curingas procurem conhecer previamente a comunidade e seus problemas.

Qual é o tempo disponível para o trabalho?

Esse é outro fator fundamental para a construção da sequência de exercícios. Dependendo da quantidade de tempo o curinga saberá até onde chegar com o trabalho. Se houver pouco tempo, não vale a pena tentar chegar à construção de cenas porque o trabalho ficaria truncado. O melhor seria explorar bem os jogos e os exercícios de Teatro Imagem, chegando no máximo aos exercícios de demonstração de Teatro Fórum. Se a oficina for de muitos dias, com muitas horas por dia, o curinga pode construir e apresentar cenas de Teatro Fórum com o grupo e, talvez, até mesmo iniciar

o treinamento de novos multiplicadores, caso se sinta em condição de fazer isso.

Quais são os objetivos da oficina?

Saber o que esperam do trabalho é outro fator relevante. Se os participantes têm a intenção de formar um grupo de teatro, a oficina deve ser montada de forma diferente de uma sequência montada para uma demonstração da técnica para pessoas de outras áreas. Há também a possibilidade de que a oficina seja demandada por um movimento social para abordar um problema específico de opressão com determinado grupo.

De todo modo, é sempre importante considerar a possibilidade de que pessoas na oficina, independente do propósito da mesma, se interessem pelo trabalho e queiram se apropriar da metodologia, de modo que, na medida do possível, é sempre interessante conduzir o processo para que possam ensinar a ensinar. Novos grupos podem surgir desses encontros.

Qual o número ideal de participantes por curinga?

Trabalhamos geralmente com uma média de dez a quinze pessoas por curinga, para que este possa auxiliar com atenção a todas as pessoas que precisem, durante os exercícios. No entanto, essa média pode variar de acordo com as características e necessidades do grupo e da personalidade do curinga.

Quanto o grupo com que vamos trabalhar é muito grande o Coletivo Terra em Cena costuma dividir grupos de vinte por duplas de curingas.

Sobre a construção das sequências

Portanto, para que uma oficina possa ser montada é preciso que o curinga leve em consideração todos os elementos

elencados acima: quem são os participantes, tempo disponível, objetivo do trabalho etc. Mas, além disso, há a preocupação com a lógica e o ritmo da sequência.

Ao saber o que quer com o trabalho, o curinga ou grupo de multiplicadores deverá construir uma sequência como se ela fosse um caminho para chegar até o seu objetivo. Por exemplo, se a finalidade é a construção e apresentação de cena para pessoas que nunca fizeram isso, o curinga deve considerar que essas pessoas precisarão adquirir conhecimentos básicos da linguagem teatral, como noções de movimentação de palco, de trabalho corporal, de interpretação etc. Em cima dessas informações ele elenca os exercícios que poderão construir sua sequência. Nesse sentido, o curinga deve ter a consciência de que para chegar aos exercícios de demonstração de Teatro Fórum ele precisa passar por exercícios dos grupos anteriores. Os exercícios de Teatro Imagem, por exemplo, são fundamentais para a compreensão da dinâmica das apresentações de Teatro Fórum.

Além disso, é importante intercalar exercícios com ritmos diferentes para não deixar a oficina cansativa. Após um exercício que requer muita reflexão, como algum do grupo Teatro Imagem, é bom propor um exercício mais dinâmico, como o do subgrupo “cartas na manga”, lembrando sempre de levar em conta a idade dos participantes.

O TRABALHO DOS CURINGAS NAS OFICINAS

Ao longo das oficinas que ministramos, percebemos que existem certas questões relativas à postura daqueles que conduzem os trabalhos, que são essenciais para garantir a qualidade do processo. Julgamos pertinente esquematizarmos a seguir quais são esses elementos para que os novos multiplicadores possam refletir sobre eles em sua prática cotidiana:

- importância de desenvolver coletivamente uma proposta em que seja essencial a democratização das relações de trabalho, problematizando todas as formas de discriminação e abrindo espaço para a discussão delas, caso apareçam; o processo da oficina deve ser pedagógico, gerar reflexão sobre como um coletivo pode se organizar de forma harmônica;

- para que o trabalho transcorra sem maiores problemas, o curinga deve conquistar a confiança dos participantes. Nesse sentido, pequenos cuidados como falar e olhar para todos, ser pontual com os horários de início, intervalo e término das oficinas, explicar o que planeja fazer e discutir com os participantes, ouvir mais do que falar na discussão dos exer-

cícios, saber escutar e discutir as críticas, valorizar a cultura e experiência que os participantes trazem consigo são muito importantes;

- durante a avaliação dos exercícios o curinga é o último a dar opinião, pois como ele está coordenando o processo há sempre o risco de que as pessoas confundam o que é uma opinião pessoal dele com o que é certo ou errado; por isso o curinga deve deixar bem claro o que é explicação do exercício e o que é opinião pessoal no momento em que está falando;

- incentivar a reflexão sobre a finalidade dos exercícios e sobre como eles podem ser aplicados de acordo com a realidade dos participantes;

- ao transmitir o que aprendeu para seus companheiros o multiplicador deve se preocupar em fazer com que aquele que aprende possa também aprender a ensinar;

- priorizar trabalhos que possam ter continuidade, para que o trabalho possa ser multiplicado e novos grupos sejam formados;

- o multiplicador deve estar atento às possibilidades de conjugar o trabalho teatral com o trabalho de outras áreas da organização social, como a educação, a saúde etc.;

- o curinga deve estar atento à sua posição central de coordenação do processo e às relações hierárquicas ou de poder que podem se estabelecer no grupo, para buscar incentivar a participação de todos em iguais condições;

- é importante que o curinga registre por escrito as oficinas que ministrará e o texto das peças montadas coletivamente, para que possamos construir uma memória do trabalho e aprender com as dificuldades vivenciadas.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO FÓRUM

A técnica do Teatro Fórum consiste na quebra dos limites entre o palco e a plateia, entre os atores e o público, por meio da possibilidade dos espectadores entrarem em cena no lugar dos personagens que eles julguem oprimidos, dando a sua opinião por meio da ação desses personagens e sugerindo uma estratégia para a resolução dos problemas de opressão enfrentados no cotidiano. Ao propor a quebra da barreira entre palco e plateia, Boal procura romper o caráter meramente ilusório do teatro. Sua proposta busca a construção de um teatro que possa divertir ao mesmo tempo que ensina, que possa emocionar mas não alienar, que seja capaz de envolver uma comunidade na discussão de seus problemas de forma diferente das costumeiras assembleias, em que poucos participam ou têm o direito à voz. No Teatro Fórum todos podem participar, entrar em cena e opinar, das crianças aos mais idosos, sem restrições. Portanto, em última instância, é uma proposta de democratização das relações sociais por meio do teatro.

Como escolher as situações que serão teatralizadas?

Quando os participantes de uma oficina já passaram por uma sequência de jogos teatrais e de exercícios de teatro imagem, fazemos um momento em que eles escolham que situação de opressão eles vão eleger para construir a cena. A escolha pode ser feita por temas que o grupo julgue importantes ou por histórias pessoais que os participantes tenham vivido ou conheçam bem.

Nesse processo de escolha, o ideal é que todos possam participar, pois como a cena é construída coletivamente todos devem se sentir envolvidos no processo de construção e com o tema escolhido para ser debatido.

Quando o grupo é pequeno, geralmente fazemos uma roda em que todos os participantes que quiserem contam uma história ou elegem um tema que achem importante para o Teatro Fórum. Quando o grupo é muito grande, para que todos possam participar, dividimos a turma em duplas para que uma pessoa conte uma história para a outra e, depois, a dupla eleja uma. Em seguida, duas duplas se juntam e cada qual conta a história que eleger para a outra dupla a fim de as quatro pessoas decidam por uma das duas histórias. Logo após, juntamos dois grupos de quatro e fazemos o mesmo procedimento, com a turma toda. Até que grandes grupos tenham elegido suas histórias. A seguir, uma pessoa por grupo conta para a turma a história eleita e todos decidem quais serão transformadas em cena.

Em seguida, os participantes devem escolher em qual tema ou história – considerando uma oficina com muitos participantes em que mais de uma cena seja montada – eles querem participar. O curinga pode separar os temas de acordo com os espaços da sala e pedir para que as pessoas se dirijam para o

espaço em que o elenco do tema que escolheram vai trabalhar. Se o número de pessoas por elenco ficar muito desequilibrado, o curinga tenta reequilibrar sempre buscando o acordo entre os participantes.

Durante todo esse processo, o curinga deve apenas informar quais são as informações básicas sobre uma cena de Teatro Fórum, para que a discussão da turma possa ser embasada nessas informações. Mas o curinga deve evitar interferências opinativas a respeito dos temas, deixando a critério do grupo o que é mais importante a ser debatido no Fórum.

O importante a ser informado é que o grupo deve ter a preocupação de escolher histórias ou temas que sejam relevantes e estratégicos para sua comunidade debater. A plateia deve se sentir envolvida pelo problema apresentado, para que sinta vontade de debatê-lo buscando sua solução efetiva. E a cena que será construída deve ter um desfecho de opressão, ou seja, a cena apresentada não pode ter o problema resolvido, pois se assim for a plateia não terá motivação para entrar em cena e sugerir estratégias para a resolução do mesmo.

Como construir as cenas?

Depois de escolhidos os temas e divididos os elencos, o curinga orienta os grupos para que em determinado tempo eles discutam como transformar a situação em cena e façam uma primeira improvisação. Nesse primeiro momento, o curinga deve evitar a participação na discussão para não deixar que sua opinião pessoal influencie o grupo.

Quando um dos elencos encontra dificuldade para sair da fase da discussão e dar início às primeiras improvisações, geralmente utilizamos uma técnica de narração, que consiste em pedir para que a pessoa que conhece bem a história, ou o

tema, comece a narrar a história enquanto os demais atores vão espontaneamente assumindo os personagens que vão aparecendo. Ao longo da narração a pessoa pode parar de falar em certos momentos e, nesses casos, os atores que estão em cena devem improvisar ações e diálogos no sentido da história narrada. Quando a narradora deseja retomar o fio, ela simplesmente volta a falar. Depois dessa primeira improvisação, geralmente, o elenco passa a ter mais visibilidade das possibilidades que a história oferece para a construção da cena e passam a discutir por meio de ações também.

Depois da primeira improvisação, que é apresentada para os demais elencos, no caso do grupo ser muito grande, tem início a fase de ensaio da cena. Nessa fase o curinga deve participar ativamente aplicando as técnicas de ensaio para ajudar o elenco na construção dos personagens, na relação entre os personagens, no trabalho gestual, expressão facial, na marcação de cena e no trabalho de voz. O curinga deve também auxiliar na amarração do enredo, da história da peça, fazendo com que todos pensem se o modo como estão representando a cena permitirá a compreensão dos elementos que pretendem discutir com a comunidade.

Durante os ensaios é importante que o grupo escolha uma ou mais pessoas para ficar responsável pela parte de figurino e cenários. O figurino é de fundamental importância para a caracterização da cena de Teatro Fórum, pois as pessoas da plateia que decidirem entrar no lugar dos personagens, que julgarem oprimidos, colocarão os figurinos ou acessórios desses personagens, o que ajuda a pessoa a não agir como ela mesma, mas como o personagem que está representando. Nesse sentido, o figurino dos personagens deve ter roupas e objetos que possam ser rapidamente

retirados do ator ou da atriz e vestidos na pessoa que vier do público mostrar sua estratégia (objetos como chapéus, bolsas, paletós, lenços e óculos são muito utilizados por nosso grupo).

Em qual momento registramos o texto por escrito?

É muito comum que no momento em que o elenco está construindo sua cena, a partir da improvisação, os atores decidam, antes de agir, registrar por escrito o que vão fazer. Na proposta do Teatro Fórum, a cena é registrada por escrito somente quando os atores já a ensaiaram exaustivamente e estudaram todas as possibilidades de diálogo, de expressões, de desfechos etc., pois, como a história parte da experiência vivenciada pelos participantes, não há necessidade dos ensaios girarem em torno de um texto previamente escrito.

É importante registrar a cena quando ela estiver pronta para que outros grupos possam ter acesso e montá-la caso se interessem, ou, que o próprio grupo decida montá-la novamente depois de algum tempo.

Passo a passo da apresentação de Teatro Fórum

O roteiro da sequência de apresentação de Teatro Fórum varia de grupo para grupo. Por exemplo, alguns fazem questão de iniciar o trabalho com jogos de aquecimento para a plateia, enquanto outros grupos preferem iniciar com uma breve explicação sobre Teatro Fórum e partir direto para a apresentação da peça. Em nosso caso, costumamos organizar o roteiro nos seguintes passos:

- 1º) Apresentação do grupo e do trabalho que será realizado.
- 2º) Jogo de aquecimento com a plateia.
- 3º) Explicação do funcionamento do Teatro Fórum.

Nesse passo, quando avaliamos que temos tempo disponível, contamos as histórias de Augusto Boal sobre a criação da metodologia do Teatro do Oprimido.

Aproveitamos também para frisar algumas regras básicas para o funcionamento da dinâmica do Teatro Fórum:

– a pessoa que entrar no lugar de algum personagem oprimido não pode usar de violência em sua estratégia para modificar a situação porque, segundo Boal, nesse caso passaria a valer a lei do mais forte, tornando-se secundária a argumentação e a postura da pessoa que entrar;¹

– como a intenção do Teatro Fórum é discutir estratégias mostradas em cena para a resolução dos problemas de opressão apresentados na esfera da vida cotidiana, a pessoa da plateia que quer mostrar a sua ideia não pode apresentar soluções mágicas – irrealizáveis na prática – como dizer que tem super poderes, porque nesses casos a solução sugerida não poderia ser utilizada numa situação real;

– os participantes da plateia só podem entrar em cena no lugar de personagens oprimidos. A única possibilidade de entrar no lugar de um opressor é a plateia considerar que há falhas de interpretação, que o opressor na vida real age de maneira muito mais vigorosa do que o ator que está representando o personagem. Segundo Boal, a solução para um problema de opressão deve partir dos oprimidos e não dos opressores, pois como estes estão na situação cômoda daqueles que detém o poder eles não se modificariam de uma hora para outra;

¹ Vale contar a história da primeira cena de Teatro Fórum, em que um ator apanhou da espectadora que entrou em cena, assumindo a personagem oprimida. Essa história é contada no livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*.

– a pessoa que entrar no lugar do personagem oprimido não pode mudar os dados do personagem. Por exemplo, se o personagem for negro e pobre a pessoa não pode dizer que é branca e pobre, porque ela estaria criando outro tipo de situação de opressão, diferente daquele que foi proposto para a discussão;

– a pessoa que entrar no lugar do personagem oprimido não pode alterar a trajetória do personagem até o momento em que ele sofre a opressão na história. Por exemplo, numa cena que montamos, sobre assédio sexual que se passa num ônibus, a mulher senta-se nas últimas cadeiras antes de ser assediada por um rapaz, que entra no ônibus depois dela e se senta ao seu lado, a pessoa que intervir não pode entrar no ônibus e se sentar logo nas primeiras cadeiras, perto do motorista e da cobradora. O que ela pode fazer é, após a opressão do rapaz, se dirigir para a parte dianteira do ônibus.

Muitas vezes mencionamos essas regras somente no momento em que elas se fazem necessárias, ou seja, quando já estamos na fase das intervenções e alguém propõe uma dessas situações que descaracterizam o Teatro Fórum. Porém, mencioná-las antes de iniciar as intervenções pode prevenir interrupções desnecessárias no ritmo do Teatro Fórum.

4º) Outro jogo de aquecimento com a plateia.

5º) Apresentação da peça.

6º) Terminada a peça, o curinga faz um debate com a plateia para que ela identifique quais são os personagens oprimidos e os opressores naquela situação. Ou, pode sugerir que a discussão seja feita em núcleos, dividindo o público e priorizando que o debate sobre possíveis soluções seja feito coletivamente; depois, a intervenção em cena é proposta pelos núcleos e um dos integrantes entra em cena.

7º) Intervenções da plateia no lugar dos personagens oprimidos e debate sobre as estratégias utilizadas.

8º) O elenco aplaude a plateia, pois no Teatro Fórum o público participa ativamente entrando em cena e debatendo as estratégias representadas no palco.

CURINGAGEM: A POSTURA DO CURINGA NA CONSTRUÇÃO DAS CENAS E NA CONDUÇÃO DO TEATRO FÓRUM

O curinga deve incentivar a reflexão mais profunda sobre os problemas apresentados, evitando o dualismo do certo e errado, pois não estamos interessados em achar respostas únicas para os problemas discutidos, até porque elas não existem. Existem possibilidades, estratégias, que podem servir para alguns e para outros não e é sobre o debate de cada estratégia que o curinga deve se concentrar.

No debate com a plateia o curinga deve estimular o confronto de opiniões, para isso ele nunca aceita um sim ou um não como resposta, ele deve sempre perguntar o por quê das opiniões.

O curinga prefere a pergunta à afirmação. A forma como ele instiga o debate e coloca em conflito as opiniões contraditórias da plateia é pela construção de perguntas que provoquem a reflexão. Uma situação que acontece com frequência quando apresentamos cenas que trazem o problema do machismo, é das mulheres ficarem caladas quando estão em menor número na plateia e prevalecer a opinião dos homens sobre o que eles

acham que as mulheres devem fazer numa situação de assédio, por exemplo. Nesses casos, o curinga deve incentivar a participação feminina, procurando saber se elas concordam com o que os homens da plateia estão dizendo etc.

O curinga deve evitar perguntas imprecisas, vagas. No momento do Teatro Fórum ele não deve perguntar se a pessoa que entrou em cena conseguiu, ou não, resolver o problema, ou vagamente perguntar o que a plateia achou. O sentido da primeira pergunta é questionar sobre a estratégia utilizada pela pessoa que entrou no lugar do personagem oprimido e no que essa estratégia difere das tentativas anteriores. Pois, dessa maneira, estaremos discutindo em cima de ações concretas identificadas como possibilidades de reação e não em cima de opiniões individuais.

Antes de dar início a uma nova intervenção de alguém da plateia, o curinga deve primeiro dar atenção à pessoa que está em cena, perguntando à plateia se o que foi encenado já é suficiente para ver a ideia da pessoa ou se preferem deixar a cena correr um pouco mais. A pessoa deve ser consultada também, para sabermos se está satisfeita com o que fez ou, se ainda gostaria de fazer algo mais em cena. Em todo caso, a última palavra é sempre a da plateia e não a da pessoa ou a do curinga.

O curinga é o termômetro de uma apresentação de Teatro Fórum, ou seja, ele é o responsável pelo ritmo da apresentação. Por isso, o momento de congelar a cena e abrir o debate com a plateia deve ser preciso, assim como o tempo que ele dá para o debate de cada intervenção. O tempo não pode ser muito curto a ponto de não haver o confronto de opiniões e não pode ser muito extenso para que as falas se tornem repetitivas.

Sobre a posição do curinga no palco no momento da apresentação do Teatro Fórum, ele deve ficar sempre numa posição visível para toda a plateia, entre o palco e a plateia. Por quê? Para que no momento do Teatro Fórum ele possa ver a reação que a plateia tem em cada intervenção e as pessoas da plateia possam fazer sinais para o curinga, tanto de que querem entrar em cena como que a cena deve ser congelada porque está repetitiva, por exemplo.

O curinga é, sobretudo, um agitador ou agitadora, com habilidade para provocar o debate fazendo perguntas que gerem estranhamento do senso comum, que desloquem o ponto de vista.

POSFÁCIO – EVOÉ, JOVENS À VISTA!

INÁ CAMARGO COSTA

Mais uma vez, meus companheiros de militância político-teatral me honram com o convite para escrever este posfácio. E, mais uma vez aceito, lembrando com a Dona Ivone Lara que “alguém me avisou pra pisar neste chão devagarinho”...

E, como também tenho a honra de integrar o corpo dos colaboradores desta publicação, aproveitarei a oportunidade para, mais adiante, ilustrar com o meu próprio exemplo um caso de pesquisa em andamento.

Não sendo o caso de retomar as informações mais relevantes a respeito do material aqui presente, gostaria de começar destacando um de seus aspectos valiosos, cifrado no título emprestado a Chico Buarque (verso da canção *Paratodos*). Trata-se da continuidade da luta pela recuperação, restauração, resgate e reavaliação da nossa memória de lutas (em geral e especificamente no teatro) contra a dominação capitalista. A presença de Cecília Thumin Boal entre os colaboradores, além do mérito próprio, tem para nós um forte caráter simbólico: companheira da luta de Augusto Boal, desde os tempos do Teatro de Arena em São Paulo, é

testemunha e ativa participante de importantes episódios que nos interessam. Para não ir muito longe, basta lembrar de seu papel no processo que resultou na organização daquele que possivelmente foi o primeiro grupo a produzir a forma Teatro Jornal no Brasil, o chamado “Núcleo 2” do Arena. Seguramente, quando for escrita a sua biografia, haverá nela o devido espaço para o papel fundamental que esta nossa companheira teve naquele experimento. Isto para não dizer nada do seu papel na preservação da vida física e mental do nosso saudoso Boal, quando da sua libertação em São Paulo e no exílio, a começar por Buenos Aires. Por último, os interessados na história completa do teatro político no Brasil já sabem o quanto lhe devem, por sua luta atual pela construção, entre nós, da figura e da memória completa de Augusto Boal, cuja importância para o desenvolvimento do trabalho teatral entre os militantes do MST já é amplamente reconhecida (e nunca demais reiterada).

Mas Cecília também entra nesta cena como representante daquela geração que deu o primeiro passo na luta que nos interessa e que foi contemplada aqui. E como integrante da geração intermediária – a dos discípulos diretos de Cecília, Boal, Chico de Assis, Vianinha, Nelson Xavier e tantos outros que participaram das experiências do Arena, CPC, MCP e demais desdobramentos –, declaro a minha alegria por constatar que os jovens liderados por Rafael L. Villas Bôas já sabem que são a terceira geração de lutadores e, com esta publicação, explicitam a sua disposição para dar continuidade a esta luta em todas as frentes, incluída a do resgate da memória na forma escrita, para que não se perca a dimensão temporal da nossa luta: ela vem de muito longe e, aqui no Brasil, já conta com pelo menos três gerações.

Neste breve posfácio, cabe destacar um segundo aspecto do trabalho destes jovens, além do referido resgate da memória: já estamos diante de materiais produzidos por sua própria formação e prática nas lutas, com exemplos valiosos de desenvolvimentos de ideias e exercícios nos quais se vê a imaginação estético-política em plena atividade. A relação produtiva e nada dogmática com a tradição é muito evidente.

O principal vínculo prático entre a militância de Augusto Boal e o material aqui presente diz respeito ao Teatro Fórum. É justamente para a memória pressuposta por esta forma do agitprop que remete o relato a seguir.

Escrito depois de uma palestra sobre as formas do agitprop, por solicitação de alguns dos meus interlocutores na ocasião, meu texto aqui publicado dispunha apenas dos materiais referidos na introdução. Passados alguns anos, ao ler os textos de Trotsky sobre a organização e as campanhas do Exército Vermelho, me dei conta da necessidade prática que levou à invenção do processo de agitação. É este o desenvolvimento da minha própria pesquisa a que me refiro (e adianto que ainda está muito longe de concluída).

Simplificando ao máximo, o desafio do Exército Vermelho era treinar seus próprios soldados para a instauração de processos efetivos de julgamento imediato de companheiros que praticassem atos inaceitáveis por um exército revolucionário. Criado no calor do combate à contrarrevolução, o Exército Vermelho pautou-se desde o início pela democratização das relações entre soldados e comando (sem, porém, cair no democratismo demagógico da eleição de comandantes), de modo que muito cedo se definiu a necessidade de julgar delitos militares pelos próprios soldados, no ato da denúncia,

dispensando-se a burocracia que envolve a instalação de Corte Marcial convencional (normalmente restrita ao alto comando).

Para quem não tem intimidade com assuntos militares, é interessante lembrar que qualquer exército normal dispõe de um rígido sistema de regras que define condutas e infrações sujeitas a vários tipos de sanções. Os casos de quebra de hierarquia, disciplina ou de regulamento costumam ser levados a tribunais chamados de Corte Marcial. E, como não poderia deixar de ser, o Exército Vermelho também precisou criar regulamentos que definiam os atos contrários à ordem revolucionária, mas inovou também no que diz respeito às instâncias de julgamento de atos de quebra da disciplina.

Em texto de 23 de abril de 1919¹, o Comandante do Exército Vermelho desenvolveu, entre outros tópicos, os seguintes:

1) O senso de justiça revolucionária se forja na própria fornalha da luta. Por isso não pode ser previamente codificado. (...) O mesmo ato tem diferentes significados em diferentes momentos e o tribunal revolucionário é sempre um instrumento de defesa das conquistas e dos interesses da revolução em condições transitórias;

2) a justiça revolucionária, incluída a militar, não usa a máscara dos direitos iguais para todos (que não existem nem podem existir numa sociedade de classes). A justiça revolucionária se proclama abertamente um órgão da luta da classe trabalhadora contra seus inimigos burgueses, por um lado e, por outro, contra os violadores da disciplina e da solidariedade nas fileiras da própria classe trabalhadora. Justamente por ter

¹ Com o título “Sobre os tribunais militares”, a íntegra pode ser lida com proveito no seguinte endereço:
<<https://www.marxists.org/archive/trotsky/1919/military/ch30.htm>>. Acesso em: 27 abr. 2015.

se livrado da hipocrisia da antiga justiça, a nossa assumiu uma importância *educativa* imensa;

3) o tribunal revolucionário deve ter ideia clara da sua importância e assegurar que sua decisão, além de punir um ato específico, contribua para a educação revolucionária. É por isto que a *formulação da sentença* tem importância máxima. Os nossos tribunais, inclusive os militares, são constituídos por operários e camponeses que, via de regra, fazem muito bem o trabalho e formulam sentenças inteiramente de acordo com os interesses da revolução. Mas não têm educação formal e por consequência redigem as sentenças de modo imperfeito e às vezes completamente desastrado. É necessário que, ao redigir a sentença, o júri tenha em mente não apenas o caso, mas a ampla massa de soldados, operários e camponeses. Uma sentença deve ter caráter de agitação: ela deve ao mesmo tempo dissuadir uns e estimular a confiança e a coragem em outros.

Há ainda – no mesmo texto – um contraexemplo muito esclarecedor. Um tribunal militar condenou à prisão um desertor reincidente *até que a ação do exército inimigo fosse liquidada*. Isto não é punição, é prêmio, observa o Comandante. Uma vez que o objetivo do desertor é fugir do perigo, condená-lo à prisão até que passe este perigo constitui incentivo direto aos covardes e oportunistas. Mas ainda assim, ele acrescenta: na hipótese de haver circunstâncias excepcionais que justificassem tal sentença, elas precisariam ser claramente formuladas.

Dentre as medidas tomadas para sanar as deficiências de formação dos integrantes do Exército Vermelho, computam-se as seguintes: organização de 3.800 escolas para alfabetização dos soldados, inclusive nos *fronts*; criação de 1.315 clubes e 2.392 bibliotecas ambulantes (isto até dezembro de 1919). E, das diretrizes práticas, vale destacar as seguintes: devemos

usar sempre linguagem simples, lutar por clareza e verdadeira interlocução; evitar, sobretudo discussões metafísicas, pois o soldado precisa de educação militar e cultural.

Finalmente, para o treinamento dos soldados – todos – com vistas à participação em tribunais *ad hoc*, foi inventada pelos artistas de teatro (também mobilizados: entre outros, Meyerhold e Eisenstein) a forma do “Processo de agitação”, como resumido no texto aqui publicado. O exemplo dado pelo Comandante está entre os mais elementares: um soldado apanhado em pleno delito de venda da sua arma deve ser imediatamente julgado e submetido às penas previstas no código revolucionário, que iam da prestação de serviços à unidade (rebaixamento) à execução imediata (após o julgamento).

Esta posfaciadora acredita que as informações acima podem contribuir para o avanço tanto da reflexão quando das práticas do Teatro Fórum, que tem o processo de agitação como um evidente ancestral, independente da consciência e da informação que Augusto Boal – o formulador do Teatro Fórum – pudesse ter a seu respeito. Trata-se, como já ficou dito, de incorporar às lutas presentes toda e qualquer informação que possa ser útil a este mesmo avanço.

Sem querer ensinar pai-nosso a vigário, imagino que uma aliança entre alfabetizadores e praticantes do Teatro Fórum pode resultar em precioso resgate do processo de agitação com vistas a treinamento de militantes para o exame de questões relevantes e aprofundamento da capacidade de redação rápida e eficiente. Uma encenação de tribunal sumário, tal como proposta pelo processo de agitação, poderia ter como resultado a experiência da redação coletiva com consequências muito produtivas no plano da formação cultural dos militantes que dela participassem.

SOBRE OS AUTORES

Cecília Boal

Coordenadora do Instituto Augusto Boal. Psicanalista e atriz. Foi integrante do grupo Teatro de Arena.

David Sitto

Professor de Artes com ênfase em Teatro. Integrante do coletivo teatral GTO Montevideo. Estudante de la Maestría Teoría e Historia del Teatro (Universidad de la República).

Eliene Novaes Rocha

Professora da Licenciatura em Educação do Campo da Faculdade UnB Planaltina, da Universidade de Brasília. Coordenadora do Projeto Residência Agrária Jovem (Pronea/SNJ/CNPq) e membro da Coordenação do Fórum Nacional de Educação do Campo (Fonec). Integrante do programa de extensão Terra em Cena.

Iná Camargo Costa

Professora aposentada da USP. Assessora do Coletivo de Cultura do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Autora

dos livros “A hora do Teatro Épico no Brasil” (1996), “Sinta o drama” (1998), “Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno” (2001), “Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética” (2012), entre outros.

Keyla Morales de Lima Garcia

Professora licenciada no curso de Educação do Campo, área de habilitação em Linguagens, da Universidade de Brasília. Estudante do Curso de Especialização Residência Agrária: matrizes produtivas da vida no campo, da UnB.

Paola Masiero Pereira

Graduada em história. Especialista em Estudos Latino-americanos (UFJF) e mestre em agroecologia de ecossistemas, pela UFSC . Integrante do Coletivo Terra em Cena. Membro da coordenação do Curso de Especialização Residência Agrária: matrizes produtivas da vida no campo, da UnB. Integrante do grupo de pesquisa Modos de Produção e Antagonismos Sociais.

Rafael Litvin Villas Bôas

Professor da Licenciatura em Educação do Campo da Faculdade UnB Planaltina, da Universidade de Brasília. Membro do Programa de Pós-Graduação em Literaturas e do Mestrado Profissional em Artes da UnB. Coordenador do grupo de pesquisa Modos de Produção e Antagonismos Sociais e do programa de extensão Terra em Cena. Coordenador do curso de especialização Residência Agrária: matrizes produtivas da vida no campo (projeto 406657/2012-2 Pronera-MDA/Cnpq).

Rayssa Aguiar Borges

Professora de Teatro da Secretaria de Educação do GDF. Licenciada em Artes Cênicas. Mestre pelo programa de pós-graduação em Literaturas, da UnB, e doutoranda pelo mesmo programa. Integrante do Coletivo Terra em Cena.

O que está em jogo é uma progressiva possibilidade de rompimento com os padrões hegemônicos de representação da realidade, em sintonia com a luta social, empenhada na construção de alternativas de poder popular que superem os limites da democracia representativa. Nos instiga aprender com o vigor da experiência do passado para enfrentar as contradições do presente, com as armas do teatro, como meio potente de produção de bens simbólicos, associado ao trabalho de base, e a perspectiva de transformação social.



9 788564 421868 >



UnB



PPG-MADER / FUP-UNB

RESIDÊNCIA
ARRARÁ
FUP - UNB