PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC - SP

Anderson Zotesso Rodrigues

Teatro do Oprimido: Incorporações Mediáticas de uma Poética Popular

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC - SP

Anderson Zotesso Rodrigues

Teatro do Oprimido: Incorporações Mediáticas de uma Poética Popular

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação do prof. Dr. José Amálio de Branco Pinheiro.

SÃO PAULO

2010

Banca Examinadora

_____

_____

_____

Agradecimentos

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), ao meu orientador Prof. Dr. José Amálio de Branco Pinheiro, pela tranqüilidade com que me acompanhou nestes pouco mais de dois anos, aos Professores Dr. Gilmar Santana e Dra. Christine Greiner pelas valiosas observações na fase de qualificação, à minha companheira Islaine Stefania Garcia e aos amigos Maru Mansilla Durán, Sérgio Gonzalo Cuéllar, Izabelle Cristine Carbonar do Prado, Carolina Guerra Libério e ao "maroto" Elton Domingues Rivas pela paciência e lealdade comigo nos momentos mais difíceis e "solitários" impostos pela vida acadêmica.

Às Organizações, Grupos de Teatro do Oprimido, curingas e colaboradores, sem os quais esta pesquisa não teria sido possível. Pelos debates, inquietações, frustrações e dificuldades que compartilhamos entre os anos de 2008 e 2010: Centro das Culturas - Brasil, Grupo Adolescente de Teatro do Oprimido (GATO), *Infierno de los Vivos*, Fábrica de Teatro do Oprimido de Londrina (FTO Londrina), Metaxis, Revolução Teatral, Instituto de Artes da UNESP (GTO IA-UNESP), Grupo de Segunda (G2a) e Coletivo Ateliê de Teatro do Oprimido (CATO).

Adónde va lo común
lo de todos los días
el descalzarse en la puerta
la mano amiga
adónde va la sorpresa
casi cotidiana del atardecer
adónde va el mantel de la mesa
el café de ayer.

Adónde van los pequeños
terribles encantos que tiene el hogar
acaso nunca vuelven a ser algo?
acaso se van y adónde van
adónde van?

Silvio Rodriguez

ZOTESSO, Anderson. Teatro do Oprimido: Incorporações Mediáticas de uma Poética Popular. 2010. 104 f. dissertação (mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica. 2010.

Resumo

A presente dissertação busca apontar e descrever desdobramentos, incorporações e diálogos entre elementos do rádio e da televisão em peças e/ou esquetes da Poética Teatral do Oprimido, sistematizada pelo teatrólogo Augusto Boal e, paradigmaticamente, contrárias às tentativas de manipulação *mediática* dos comportamentos individuais e práticas da cultura. O objetivo, especificamente, é demonstrar como emergem, em encenações de teatro predominantemente populares, modos de interpretação, narrativas, gestos, temáticas e canções componentes de programas desses dois meios de comunicação incrustados nos lares das grandes cidades. O referencial teórico da pesquisa assenta-se nas concepções do diálogo cultura - *medias* de massa propostas por Jesús Martín-Barbero e das relações entre *media* - cultura - economia apontadas por Néstor García Canclini. Também serve de base a bibliografia de Augusto Boal por constituir-se como fundamento para o desenvolvimento poético dos grupos pesquisados, além de textos acadêmicos diretamente ligados ao tema. Para produzir o trabalho de campo foram prioritariamente eleitas as montagens *Que onda con Borges?* do Grupo *Infierno de los Vivos*, de Buenos Aires – Argentina e *Um dia a Casa Cai*, do GATO (Grupo Adolescente de Teatro do Oprimido), de São Paulo, praticantes com os quais foram realizadas entrevistas e estudos de suas montagens entre os meses de Julho de 2008 e Janeiro de 2010. Há também análises críticas acerca das relações institucionais, políticas e econômicas desenvolvidas por organizações e outros coletivos teatrais de São Paulo e Londrina, em prol do detalhamento das suas opções políticas, estéticas e plásticas.

Palavras-chave: Augusto Boal; *Medias* de Massa; Rádio e TV; Teatro do Oprimido; Teatro Popular.

Abstract

The present study brings to light the ramifications, incorporations and dialogues between radio and television elements in plays and/or sketches based upon the poetics of the Theater of the Oppressed as systematized by the dramatist Augusto Boal, paradigmatically, against the attempts of mediatic manipulations of individual behaviors and cultural practices. The purpose, specifically, is to demonstrate how, predominantly in popular theater stagings, ways to interpret, to narrate, certain gestures, themes and songs that are part of these two mediums of mass communication embedded in the urban home tend to appear as a part of the plays. The theoretical basis of this research lays in the elaborations by Jesus Martin-Barbero of the dialogues between mass media and culture, and in the relations between media, culture and economy as proposed by Néstor García Canclini. The bibliography by Augusto Boal as well as articles about his propositions also constitute an important part of the present study, since they serve as material for the poetical elaboration of the plays staged by the researched groups. To accomplish our field research, certain plays were elected as objects of study, such as *"Que onda con Borges?"*, staged by the *Infierno de los vivos,* a group from Buenos Aires, Argentina, and the play "*Um dia a casa cai",* staged by *GATO* (Teenage group of theater of the oppressed), from São Paulo, Brazil. Interviews with members and analysis of the plays were conducted between July, 2008 and January, 2010. The present study also contains a critical analysis of the institutional, political and economical relations developed by organizations and theatrical groups of São Paulo and Londrina, in order to detail and interrelate the political and aesthetic options of such groups.

Key-words: Augusto Boal, Mass Medias, Radio and TV, Theater of the oppressed, Folk Theater

Sumário

Introdução 10

Capítulo 1 - A Poética do teatro do Oprimido 16

1.1. Modalidades.....17

1.2 Augusto Boal: Vida e Obra 19

1.3 Contribuições teóricas ao Teatro Oprimido 22

1.3.1 Teatro do Oprimido e *agitprop* 23

1.3.2 Stanislavski 26

1.3.3 Brecht 27

1.3.4 Psicodrama 28

1.3.5 Shakespeare 29

1.3.6 Paulo Freire 30

1.4 Boal e a sociedade 31

1.5 Declaração de inexistência 34

1.5.1 Estética do Oprimido: Arte e Política 35

1.5.2 Re-auratização no século XXI 36

1.5.3 Estética anarquista 39

1.6 Teatro do Oprimido, povo e popular 41

1.6.1 O espectador e o *espect-ator* 44

1.6.2 O *espect-ator mediático* 46

1.7 Dicotomias entre o estético e pedagógico 47

1.7.1 Isolamento artístico e perspectiva classista 49

1.7.2 Viés assistencialista ou "teatrinho de escola".....53

1.7.3 Pouco conhecimento técnico do fazer artístico 55

1.7.4 Falta de recursos financeiros 56

1.7.5 Articulação entre os coletivos 56

Capítulo 2 - Grupos de São Paulo e Buenos Aires: Institucionalidades, estéticas, plásticas e incorporações *mediáticas* 58

2.1 GATO: De projeto voluntário a laboratório estético 58

2.1.1 Temas 60

2.1.2 Estética e entorno social 65

2.1.3 Relações institucionais 67
2.2 *Infierno de los vivos*: Humor e violência no Teatro-Fórum 68
2.2.1 Financiamento e aspectos estéticos.....69
2.3 Paradigma de oposição e prática de incorporação: rádio e TV 72
2.3.1 A poética trágica e a melodramática 79
2.3.2 Espacialidade e drama 82
2.3.3 Incorporações conscientes e inconscientes 88

Conclusão 96
Bibliografia 99
Anexos 104

Introdução

A pesquisa apresentada nesta dissertação integra um processo de amadurecimento pessoal que se inicia com meu ingresso na graduação em 1999. Os primeiros contatos com a dinâmica do estudo acadêmico propiciaram um ambiente de dificuldades, mas também a constituição de laços de amizade e desenvolvimento intelectual preponderantes na minha formação.

Mais além do simples cumprimento da grade de disciplinas que compunham o curso de Jornalismo, gestava-se o prazer pela pesquisa. Em diversos momentos, interessaram-me menos as especificidades técnicas da carreira escolhida, em prol do aprofundamento teórico aliado à pratica vivida, ao trabalho de campo de cunho científico.

Dois fatos foram preponderantes para que o Teatro do Oprimido (TO) se tornasse objeto de interesse investigativo: primeiro em 2000, quando Augusto Boal lança *Hamlet e o filho do Padeiro - memórias imaginadas* na *Casa da Palavra* de Santo André onde pude ver e ouvir pela primeira vez o autor lido na disciplina de *Estética da Comunicação* e que mudaria minha forma de ver a relação entre arte e vida. O outro momento de crucial importância ocorre em 2002, quando começo a freqüentar os ensaios do *Grupo Abraço*, promovido pela Prefeitura de Santo André e coordenado por Gilmar Santana, o mesmo professor que me indicara Boal dois anos antes.

No ano seguinte, com base na leitura da bibliografia do teatrólogo e na experiência com o *Abraço*, voluntariamente, inicio a formação de grupos[1] de TO em escolas em Santo André e São Bernardo do Campo, próximas à minha residência. Esta experiência colabora para a elaboração da monografia *O caráter transformador do Teatro do Oprimido fora do espaço estético* (Zotesso, 2006), sob orientação da Prof[a.] Dr[a]. Joana Puntel, em cumprimento às exigências do curso de *Comunicação e Cultura: Uma abordagem teórico-prática*, desenvolvido pela parceria entre *PUC SP - COGEAE* e o *Serviço à Pastoral da Comunicação (SEPAC)*.

[1] Os termos "grupo"e "coletivo" referem-se ao conjunto formado por atores e curingas, independentemente do nível de desenvolvimento estético ou do tempo de permanência que possui, desde que tenha ultrapassado o estágio de "oficina". Obviamente, os conjuntos de praticantes cuja trajetória é mais longa, com montagens apresentadas em diversos locais, que participam das mostras e discussões teórico-estéticas oferecem mais repertório passível de análise. Este foi um dos critérios para a escolha dos processos inerentes aos exemplos aqui citados.

Em 2007, já morando na cidade de São Paulo, sigo com a proposta da formação de grupos de TO em escolas públicas e fundo o GATO - Grupo Adolescente de Teatro do Oprimido - que serviria como laboratório para muitos dos testes e observações que pautaram os questionamentos e hipóteses da pesquisa aqui registrada, principalmente no que se refere às relações de contraposição e complementaridade entre *medias* de massa e Teatro do Oprimido.

Em 2008/2009, algumas das idéias desenvolvidas até 2006 foram invertidas, abandonadas, agregadas, ampliadas em busca de melhor compreender a imbricação entre temas e problemas sociais e a capacidade de promover a reflexão crítica e o desenvolvimento das habilidades artísticas a partir da premissa de que todos os seres humanos são capazes de produzir arte.

O desenvolvimento do GATO como grupo inserido no conjunto de praticantes de TO, junto ao último suspiro do GTO Santo André (em 2008) e a outros coletivos que formaram-se ou articularam-se justamente neste período, propiciou intercâmbio teórico e prático fundamental para a melhora estética de todos os envolvidos e, principalmente, para o questionamento de peças que pareciam ter saído de fórmulas pré-fabricadas.

As participações nas mostras de Teatro do Oprimido de 2008 e 2009 promovidas pela Fábrica de Teatro do Oprimido de Londrina (FTO)[2] propiciaram o fortalecimento de laços de respeito e colaboração mútua entre os grupos brasileiros e estrangeiros mais afastados do CTO-Rio[3], seja por razões financeiras, institucionais ou estéticas.

Como o que me interessa é observar mais as modificações do que as estabilizações paradigmáticas no *fazer* TO, a escolha por desenvolver o trabalho comparativo e de campo junto a grupos como o *Infierno de Los Vivos*[4]

---

[2] A Fábrica de Teatro do Oprimido de Londrina (FTO Londrina) institucionaliza-se como Ong sem fins lucrativos que multiplica e pratica as Técnicas de Teatro do Oprimido desde 2003, além de ter realizado seis mostras de peças, processos e debates acerca das técnicas sistematizadas por Augusto Boal e, antes de 2003 e mais recentemente, apenas como *Grupo Encenação*, de montagens com base nas teorias de Bertolt Brecht. (www.ftolondrina.blogspot.com)

[3] O Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO-Rio), fundado em 1986 e dirigido por Boal até sua morte em 2009, é um centro de pesquisa e difusão, que desenvolve metodologia específica do Teatro do Oprimido em laboratórios e seminários, ambos de caráter permanente, para revisão, experimentação, análise e sistematização de exercícios, jogos e técnicas teatrais. Desenvolve projetos na área da educação, saúde mental, sistema prisional, pontos de cultura, movimentos sociais, comunidades, entre outros. Atua em todo o Brasil e em países como Moçambique, Guiné Bissau, Angola e Senegal. (www.ctorio.org.br)

[4] O *Infierno de los Vivos* existe desde 2005 e está instalado na cidade San Isidro, zona norte da região metropolitana da província de Buenos Aires. Seu repertório é formado pelas peças de Teatro-Fórum *Que*

e a FTO seguiu-se pelo respeito nutrido pelo seus trabalhos, afora das afinidades pessoais e, por outro lado, pela constatação de que ambos seriam o campo mais fértil encontrado até o momento para identificar as apropriações do diálogo cultura-arte-*medias* buscado como eixo investigativo.

Simultaneamente, minha referência fisicamente mais próxima - o GTO Santo André - se distanciava do receituário carioca, visando conformar linguagem própria. Os anos de experiência acumulada por curingas[5] como Armindo Pinto e Helena Bento presentearam minha prática teatral com repertório impossível de alcançar solitariamente, como quando havia começado.

O mesmo aconteceu na observação dos trabalhos do *Infierno de Los Vivos* e da Fábrica de Teatro do Oprimido, pois ambos apontam para a necessária capacitação técnica e estética dos atores e multiplicadores, a busca e consolidação de institucionalidades sustentáveis e processos de articulação cooperativa, mais além da mera expansão "a *tontas y locas"*, como sugere a expressão argentina usada por Marcos Arano, diretor do *Infierno*.

No caso específico dos grupos de São Paulo, o ano de 2009 foi fundamental para o intercâmbio de práticas com o recente projeto *Um ano de TO* promovido por Douglas Leal e Antônio Ferreira (Projeto do *Metaxis*) utilizando espaços da Universidade de São Paulo e da EMEF Amorim Lima, na Zona Oeste de São Paulo; e com o GTO do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), articulado por Armindo Pinto que deixou a Prefeitura de Santo André, mas não abandonou a coordenação do Revolução Teatral, o coletivo mais antigo em atividade dentre os estudados.

Não posso deixar de registrar as contribuições de Cecéu Trajano, da CATO (Companhia Ateliê de Teatro do Oprimido) nos debates prático-laboratoriais realizados em conjunto com curingas do GATO e do *Metaxis*.

Pensando no futuro, aventa-se que a parceria entre e com grupos de pesquisa e alunos de universidades pode transformar-se numa forma de contribuir para o reconhecimento do Teatro do Oprimido como repertório

---

onda con Borges? (analisada nesta pesquisa), *La Redonda* e *Puzzle, modelo para desarmar*. (http://elinfiernodelosvivos.blogspot.com)

[5] Curinga ou Coringa (ambas as grafias são aceitas na língua portuguesa) é a terminologia criada por Boal no Teatro de Arena de São Paulo, na década de 1960, para o sistema de atuação em que os atores se alternavam na interpretação dos personagens. Em seguida, passou a utilizar o mesmo termo para identificar o praticante de suas proposições teóricas com a função de estimular o diálogo teatral nas sessões de Teatro-Fórum. Atualmente, o termo designa o especialista em Teatro do Oprimido: artista com função pedagógica, praticante, estudioso e pesquisador.

legítimo e relevante à formação artística e pedagógica de atores e professores de artes cênicas.

Mais especificamente sobre a pesquisa em si, a escolha do recorte do objeto obrigou-me a um encaminhamento que considerasse a interpretação das peças por parte da platéia apenas quando isso incidia diretamente no arranjo desta como enunciação. Este é, portanto, um trabalho dedicado mais às montagens e coletivos do que a "estudos de recepção".

É por esse motivo que não recorri a pesquisas quantitativas, mas procurei desenvolver como procedimento metodológico o privilégio pelo convívio com os atuantes[6], a participação em eventos e âmbitos de debate teórico e prático, acompanhando ensaios, produzindo peças no coletivo que coordeno e, em alguns casos, recorrendo a entrevistas pontuais feitas presencialmente ou pela *internet*.

A técnica da *pesquisa-participante* tão próxima (para não dizer imersa) pode ser criticável, mas revelou-se eficiente, de maneira que todos os grupos com a qual convivi nesta jornada colaboram com dados que podem ter surgido tanto no meio acadêmico quanto em conversas informais.

Contudo, as palavras de meu orientador Amálio Pinheiro estimulavam-me a encarar o desafio de escrever sobre algo com o qual estivesse tão envolvido:

> "Num país barroco e solar, a necessidade de pesquisadores externos, que anônimos se alimentem da cultura das ruas, é básica e inadiável: a produção de conhecimento se dá na relação da mente com objetos e imagens cotidianas. (...)" (Pinheiro, 2007 p. 23)

Evidentemente, a preocupação com o distanciamento crítico esteve sempre presente na elaboração das questões e observações registradas, mas, em muitos momentos, era a pertença ao campo laboratorial que fazia com que os rumos das montagens mudassem a partir das minhas intervenções, ou seja, longe de ter um objeto imanente de significados a serem decodificados pelo pesquisador apartado, ocorriam sugestões e redirecionamentos que colaboravam para transformá-lo. O caso mais perceptível é o da encenação do

[6] Tomo o termo *atuante* emprestado de Silvana Garcia, referida na bibliografia, pois corresponde ao ator, diretor, produtor, cenógrafo e todos os que colaboram com a realização da montagem teatral. Garcia aplica a palavra aos militantes do *agitprop*, eu o faço pelas proximidades políticas e ideológicas com o TO, como apresento a seguir. O termo destacado designa o teatro de agitação e propaganda política no início do século XX. Retomo o assunto no item 1.3.1.

GATO, mas era comum que os outros coletivos solicitassem "opiniões externas".

O projeto desta pesquisa nasceu com o objetivo de analisar o TO somente como "meio de comunicação", ambiente de mestiçagens culturais advindas das classes populares, mas sem a profundidade conceitual necessária para descrevê-las, com forte tendência a repetir muito do que já havia sido produzido sobre o tema.

Com o passar do tempo e o acúmulo de leituras e observações de campo, o trabalho ganhou criticidade quando encontrou-se com o paroxismo entre a sistematização oposicionista do TO aos *massmedia* e a prática dos grupos escolhidos.

Outro aporte importante surgiu durante a apresentação dos *Seminários de Pesquisa* do *Programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP* quando, entre outras questões, fui indagado sobre o teor político do Teatro do Oprimido na atualidade e a validade do repertório teórico escolhido.

Espero ter contribuído com respostas que possibilitem também a atualização dos conceitos utilizados, sem a aplicação direta, mas em diálogo e trânsito entre os autores adotados. Neste sentido, apostei mais no aprofundamento - em especial na teoria de Boal e Martín-Barbero - do que no excesso de considerações e citações sobre teatro, que mais repetiriam o já produzido do que permitiriam a crítica ao objeto enfocado.

A presente pesquisa leva em conta as relações entre três áreas do conhecimento: a cultura, a arte e a comunicação. Pretendo descrever os processos de intersecção entre estas variáveis que se imbricam nas tramas do cotidiano e da produção simbólica coletiva, que permitem as mais diversas e ainda pouco conhecidas apropriações e mediações sociais.

A constituição do texto apresentado é, reconhecidamente, um recorte espaço-temporal. Não considero possível deixar de revisitar e reformular os conceitos alcançados por enquanto, pois objetos dinâmicos como o enfocado aqui, requerem o acompanhamento constante e incansável por parte do pesquisador; Não para estar *up to date* com as "últimas novidades", mas para a verificação das reformulações obtidas nos fluxos e refluxos de narrativas e do laboratório prático que constitui o dia-a-dia dos coletivos teatrais.

Os ensaios, encontros e apresentações são ambientes pedagógicos e relacionais importantes para aqueles que se interessam pelos processos de

combinação de signos, da conformação de novos *textos geradores de sentido* (Lotman, 1996) que problematizam as situações de opressão internas ou aparentemente externas aos grupos.

O teatro, de maneira geral, oferece alguns desafios analíticos, dentre os quais o fato de ser objeto artístico cuja presentificação é única, exigindo diferentes níveis de descrição e análise dos códigos, sem deixar de admitir a interdependência entre eles na constituição das linguagens mobilizadas.

No caso aqui exposto, não houve escolha específica dentro de cada campo possível - verbal, gestual, cromático, topográfico, proxêmico etc. -, mas por *tema*, ou seja, aqueles significantes que melhor se enquadrassem no eixo da pesquisa: a relação de uma estética teatral popular com os conteúdos do rádio e da TV.

Por outro lado, a especificidade do estudo reside na própria caracterização do objeto, pois resulta de um processo que busca *re-conhecer* (Martín-Barbero, 2008) manifestações artísticas que conquistam vigência mais pela capacidade de reciclar-se do que pela manutenção de suposta "pureza" ou "originalidade" que se ocultaria por detrás desta caracterização "popular"[7].

No percurso escolhido para delinear criticamente as características do objeto de pesquisa, parto da perspectiva de poéticas teatrais que propõem o rompimento da fronteira entre espectador e representação, assim como caracterizadas pela relação direta entre arte e vida; sigo apontando para o caráter político e popular do TO; e faço um breve panorama histórico dos coletivos GATO e *Infierno de los vivos* e suas formas de institucionalização e marginalidade.

Na segunda etapa da análise aprofundo as observações de campo abordando a pesquisa estética específica dos dois grupos e, complementarmente, de outros com as quais tive contato e encerro com a análise dos processos de contaminação das montagens examinadas pelos conteúdos da "comunicação de massa", de maneira a demonstrar a relação entre *medias* e fazer artístico.

[7] No item 1.6 retomo os termos "popular" e "povo" para conceituá-los com o detalhamento necessário para a discussão proposta ao longo de toda dissertação.

Capítulo 1 - A Poética do Teatro do Oprimido

Todo ser humano é capaz de expressar-se com a linguagem teatral. Radicalizando: *Todo ser humano* é *teatro*. Este é um dos pressupostos fundantes da Estética do Oprimido e completa-se com outro de igual relevância: *qualquer espaço pode tornar-se cênico, estético*.

Raquel Carrió[8] contribui para caracterizar e situar a Poética do Oprimido:

> "(...) nos anos sessenta e setenta a Criação Coletiva fortemente influenciada por Brecht, e outras experiências (como o Teatro do Oprimido, de Boal, os Laboratórios de Teatro Campesino, os grupos universitários etc.) dinamitam os limites da relação texto cena, ator-espectador, e criam novos caminhos e formas de comunicação." (Carrió, 2009)

O que se convencionou chamar de Teatro do Oprimido consiste num conjunto de técnicas, exercícios e jogos sistematizado pelo teatrólogo e diretor Augusto Boal. A essa organização teórica e prática também se soma o *Método Boal de Teatro e Terapia* (Boal, 1996) constituído em grande parte por estudos em psicodrama[9] e técnicas stanislavskianas de ensaio.

Mais recentemente, incluem-se as propostas metodológicas de *A Estética do Oprimido* (Boal, 2009a) que visa a aplicação dos pressupostos libertários do TO a todas as manifestações artísticas. Até o momento, dentro das artes plásticas, por exemplo, tal estética tem se caracterizado pelo uso de materiais recicláveis retirados do lixo e a aplicação de cores vivas. Os objetos criados pertencem à proposição de atividades coletivas e lúdicas tematizadas pela relação opressor/oprimido.

O Teatro do Oprimido é, *à priori*, teatro na sua forma mais conhecida, independentemente de escolas ou escolhas estéticas de encenação, mas com algumas peculiaridades que lhe conferem valores fundantes suficientes para a composição de poética própria. Trata-se de desenvolver temáticas e narrativas ligadas ao cotidiano de seus componentes, mostrando-lhes que qualquer um é

---

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

[9] Tipo de terapia psicanalítica baseada na espontaneidade e na dramatização e representação de situações vividas como forma de tratamento de problemas psíquicos. No item 1.3.4 as relações entre o TO e o psicodrama são expostas mais detalhadamente.

capaz de fazer teatro, de comunicar-se manipulando os signos das artes cênicas.

É justamente o trabalho com *não-atores* que confere a característica de *popular* ao TO, portanto, montagens[10] teatrais construídas por sujeitos que desempenham os mais diversos papéis sociais que integram um grupo, curso ou oficina. O sentido dado aqui para palavra *popular* se refere àquilo que não se inseriria nos circuitos culturais centrais de suas localidades, entretanto, não coloca em oposição a *Cultura Popular* à *Cultura de massa* ou à *Cultura Erudita*.

1.1 Modalidades

A modalidade mais conhecida e aplicada do Teatro do Oprimido é o Teatro-Fórum. Consiste na apresentação de um enunciado que convida a platéia a solucionar o problema apresentado (o conflito), pois não possui um desenlace, um final narrativo. Há um mediador – o curinga – espécie de mestre de cerimônias que explica e medeia as participações/intervenções dos espectadores convidando-os a ocupar o espaço cênico e *improvisar* - no sentido teatral da palavra – um desfecho que resolva veridictoriamente[11] a crise ali disposta. Nesse processo há constantes interpelações com o objetivo de manter, modificar ou rechaçar cada tentativa de argumentação.

Correlacionada a essa modalidade está o Teatro Legislativo, posto em prática durante o mandato de Boal como vereador da cidade do Rio de Janeiro entre 1994 e 1997. Basicamente, consiste numa montagem de Teatro-Fórum cujas propostas são organizadas e sintetizadas de maneira a converterem-se em Projetos de Lei. Apenas para dar um exemplo da continuidade desta modalidade, recentemente em Oruro, na Bolívia, havia grupos recolhendo proposições legislativas para a Assembléia Constituinte daquele país com o uso dessa técnica.

---

[10] O termo *montagem* se refere ao conjunto formado por todos os aspectos da encenação em si. Como termos correlatos também podemos adotar *texto encenado, encenação*, *peça* ou *modelo* e, em casos específicos, *anti-modelo* ou *improvisação*. Não aplico o termo *obra* como sinônimo de montagem, visto que este também estaria relacionado a produções caracterizadas pela valorização da autoria individual e genial criticada pela especificidade coletiva do Teatro do Oprimido.

[11] No caso nos servimos da idéia do contrato de veridicção, ou seja, da crença no verdadeiro tanto por parte do enununciador quanto do enunciatário ou o que o valha nas diferentes teorias semióticas. Nos apoiamos nas definições do *Dicionário de Semiótica* (Greimas e Courtés, 2008: p. 530-532). Importa-nos a definição devido ao que Boal chama de *soluções mágicas* propostas pelos espectadores, ou seja, aquelas que o público consideraria intransponíveis para o mundo *real*.(Boal, 1980)

Outras duas modalidades do TO são o Teatro Invisível – a discussão de um problema social promovida por atores em espaços de acúmulo de pessoas sem que estas saibam que se trata de algo previamente planejado – e o Teatro Jornal, que consiste na dramatização e análise de notícias publicadas pelas *medias* de massa[12].

Vale ressaltar ainda quanto à sistematização do Teatro Invisível, que refere-se à apresentação de uma cena "fictícia" no local em que ela poderia acontecer na realidade, como uma restaurante ou um supermercado, por exemplo.

Esta modalidade do TO tem sua "origem" atribuída à passagem de Boal pela Argentina, onde grupos de teatro dos anos 1970 praticavam intervenções em locais públicos com o objetivo de questionar o sistema político e econômico. Alberto Sava reconhece que o autor desenvolveu o Teatro Invisível em seu país, mas encontra também um passo anterior nesse processo:

> "Una ficción que se mezclaba con la realidad. En realidad el Teatro Invisible es un derivado del Teatro de Guerrilla: de su creador Richard Schechner, del libro Teatro de Guerrilla y Happening de Cuadernos Anagrama, seleccionamos: '... el drama sale del escenario, conquista la plaza, serpentea por las calles, explota en las estaciones del Metro. No se contenta en reflejar la realidad, tiende a sustituirla. La consigna ya no es el espejismo stanislavskiano, sino la inserción, la infiltración, la invasión'." (Sava, Alberto p.38)

Como exemplos de temas recorrentes nas produções da Poética do Oprimido podemos citar a questão do uso e tráfico de drogas, gravidez na adolescência, violência doméstica, alcoolismo, compulsão ao suicídio, discriminação (racial, religiosa, econômica, sexual) e quaisquer outros presentes na cotidianidade tanto dos atores como dos colaboradores e curingas dos grupos.

Os espaços dedicados às apresentações de TO são, em geral, praças, organizações sociais, ruas, Câmaras Municipais e, obviamente, dentro de teatros.

---

[12] Atualmente o Teatro Jornal tem ganho novas significações entre os grupos fomentados pela FTO Londrina (Fábrica de Teatro do Oprimido de Londrina – PR), instituição que promove oficinas, cursos e coletivos teatrais com base também em autores como Brecht e Plínio Marcos. A idéia de representar teatralmente uma notícia também está presente em Jacob Levy Moreno (Gonçalves, Wolff, Almeida, 1988 p. 14) e mesmo nas criações do *Arena* em 1971, mas com diferentes interesses e objetivos.

1.2 Augusto Boal: Vida e obra

Augusto Pinto Boal nasce em 16 de março de 1931; Filho de José Augusto Boal e Albertina Pinto, imigrantes portugueses que instalaram-se na Penha, bairro do subúrbio carioca.

Mesmo a contragosto (visto que o jovem Augusto já tinha especial interesse pelo teatro), forma-se químico industrial em 1952 e, financiado pelo pai, segue para os Estados Unidos para especializar-se profissionalmente. Instalado em Nova Iorque, matricula-se na *School of Dramatic Arts* da *Columbia University*, tendo aulas com professores como o historiador John Grassner, mestre de artistas famosos como Arthur Miller e Tennesse Williams. Dos Estados Unidos, envia crônicas escritas com base em entrevistas com artistas norte-americanos, arregimentando algum prestígio no contexto teatral brasileiro.

Em 1956, retorna ao Brasil e é indicado por Sábato Magaldi para dirigir o *Teatro Arena* em São Paulo. Utilizando os conhecimentos técnicos baseados no método do fundador do Teatro de Arte de Moscou, Constantin Stanislavski, então pouco difundidos no Brasil, guia os atores para uma interpretação mais naturalista, através da criação do *laboratório de interpretação*, em parceria com o então diretor José Renato Pécora.

Neste mesmo ano, dirige *Ratos e Homens*, de John Steinbeck; em 1957, *Marido Magro e Mulher Chata* e *Juno e o Pavão*, de Sean O' Casey. Nesse momento, o *Arena* começa ater-se a peças de cunho social e político e organiza o *Curso Prático de Teatro e o Seminário de Dramaturgia*. Em 1958, encena *Eles não usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, montando uma representação com temática brasileira em teatro de arena.

No *Seminário* do grupo paulista são reveladas montagens como *Chapetuba F.C.* de Oduvaldo Vianna, *Gente como a gente*, de Roberto Freire, *A farsa da esposa perfeita*, de Edy Lima e *Revolução na América do Sul*, do próprio Boal.

Depois da fase de abordagem do cotidiano do brasileiro classe média, o *Arena* entra na etapa de nacionalização dos clássicos como *Mandrágora*, de Maquiavel, *O Noviço*, de Martins Penna e *O Inspetor geral*, de Gogol, entre outras bastante reconhecidas. Nestas encenações, a "universalidade" dos clássicos ganhava dramatização mais próxima do contexto brasileiro.

Ao entrar na década de 60, o *Arena* busca sintetizar a singularidade brasileira e os temas "universais" , mas o país é solapado pelo Golpe de 1964 e inicia-se o período do Governo militar e a censura à liberdade de expressão. O grupo passa a utilizar heróis da história nacional como metáfora para denunciar a repressão. Os principais espetáculos desse período são *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*.

Em 1971, Boal é preso, torturado e se exila, deixando o Brasil para viver inicialmente na Argentina, onde pratica o Teatro Invisível. Em 1973 o autor é convidado pelo governo peruano para trabalhar no *Programa de Alfabetização Integral* que se torna um dos berços da proposta do Teatro - Fórum.

Em 1976, a instabilidade política dos países da América do Sul obriga Augusto Boal a mudar-se novamente. Seguindo para Paris, passa a lecionar Direção e Dramaturgia na Universidade de Sorbonne. A convite do ministro da Cultura da França, cria o Centro de Teatro do Oprimido. Em 1979, com a Anistia, vem ao Brasil, mas não fixa residência, entretanto, aceita dirigir *O Corsário do Rei*, com Marco Nanini e *Fedra*, com Fernanda Montenegro.

A vida mais tranqüila na Europa propicia melhor sistematização das técnicas do Teatro do Oprimido; entretanto, o autor se depara com uma realidade que apresenta situações de opressão distintas das brasileiras ou sul-americanas. Se por aqui a violência urbana, o Exército, a falta de emprego ou de terra eram temas recorrentes nas produções; na Europa essas necessidades estavam, de certa forma, superadas pelos grupos com os quais Boal trabalhava.

As opressões relatadas pelos europeus não vinham de condições adversas provenientes do sistema político ou das desigualdades sociais - circunstâncias objetivas - , mas de suas mentes, ou seja, depressão, medo da solidão, vontade de cometer suicídio, mau desempenho na escola, conflitos familiares e problemas ligados à sexualidade, entre outros sofrimentos ligados à subjetividade.

Para compreender e usar o teatro como ferramenta na abordagem desses problemas, em parceria com a psicanalista e esposa Cecília, Boal escreve *Stop! C' est Magique* (1980) e *O Arco-Íris do Desejo – O método Boal de Teatro e Terapia* (1996). Em 1986, volta para o Brasil para trabalhar nos Cieps (Centros Integrados de Educação Pública) a convite da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro. Um grupo de 35 animadores culturais criava peças

curtas de Teatro-Fórum com temáticas ligadas à comunidade levantadas pelos agentes culturais do Estado.

No ano seguinte, o trabalho não prossegue e o grupo teatral passa a buscar recursos na iniciativa privada, mas sem sucesso. Segundo Boal, as empresas não estariam interessadas em projetos voltados a pessoas de baixo poder aquisitivo.

Em 1989, remanescentes do grupo que atuava nos Cieps (Centros Integrados de Educação Pública) reúnem-se e decidem pela fundação do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO - Rio) com a finalidade de aprofundar os estudos e aperfeiçoar o *Arsenal do Teatro do Oprimido*. Quatro anos depois passam a atuar de forma esporádica realizando trabalhos em sindicatos, movimentos populares e eventos.

Diante das dificuldades de financiamento, Boal decide promover a "eutanásia do sonho moribundo", ou seja, encerrar as atividades do CTO - Rio. Todavia, queria que fosse um "enterro festivo" e se engaja na campanha do Partido dos Trabalhadores nas eleições municipais de 1992. O PT, entretanto, solicita que alguém do CTO saia candidato e o nome dele é escolhido.

Contrariando as expectativas, a campanha ganha força nos meios de comunicação e Boal se elege. O grupo de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro percebe as possibilidades de usar o teatro como espaço de discussão política e reivindicação pública. A partir de problemas apresentados em forma de Teatro-Fórum elaboram projetos de lei. Surge a modalidade do Teatro Legislativo.

Em 1997, o Centro de Teatro do Oprimido estabelece convênio com a Prefeitura de Santo André, no ABC paulista: a primeira parceria com o Poder Público. Já em 2000, passa a trabalhar em conjunto com o MST (Movimentos dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), visando fazer do teatro um canal de discussão da questão agrária com a sociedade e na formação dos militantes internos deste movimento social.

Em 2003, o CTO - Rio desenvolve montagens com jovens em conflito com a lei no Rio de Janeiro e nas penitenciárias usando Teatro-Fórum na capacitação de agentes e técnicos, em conjunto com os presos. O trabalho se expande também para os estados de Rondônia, Minas Gerais, Pernambuco e São Paulo.

Em maio de 2006, Augusto Boal recebe o título de Cidadão Andreense da Câmara Municipal de Santo André, pela divulgação que tem dado à cidade citando-a (tanto discursiva quanto bibliograficamente) como referência mundial na utilização do TO como instrumento de diálogo com a população, especialmente nas reuniões do Orçamento Participativo.

Em março de 2009, é condecorado Embaixador Mundial do Teatro pela UNESCO e, em 2 de Maio, falece aos 78 anos. Sua obra póstuma - *Estética do Oprimido* - estende os pressupostos do TO para todas as linguagens artísticas e amplia as relações entre produção criativa e processos psíquicos, cognitivos e sensitivos.

1.3 Contribuições teóricas ao Teatro do Oprimido

As proposições teóricas e práticas do Teatro do Oprimido vão bastante além da sistematização empreendida por Augusto Boal desde a década de 1970. Suas observações, portanto, emergem em determinado entorno temporal e espacial inserido em contexto sócio-político-econômico específico e muitas delas modificam-se com o passar dos anos. O objetivo deste trabalho é registrar o momento atual, mas sem perder de vista as heranças teóricas advindas do passado.

Sem a pretensão de exaurir a descrição das contribuições ao Teatro do Oprimido e às idéias de Boal, apresento um mapa com algumas delas, elegendo-as pelo critério de relevância temática para a presente pesquisa, dentre as quais Shakespeare, Stanislavski, Moreno, Brecht e Freire.

Complementarmente, demonstro que algumas das propostas e dificuldades vividas pelo teatro político de início do Século XX - notadamente o *agitprop*[13] - continuam incidindo sobre a gestão e sobrevivência dos grupos atuais de TO.

A exposição dos conceitos neste tópico tem como objetivo preparar o terreno para as críticas e descrições mais detalhadas que compõem as análises tanto das peças quanto do cotidiano de quem as encena, das

[13] A pesquisadora Silvana Garcia atribui o termo *agitprop* ao que chamou de teatro da militância (Garcia, 2004) , basicamente aquele produzido coletivamente e com fins políticos e sociais assumidos, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, Alemanha e Rússia. Seu texto é tomado como base para estabelecer as comparações com o Teatro do Oprimido, pois traz detalhadamente o percurso do teatro de grupo ou coletivo.

dificuldades técnicas e os possíveis aportes que possam fazer para a manutenção e o desenvolvimento da Poética e da Estética do Oprimido.

O roteiro de apresentação aqui disposto transita entre as linguagens artísticas na medida em que estejam relacionadas direta ou indiretamente ao objeto, respeitando suas peculiaridades, ou seja, trata-se da observação das articulações ou contaminações entre teorias, sem que estas sejam expostas desnecessariamente.

1.3.1 Teatro do Oprimido e *agitprop*

É importante ressaltar que alguns dos procedimentos do Teatro do Oprimido já haviam sido utilizados pelo teatro de agitação e propaganda russo e em outras partes do mundo - diante de outras necessidades e ambientes políticos - e reconhecer o potencial artístico daqueles que oficialmente só estariam relegados aos postos de produtores das riquezas - à época, basicamente, os operários e camponeses.

Há algumas semelhanças entre o TO e os primórdios do *agitprop* que merecem registro, como se pode observar a partir das afirmações de Silvana Garcia:

> "A pesquisa formal do teatro de *agitprop* se faz motivada basicamente por dois fatores: a relação com o espectador e o vínculo com a história presente. Seus achados formais, portanto, se dão menos a partir de uma investigação de linguagem em benefício próprio e mais como busca de adequação a objetivos políticos de envolvimento e participação." (Garcia, 2004 p.21)

Tanto a relação com o espectador quanto com o tempo presente acercam a Poética do Oprimido das propostas dos pós-revolucionários russos - por razões diferentes, mas não excludentes. No TO, a busca pela aproximação e intervenção do espectador é uma resposta à separação palco-platéia arraigada na configuração "tradicional" de teatro, em especial àquela disposta no palco italiano e produzida pela "classe artística". O "envolvimento" geográfico se dá, portanto, por razões ideológicas.

O fator da história presente não se refere ao contexto político de instalação e propaganda do comunismo, mas aos problemas enfrentados pelos atuantes diante da supremacia do capitalismo que pauta, até mesmo, as relações sociais. Consiste na transposição das opressões para as cenas e no

debate estético a respeito do sistema econômico vigente e não da propaganda daquele que estaria por consolidar-se.

As conclusões teóricas registradas por Silvana Garcia ainda facilitam entrever mais algumas aproximações entre o teatro de grupo dos anos 1970 "*agitpropistas"* e modalidades que sistematizaram-se no TO:

> "Do mesmo modo que utilizam Brecht, os grupos também se apropriaram de procedimentos que, por vias diversas e indiretas, herdaram do teatro russo e do *agitprop* de primeira geração. Assim *retomaram matrizes populares - no nosso caso, o circo, o folguedo, as danças e ritmos populares, o cordel e a revista - e assimilaram as formas originais geradas pelo agitprop (o jornal-vivo ou teatro-jornal e a idéia de teatro-foro)* (...)". (Garcia, 2004 p.210-211) (grifos meus)

Os trechos destacados da citação permitem demonstrar como ocorreram processos de incorporação de elementos da cultura e posicionamentos políticos convertidos em opções para a conformação da linguagem teatral. Apenas para dar um exemplo, a "criação" do Teatro Jornal é atribuída ao *Teatro de Arena*, quando, como se pode verificar, a dramatização de notícias aparece como uma das vertentes do *agitprop* e pode ser até mesmo atribuída a Moreno, conforme destacado anteriormente.

Tal equívoco pode ser cometido em razão da leitura superficial de afirmações como esta:

> "(...) Tudo no Teatro do Oprimido veio da realidade, o próprio Teatro Jornal, que foi a primeira forma aqui em São Paulo, porque o Teatro Arena estava cercado, a gente não podia fazer teatro em lugar nenhum, então dizia: 'Vamos inventar um teatro jornal, que são técnicas para ajudar as pessoas, os nossos espectadores, para que eles façam teatro pra eles'. (...) (Revista Caros Amigos, 2001).

Por outro lado, no caso do *Arena*, a futura modalidade do TO correspondia a um experimento que visava demonstrar de que forma os meios de comunicação massivos "produzem" realidades através do arranjo discursivo da notícia, seja pela diagramação, cores, tamanhos e tipos de fontes, angulação de fotos e imagens, pela posição da notícia na página ou programa radiofônico ou televisivo, assim como na maneira como são incluídas, ocultadas ou distorcidas as informações na composição de seus textos.

Trazendo para o momento atual, o Teatro Jornal tem sido uma das apostas mais contundentes da FTO Londrina, primeiro com a peça *A Trágica*

história de Júlia Z, uma história como qualquer outra, em que os "nove passos" sistematizados em *Técnicas latino-americanas de Teatro Popular* (Boal,1984) foram seguidos "com a maior fidelidade possível" e, mais recentemente, com a *peça Café Quente em Noite Fria ou a Lenda do Ouro Verde* em que incorporam a construção narrativa do Teatro Épico e técnicas de distanciamento brechtianas - canções, plaquetas projetadas, narrações, rubricas faladas - somadas ao debate final com a platéia de Londrina, cidade onde se passa a história dos posseiros e pequenos proprietários que são convertidos em retirantes, varridos pela geada e a substituição do café pela soja nas lavouras.

Vale ressaltar que o material de base para a composição da montagem constitui-se de recortes de jornais da época (1975 e 1976) - anúncios que se tornam jingles e canções, notícias convertem-se em falas - em conjunto com as contribuições dos espectadores que participam do debate ao final das apresentações (procedimento este sugerido na referida sistematização).

Ainda a partir do percurso adotado por Silvana Garcia, há relatos acerca dos objetivos do teatro de grupo dos anos 1970 que parecem ser a descrição fiel do que ocorre atualmente, por exemplo:

> "Ha um consenso no sentido de ir buscar o público no seu habitat, ou seja, nos bairros periféricos mais afastados, e de produzir um teatro que atraia e corresponda à realidade dessas populações. Esse teatro, portanto, deve ser popular, no sentido de uma linguagem acessível, e também na medida em que propõe conteúdos que digam respeito a vida desse homem de periferia. Essa vinculação com o social descarta o teatro enquanto mero entretenimento e determina um compromisso de solidariedade do produtor com os problemas e necessidades dessas populações periféricas, compostas, de modo geral, por operários, pequenos comerciantes, empregados do comercio e do setor bancário, funcionários sem qualificação e empregadas domésticas, muitos dos quais moradores de favelas.
> O 'rompimento' com o padrão do teatro profissional do centro ocorre também no que concerne ao modo de produção: as relações internas do grupo deixam de se pautar pela hierarquia e pela divisão do trabalho por especialização e passam a ter como base a produção coletiva e a realização das tarefas especificas por meio de subgrupos integrados. Todos no grupo tentam participar, na medida do possível, de todas as etapas do processo de criação. A remuneração cede lugar ao comprometimento com objetivos partilhados." (Garcia, 2004 p.126)

Complementarmente, também os problemas enfrentados pelas versões brasileiras de *agitprop* persistem no momento atual:

> "(...) Do mesmo modo, as deficiências são basicamente as mesmas e o reconhecimento delas surge ou em conseqüência de situações de conflito entre a pretensão e a prática. Por exemplo: a exigência de um padrão de qualidade técnica esbarra na falta de formação dos atuantes; ou, então, a fixação do grupo num bairro cria novas necessidades às quais os membros do grupo não tem condições de responder." (Garcia, 2004 p. 127)

A discussão a respeito das dificuldades que se impõem aos grupos atuais de TO e as respostas que cada um tem dado será retomada na descrição pormenorizada de suas características no item 1.7.

1.3.2 Stanislavski

Continuando com a descrição dos processos de apropriação teórica do teatro produzido coletiva e "laboratorialmente", servem de referência algumas observações de Raquel Carrió:

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

As combinações entre aquilo que é externo e estranho são constitutivas dos procedimentos que configuram tanto os objetos da cultura quanto da arte latino-americana, como ressalta Amálio Pinheiro:

> "A absorção do que vem de fora se dá por uma especial disposição conectiva das séries da cultura, que mitiga ou apaga as noções binárias de centro e periferia, alto e baixo, erudito e popular etc. (...)" (Pinheiro, 2007 p. 20)

Sem a pretensão de esgotar o assunto, pode-se afirmar que Boal aproveitou-se tanto da importação de procedimentos de encenação "clássicos" quanto dos saberes populares, tais como mitos indígenas, brincadeiras infantis e peculiaridades regionais que converteram-se em jogos teatrais enviesados

pelo compromisso político e ideológico que permeia sua sistematização (Boal, 2002).

Voltando às afirmações de Carrió, destaca-se primeiramente Constantin Stanislavski como autor fundamental tanto para o *Arena* quanto para o Teatro do Oprimido, evidentemente em momentos distanciados temporalmente. No caso do grupo paulista, foi o próprio Boal quem trouxe as técnicas de encenação do autor russo. A disposição da cena em círculo barateava custos, mas expunha os atores enormemente porque diminuía a distância entre o público e o espaço cênico. O estudo das técnicas de Stanislavski colaborou para o sucesso do *Arena* e de *Black Tie* que já preparava os atores para "viverem" os personagens.

Em relação ao TO, o *sistema* stanislavskiano serve de componente para o desenvolvimento das técnicas de *O Arco-Íris do Desejo - Método Boal de Teatro e Terapia* (Boal, 1996). Dentre algumas delas estão o recurso à *memória sensitiva* e à *memória emocional* (Stanislavski, 2008) para a preparação dos atores e a composição das esquetes. É interessante ressaltar que talvez esta seja uma das explicações para que muitos dos grupos atuais apelem para o naturalismo - tão característico do encenador russo - mesmo quando suas montagens expõem subjetividades.

1.3.3 Brecht

Seguindo com o raciocínio de Carrió sobre as possibilidades de mesclar os pressupostos teóricos de Brecht com os de Stanislavski, recorro a um texto de Boal que integra a coletânea *Brecht no Brasil: experiências e influências* acerca das contribuições do alemão à encenação do Arena:

> "Então foi aí que começamos elaborando o Sistema Coringa, que tinha pelo menos dois mecanismos que vinham de uma influência brechtiana. Um mecanismo que era da não apropriação do personagem por um só ator. Todos os atores faziam todos os personagens. (...)
> O segundo mecanismo era o mecanismo da presença (sic!) de um coringa que era uma espécie de *meneur de jeu*, uma espécie de pessoa que maneja a cena e que ao mesmo tempo é o exegeta do espetáculo (...). Isto já foi uma influência brechtiana bastante séria no nosso trabalho e que criou toda esta série *Arena Conta*... (Zumbi, Tiradentes Bolívar e Bahia)" (Bader, 1987 p.252-253)

A figura do curinga será fundamental para formatar o Teatro-Fórum, modalidade mais praticada do Teatro do Oprimido. Além disso, é o próprio Boal

quem identifica nas peças e poemas de Brecht elementos que seriam posteriormente "desenvolvidos" na sua concepção de participação e reflexão do espectador quanto ao tema apresentado.

1.3.4 Psicodrama

Os jogos e exercícios promovem a transposição estética dos relatos e vivências de opressão dos praticantes de TO, especialmente aquelas que possam ser vinculadas a públicos específicos - deficientes físicos e mentais, dependentes químicos, presidiários etc. -, de maneira a produzir *modelos* diretamente relacionados ao seus cotidianos e colocá-los em debate na modalidade do Teatro-Fórum.

O autor carioca faz menção a Jacob Levy Moreno - sistematizador das técnicas de teatro espontâneo e psicodramáticas - em *Stop C´ Est Magique!* (Boal, 1980) e *O Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia*. (Boal, 1996). No caso do primeiro livro, elabora um capítulo para tratar da relação entre TO e Psicodrama.

Ao descrever tais contribuições, deixa claro que o faz de maneira meramente didática, admite que se possam encontrar características terapêuticas no teatro e que problemas psíquicos possam ser teatralizados.

Outro aspecto importante explicitado pelo autor se dá no foco de ação de cada um: o Teatro-Fórum oferece o impulso à transformação social – ainda que os temas sejam coletados dos relatos individuais dos atores – e o psicodrama visa à cura individual de seus pacientes através do teatro.

Outro dado: as pessoas que buscam o terapeuta são, supostamente, doentes, ou carregam problemas psíquicos dos quais querem se livrar. Os atores, também se supõe, são pessoas sãs que teatralizam suas opressões particulares para ilustrar problemas coletivos.

Dentro dessa análise, os pacientes revestem o psicodramatista de certa autoridade – ainda que este não queira – ou seja, o terapeuta teoricamente teria os conhecimentos necessários para a cura dos pacientes. O curinga não tem esse saber e, em caso de dúvida, devolve as perguntas à platéia para a solução dos conflitos.

Não obstante, esse quadro de características, um psicodramatista *interpreta* as ações de seus pacientes. Por outro lado, os exercícios de Boal revelam algumas “leituras” de certos gestos dos atores.

Se no ambiente psicoterapêutico o indivíduo demonstra e oculta sentimentos e situações traumáticas, isto também pode ocorrer quando o exercício é feito com fins estéticos. Nos dois casos, a linguagem utilizada é o teatro e cabe ao psicodramatista e ao curinga observarem essas revelações através das imagens compostas por seus coordenados.

O psicólogo Devanir Merengué[14], explica o processo psicoterapêutico em consultório:

> "A pessoa pode mostrar uma cena, por exemplo, com o pai. Ela pode montar uma cena e, a partir disso, eu vou pedir pra ela entrar em contato com os sentimentos, vou pedir pra ela olhar de fora essa cena, eu vou pedir pra ela trocar de papel com o pai. Quer dizer: a partir de uma coisa concreta, a gente diz que o inconsciente da pessoa ganha o corpo. O consciente da pessoa ganha o espaço cênico; e esse ganhar o espaço cênico é que permite com que ela veja a situação, compreenda a situação por outros ângulos e esse é o crescimento."

Outro exemplo é trazido pelo psicólogo e psicodramatista Fernando Costa Cordovio, que narra a seguir uma situação de consultório:

> "(...) uma moça no meio da cena dialogava com a diretora - eu estava supervisionando - e aí ela deu um tapa no braço da diretora. (...) Eu, se estivesse dirigindo, interviria. E isso foi espontâneo, esse movimento foi espontâneo. Tem algum significado ali e eu vou atrás dele."[15]

Tanto o psicodramatista quanto o curinga devem estar atentos a detalhes como este, todavia, no caso do TO, não se tem o objetivo de investigar profundamente o fator psíquico que levou ao movimento, mas como, esteticamente, isso pode gerar significado para a platéia na apresentação do *modelo*.

1.3.5 Shakespeare

Outro autor bastante citado na construção da Poética do Oprimido é William Shakespeare. Um forte exemplo é o título da auto-biografia de Boal (*Hamlet e o filho do padeiro - Memórias Imaginadas* de 2000), além da indicação explícita dos exercícios de *Jogos Para Atores e não atores* (Boal,

[14] Então editor da Revista Brasileira de Psicodrama, publicação da Federação Brasileira de Psicodrama (FEBRAP). Entrevista coletada em fevereiro de 2006, após sessão de psicodrama no Centro Cultural São Paulo. Liberdade – São Paulo.

[15] Entrevista coletada em fevereiro de 2006, após sessão de psicodrama no Centro Cultural São Paulo - Liberdade - São Paulo.

2002) indicados para a montagem de Hamlet. Na passagem a seguir, explica seu método a partir do autor inglês:

> "O Shakespeare uma vez falou assim: 'Teatro é aquilo que mostra a nossa cara, os nossos vícios, as virtudes'. (...) Mas (eu, Boal) quero que esse espelho seja mágico, quero que a gente possa entrar dentro dele e transformar a imagem que a gente não gosta, porque estou convencido de que o ato de transformar é transformador." (Arbex Jr., 2001)

Para o autor brasileiro, o personagem homônimo à peça seria um dos mais complexos e completos do teatro, contendo em si as paixões humanas mais interessantes para a constituição dramática.

1.3.6 Paulo Freire

É comum e até compreensível que se estabeleçam relações entre a Poética e a Pedagogia do Oprimido, visto que, mais além da nomenclatura dos livros que as sistematizam, surgem em contextos históricos semelhantes, sob o signo do "popular" dos anos 1970. A aproximação entre os dois é explicada pelo teatrólogo:

> "José Arbex Jr. - Você teve contato com o Paulo Freire? Qual a relação que você estabelece com a Pedagogia do Oprimido?
> Augusto Boal - A gente era muito amigo, muito amigo mesmo. Desde os anos 60. Ele ainda estava em Angicos, se não me engano, começando o método dele, e eu fazendo aquele tipo de teatro[16]. Quando escrevi o meu livro chamado O Teatro do Oprimido, chamei assim porque ele tinha escrito o dele chamado Pedagogia do Oprimido, Falei: 'Pô, é bacana. Então vou adotar também esse título'. Não tenho nada contra nenhuma religião, mas não sou religioso e ele era. Aí existe uma diferença. Mas as semelhanças são muito maiores do que algumas diferenças que pode haver. (...)
> Porque é isso, você só pode ensinar se você aprende. Se você ensina mas não aprendeu nada, é porque não ensinou coisa nenhuma, porque o mínimo que você aprende é como é que cada pessoa aprende, então é um permanente aprendizado. (...) (Arbex Jr., 2001 p.31)

A proposta de entregar ao povo os meios de produção criativa e do conhecimento pulsava nos discursos engendrados pela esquerda política. Com Paulo Freire e Augusto Boal, cada qual na sua área, não foi diferente.

[16] Boal refere-se ao Teatro Popular que "transmitia conteúdos" ideológicos, mais próximo do formato da agitação e propaganda em prol da revolução socialista em solo latino-americano.

1.4 Boal e a sociedade

As exposições a seguir têm o objetivo de apresentar uma leitura - evidentemente parcial - da maneira como Augusto Boal entendeu a sociedade ao longo dos cerca de 40 anos de sistematização e prática do Teatro do Oprimido. Considero também os atuantes envolvidos neste processo, sejam colaboradores diretos ou leitores-praticantes, que compactuam com os valores fundantes do que se convencionou chamar de Estética do Oprimido, mais além de quaisquer divergências pessoais, políticas ou artísticas.

A bibliografia do teatrólogo trata basicamente de explicar seu método e dar-lhe alguma sustentação teórica. Não há um texto fundamental composto por uma análise da sociedade. As observações partem dos comentários que constituem esta produção teórico-prática, contudo, há de se observar que, para o autor, sempre interessou uma interpenetração direta e constante entre arte e "realidade", entre subjetividade e objetividade.

Uma possível leitura permite apontar sua perspectiva *anarco-marxista*[17] e *moderna* da qual a sociedade é território de tensões entre duas classes opostas e distintas: a burguesia e o povo. Os valores de ambas seriam incompatíveis, pois a primeira se sobreporia à segunda no domínio e uso dos meios de produção materiais e culturais, entre estes a arte e, dentre as manifestações artísticas, o teatro como possibilidade de somatória de todas as suas linguagens (Boal, 2009a).

Nesse ambiente de luta, a burguesia utilizaria todos os subterfúgios para manter a supremacia econômica e cultural e caberia ao povo a reivindicação e conquista do poder ideológico, institucional e financeiro, e o desenvolvimento e prática de uma arte própria e coletiva.

Os objetos da cultura estariam condicionados à perspectiva classista e aos valores sociais que os compõem. O caráter *moderno*, portanto, estaria na firmeza com que o autor posiciona as classes e suas produções simbólicas, formas de atribuição de sentido, desconsiderando a possível diluição das fronteiras entre os segmentos sociais.

[17] A partir de considerações de Jesús Martín-Barbero (2002; 2008), considero que os pressupostos teóricos de Boal partem de uma visão anarquista da produção artística e cultural e marxista da economia, consolidada na luta de classes. Retomo esta discussão no transcorrer das considerações sobre a sociedade e o papel da arte nela inscrito.

A assunção de valores da cultura impostos pela burguesia - na arte, na política, nos padrões de consumo - é apresentada como nociva ao povo, devendo ser combatida.

Boal era um homem de teatro, todavia, alguém que pensava a dinâmica da sociedade dentro de um sistema de regras impostas e tácitas, mas com a necessária possibilidade de transgressão consciente, conseqüente e emancipatória. Tinha os pés fincados no materialismo dialético no que se refere ao trânsito entre processos de produção artística e o mundo real, os constitutivos tensionamentos entre o que se propõe como arte e as necessidades materiais e simbólicas dos cidadãos oprimidos.

A biografia do teatrólogo comprova a coerência com a que assumiu posicionamento crítico diante das mais diversas formas de silenciamento das classes populares. Em nenhum momento despreza o conhecimento "clássico" produzido tanto pela ciência quanto pela arte, ao contrário, os utiliza para descrever a constituição da sociedade e de sua poética, sempre a partir de um viés político.

Se nas décadas de 50, 60 e 70 os movimentos da esquerda política falavam em "conscientização das massas", em "revolução", o pensamento mais recente do autor modifica-se e aponta que estas devem conscientizar-se por si mesmas (Rovai; Ayer, 2008), atentando para tentativas artísticas que pretendam portar e transmitir uma "verdade".

O curinga Gilmar Santana[18] avalia a postura do autor naquele momento histórico:

> "O que é o Boal dos anos 50 e 60? O Boal em pleno sonho do Brasil que ia ter uma revolução radical e virar um país socialista. E que tinha que acontecer. Custasse o que custasse, as pessoas tinham que lutar por essa revolução.
> Por mais que ele partilhasse de um grupo de classe média do Rio de Janeiro (...) Esse sonho estava difundido em vários setores da sociedade. (...)"

[18] Informações obtidas em entrevista realizada durante o ano de 2009, sendo parte integrante do trabalho de campo da presente pesquisa. Gilmar Santana integrou por dois anos o *Grupo Ondas da Rua* que foi o *Grupo-mãe* da Prefeitura de Santo André no ABC paulista. Entre os anos de 1997 e 2009, foram formados 16 grupos de teatro das mais diversas idades, além de promoção de três mostras de peças e debates a respeito do tema. A criação do GTO (Grupo de Teatro do Oprimido) Santo André foi assessorada diretamente por Augusto Boal e o CTO-Rio.

Com base nas lições deixadas pela trajetória dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC's da UNE) e dos movimentos artístico-políticos da qual participou, o autor pôde perceber que não seria possível produzir arte com as "verdades" prontas e necessárias às populações oprimidas, ou seja, que a formulação das perguntas sobre as privações que viviam e as respostas de transformação de tais realidades deveriam partir delas mesmas. (Arbex Jr., 2001; Rovai; Ayer, 2008)

A passagem propalada nos livros e entrevistas sobre o agricultor Virgílio que o deixa "falando sozinho" por incitar a luta armada pela terra - mas não pegar em armas para colaborar - denota esta lucidez; apesar de servir justamente para reforçar o argumento em favor do potencial emancipatório da ação do espectador dentro da cena, no espaço estético, recriando e testando soluções para o que sofre na realidade.

Ao considerar o atual contexto de consolidação de democracias nos países latino-americanos e pensando em termos de São Paulo, Buenos Aires e Londrina, onde o trabalho de campo deste estudo foi desenvolvido com maior intensidade, cabe observar quais foram as reconfigurações que incidem sobre a produção artística destas localidades. Trata-se, portanto, de apontar as necessárias revisões dos conceitos que permeiam o diagnóstico da conjuntura social, como ressalta Santana:

> "(...) A possibilidade de revolução, hoje, é esse social. Esse indivíduo que não pode transformar a sociedade e, ao mesmo tempo é você também, individualmente, percebendo as suas contradições ir buscando onde no seu cotidiano você pode fazer alguma coisa pra não se sentir tão vendido, (...) achar que a ética acabou, que a esperança acabou, que o mundo melhor não é possível. O Fórum (Social) Mundial quando fala que "um outro mundo é possível", é uma frase de efeito marqueteira muito bem feita porque isso quer dizer que nós, como indivíduos e como poder de organização coletiva, podemos realmente fazer alguma coisa diferente."

É importante destacar que não se trata de acreditar que seja possível fazer com que os opressores sociais - conscientes de suas estratégias de opressão - deixem de oprimir, de agredir, de torturar. O trabalho de sensibilização, de "conscientização" deve ser feito com aqueles que ofereçam ou estejam dispostos a analisar sua conduta e dar-se conta da condição de opressão infringida e/ou recebida.

Para ser mais específico, os indivíduos são potencialmente opressores e oprimidos e exercem os dois papéis em diferentes âmbitos de suas relações sociais, contudo, há uma hierarquia que deve ser descrita e observada. Dentro da sociedade há setores e classes, ou seja, instituições e/ou grupos humanos que subjugam a maioria, não apenas uma pessoa em específico.

Apenas para dar um exemplo, numa família periférica pode haver um pai que oprime a esposa e agride os filhos, mas que na empresa é humilhado pelo chefe, que por sua vez é moralmente assediado pelo diretor, que deve obrigações ao grupo de acionistas, atrelado a favores políticos do governo, financiado por banqueiros, donos do capital sem pátria, numa cadeia de elos que conecta a todos, mas demarca os papéis sociais com direitos, obrigações, perspectivas e ações correspondentes.

1.5 Declaração de inexistência

Com objetivo meramente expositivo, parto da oposição conceitual básica - cultura popular-marginal/ cultura "elitista"- central - para caracterizar outras contrariedades que incidem sobre o objeto de pesquisa aqui descrito. Posteriormente, são apresentadas as imbricações que borram as fronteiras entre elas.

Santos confere potencial formativo e contra-hegemônico às propostas do Teatro do Oprimido em *A Gramática do Tempo*, citando-o como exemplo para a composição do plano de atividades da proposta da Universidade Popular dos Movimentos Sociais (Santos, 2006 p. 171). O mesmo livro apresenta relevante conceito para pensar os processos de obliteração da arte popular a partir da racionalidade ocidental:

> "Consiste na transformação da ciência moderna e da alta cultura em critérios únicos de verdade e de qualidade estética respectivamente. A cumplicidade que une as "duas culturas" reside no fato de ambas se arrogarem ser, cada uma no seu campo, cânones exclusivos de produção de conhecimento ou de criação artística. Tudo que o cânone não legitima ou reconhece é declarado inexistente. A inexistência assume aqui a forma de ignorância ou de incultura". (Santos, 2006, p. 102-103).

As afirmações de Santos coadunam-se com as de Augusto Boal quanto ao diagnóstico das estratégias da "burguesia" para produzir ausências e suplantar as manifestações populares contrárias a seus interesses ou simplesmente desconhecidas:

> "Todas as sociedades humanas são complexas: o que pode ser simplório é o modo de percebê-las. Algumas pessoas são incapazes de ver, sentir e compreender sutilezas existentes em outras culturas que não a sua, ou nem mesmo na sua própria. E, se não as vêem, decretam que não existem." (Boal, 2009 p. 29)

A *declaração de inexistência* dos objetos da cultura popular consiste no extremo oposto da arte legitimada e encerrada dentro dos museus e grandes salas de espetáculos. Uma estaria condenada à marginalidade, enquanto a outra seria campo das especulações dos investidores do mercado das artes. (Canclini, 2004)

1.5.1 Estética do Oprimido: Arte e política

Aproveitando o roteiro de leitura proposto por Boal para pensar a arte a partir do conceito de *aura* de Walter Benjamin, proponho outra oposição de base: *arte aurática-autoral* e *arte funcional-social*; contudo, sem deixar de lembrar que tal separação é apenas expositiva, pois cada objeto deve ser analisado no conjunto de suas peculiaridades e entorno social, podendo diluir as fronteiras entre uma e outra caracterização do objeto artístico.

A "obra" aurática-autoral ou clássica estaria relacionada à autoria, inspiração, ensimesmamento, ritualização e fetiche, enquanto a *funcional-social* ou *não clássica* seria colaborativa, aberta, secular, profana e pedagógica (Pinheiro, 2007).

> "Nenhum objeto é *imanentemente* sagrado – é apenas *coisa*. O caráter sagrado, ou também fetiche, surge com as projeções feitas pelos seus adoradores. Está no olhar, não apenas na coisa. Seria uma forma de animismo acreditar que uma coisa, objeto, possuísse algo de sagrado que a transcendesse: alma. Seria adotar o corpóreo animismo, que ainda hoje subsiste em certas crenças, que todas as coisas têm alma, até o meu sapato. Ou fetichismo." (Boal, 2009 p. 43) (grifos do autor)

A caracterização da *aura* consiste basicamente em atribuição de valor, reconhecimento e legitimação a um objeto, sob os critérios da unicidade e iconicidade pura ou auto-referência. A *arte funcional-social* caracteriza-se,

justamente pela imbricação com ações políticas diretas no campo das relações humanas e institucionais. É *funcional*[19] porque buscaria extravasar à contemplação do espectador fazendo-o integrar o objeto artístico, impregnar-se dele, contaminar e ser contaminado, a partir da representação do ambiente social.

1.5.2 Re-auratização no século XXI

Muitas das teses e desdobramentos do pensamento do autor alemão requerem pequenas adequações que, em nada, invalidam sua contribuição fundamental ao estudo da relação entre comunicação massiva e produção artística.

O primeiro passo é pensar como o conceito de *aura* pode colaborar para uma descrição que perceba processos de *re-auratização* do fazer artístico, posto que Benjamin descreve o fim desta forma de valoração a partir de seu entorno social e temporal.

> "*No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.* O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. (...)" (Benjamin, 2008 p. 169) (grifos do autor)

Cabe entender que alguns objetos adquirem valoração artística, se *re-auratizam-se*, *re-sacralizam-se* e outros não conseguem atingir sequer o status de arte (como no caso do TO, em relação aos circuitos artísticos). Uma das chaves para responder a este questionamento aparece em Canclini:

> "Situação paradoxal: no momento em que os artistas e os espectadores 'cultos' abandonam a estética das belas artes e das vanguardas porque sabem que a realidade funciona de outro modo, as indústrias culturais, as mesmas que encerraram essas ilusões na produção artística, reabilitam-nas em um sistema paralelo de publicidade e difusão. Através de entrevistas biográficas de artistas, invenções sobre sua vida pessoal ou sobre o 'angustiante' trabalho de preparação de um filme ou

[19] O sentido dado à palavra funcional aqui refere-se à obra de arte que tem a função de contribuir com a transformação da sociedade. Discutirei no item 2.3 a perspectiva *funcionalista* da comunicação que também impregna a prática contra-hegemônica do TO, pois pressupõe que o cidadão é *influenciado* pelos meios de comunicação de massa, assim como poderia ser pelas poéticas populares. Prefiro trabalhar com termos como *estimulado*, *assediado*, que referem-se à observação dos processos de mediação empreendidos tanto pelos *massmedia* quanto pelas propostas estético-pedagógicas da *Estética do Oprimido*.

> de uma peça teatral mantêm vigentes os argumentos românticos do artista solitário e incompreendido, da obra que exalta os valores do espírito em oposição ao materialismo generalizado. De modo que o discurso estético deixou de ser a representação do processo criador para tornar-se um recurso complementar destinado a 'garantir' a verossimilhança da experiência artística no momento do consumo." (Canclini, 2008 p.64)

Se a arte é *produto vendável* e o *processo* é apenas "recurso complementar" que visa conferir verossímil autenticidade ao fazer artístico, podemos afirmar que estamos diante de duas maneiras diferentes de pensar o *processo* e que levam a duas formas distintas de avaliar o papel da arte na sociedade.

No paradoxo citado por Canclini, trata-se de "obras" que estariam aptas a freqüentar os circuitos artísticos reconhecidos e oficiais e que, contudo, estariam reféns das visualidades expositiva e *mediática* para obter êxito, revestir-se de valor; ao passo que pensar o *processo* na arte popular periférica é levar em consideração seu caráter pedagógico e laboratorial.

Para citar alguns exemplos, lembramos que as mostras organizadas tanto pela FTO quanto pela Prefeitura de Santo André sempre trouxeram "ensaios abertos" nos quais os *espect-atores* - sejam ou não praticantes de TO - colaboram como analistas tecendo comentários e criticando o que viram. Em grande medida, esta prática foi continuada na Feira Paulista de TO[20] organizada como um espaço para os grupos conhecerem e colaborarem com os processos uns dos outros.

Quanto à irrepetibilidade, é possível afirmar que cada apresentação é única, mas efêmera, ademais, cada *espect-ator* a re-cria tanto no texto performático de sua intervenção quanto nos questionamentos que esta possa estimular no seu programático desdobramento para a realidade e em momento posterior ao da apresentação.

Uma peça de Teatro do Oprimido nem sempre possui unidade porque constitui-se de fragmentos do cotidiano em processo transitivo, contínuo e irrefreável, ao qual somam-se as improvisações de cada intérprete dos personagens; não busca ser original pois seus temas são deveras repetidos, dado que as situações de opressão e violência são semelhantes e tematizam

[20] A Feira Paulista de Teatro do Oprimido foi um encontro organizado pelos grupos Metaxis, GATO, Revolução Teatral e GTO - nas teatros da Universidade de São Paulo (USP) e na Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), nos dias 17 e 18 de outubro de 2009.

problemas sociais nunca resolvidos (alcoolismo, envolvimento com drogas, homossexualidade, violência doméstica, apenas para citar alguns); tampouco pode ser ícone puro, nunca refere-se a si mesma, caracteriza-se pela interpenetração com o real na intervenção dos espectadores; por fim, é sempre resultado/processo de trabalho coletivo, o que a impossibilita de ser "autoral" ou, em casos extremos, "genial".

Diante do exposto, atinge-se outro ângulo de observação nesta análise. Começa-se no reconhecimento do que é arte, desdobra-se para a caracterização dos "produtos artísticos" do oprimido e chega-se à dicotomização entre *processo* e *produto*, abordada a seguir.

No modo de produção artística capitalista, as etapas de criação de uma "obra de arte" consistiriam no trâmite necessário para a obtenção de *objeto-artístico-produto*, resultado que, por definição, seria passível de conversão em bem pecuniário e lucro do artista e das empresas patrocinadoras.

Se pensarmos no *processo* como âmbito de experimentação, o olhar deslocar-se-ia para um espaço-tempo contínuo - mas não teleológico - e que nem sempre resultaria em algo palpável, verificável, vendável. O valor do aprendizado obtido por todos os envolvidos se sobreporia à consolidação material do tempo gasto no trabalho de criação e manufatura da "obra".

Entretanto, essa ausência de *telos* é relativizada pelas condições materiais dos produtores artísticos cujo ímpeto pedagógico se sobrepõe ao estético-artístico. Torna-se inviável a sustentação econômica de qualquer atividade que não possua algum tipo de subvenção, seja do setor público ou do privado. Levada às últimas conseqüências, a transmissão do conhecimento que deveria ser desinteressada e isenta de valoração econômica também sofre a atribuição de *preço*.

Obviamente, essa crítica não é um ataque àqueles que vivem da arte ou da transmissão e desenvolvimento de seus conhecimentos, mas da necessária explicitação de um processo do qual ninguém escapa no momento histórico presente. A *arte popular* também tem suas estratégias de sobrevivência econômica. No caso reduzido ao aspecto pedagógico, a *força de trabalho* é, portanto, dedicada à *prestação de um serviço*, a exemplo de um professor de qualquer outra escola ou organização social, verificável na execução das

oficinas de capacitação oferecidas pelo CTO-Rio, o *Actuarnosotros*[21], o *Infierno de los Vivos*, o *Metaxis*, do GATO com a UNESCO, entre outros.

1.5.3 Estética anarquista

Um dos caminhos para tentar entender a função da arte na sociedade a partir das concepções da *Estética do Oprimido* (BOAL, 2009a) seria pensar a relação entre a vida e sua representação artística. Como já foi dito, Boal não concebe a arte desligada da realidade, ao contrário, designa-a como "arma" interventora na vida, tanto para quem a pratica quanto para quem a frui.

Com base em Martín-Barbero, pode-se afirmar que o autor assume uma postura anarquista quanto ao fazer artístico:

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

No tocante aos valores que movem as ações humanas em prol da transformação ou da manutenção das desigualdades o autor distingue ética (= as coisas como deveriam ser) e moral (= os hábitos e costumes, ou como as coisas são) e propõe que a ética alie-se à estética na construção de condições de existência humana mais igualitárias, do fim da imposição da vontade de uns sobre os outros.

Esta premissa pode basear-se no valor atribuído aos processos cognitivos acionados a partir de estímulos estéticos, ou ainda, da proposição de que a arte é representação do real, porém que permite analisá-lo criticamente, possibilidade de fazer e ver-se fazendo, atuar (= tornar ato) e ver-se atuando (Boal, 1996).

---

[21] Até o momento, o grupo argentino *Actuarnosotros* caracteriza-se pela realização de oficinas de capacitação em TO e cultiva forte aproximação ao modelo de multiplicação do CTO-Rio, no entanto, ainda não possui montagem completa.

Levando em conta a sistematização da *Estética do Oprimido* (Boal, 2009a), a partir dos meios expressivos - palavra, imagem e som - que começam no corpo e expandem-se para todas as formas de linguagem, a arte deve permitir a libertação do ser humano daquilo que o *mecanize*, *automatize*, *reifique*, portanto, deve *humanizá-lo* novamente para que este possa responder criticamente às opressões ao qual é submetido cotidiana ou esporadicamente.

O meio social em que este corpo está inserido é visto como coercitivo na medida em que impede a livre manifestação dos pensamentos *estético* e *simbólico* e do desenvolvimento das habilidades de manifestar-se e produzir signos. Por isso, transforma-se em refluxo contrário à hegemonia do sistema capitalista buscando meios de expressão.

> "Diante do Mercado e do Lucro que, no mundo globalizado, substituem os valores 'humanísticos', temos que tomar uma posição filosófica, política e social - ação! Não podemos flutuar acima da Terra na qual vivemos, procurando cosmicamente compreender as razões de todos e procurando a todos justificar, aos que exploram e aos que são explorados, aos senhores e aos escravos.
> Nossa tomada de posição teórica e nossas ações concretas devem acontecer não poque somos artistas, mas porque somos cidadãos. Fôssemos veterinários, dentistas, pedreiros, filósofos, bailarinos, professores, jogadores de futebol ou lutadores de judô - qualquer que seja a nossa profissão - temos a obrigação cidadã de nos colocarmos ao lado dos humilhados e ofendidos." (Boal, 2009 p.29)

A Estética do Oprimido (Boal, 2009a) apresenta uma série de pequenos artigos interconectados que visam possibilitar a reflexão acerca do papel da arte na sociedade. Como já citado, trata-se da expansão das premissas que sustentam o Teatro do Oprimido para outras linguagens artísticas, sendo que o teatro ofereceria a possibilidade de reuni-las em suas produções.

Quando Boal incita o povo a retomar seu protagonismo, "democratizar" o espaço estético à maneira das festas dionisíacas (Boal, 2009b), rechaça a idéia de arte autoral e inspirada metafisicamente; tanto no que se refere aos usos dos espaços quanto aos agentes deste processo, mas sem desprezar os artistas profissionais e os espaços arquitetônicos dedicados à arte.

A "tomada de posição" em favor dos "humilhados e ofendidos" consiste, portanto, na assunção de um posicionamento político baseado em específica leitura do *povo* e do *popular*.

Em contrapartida, uma análise da *Estética do Oprimido* (Boal, 2009a) que lhe atribua apenas o caráter *popular-tradicional*, corre o risco de ser

metonímica e dogmatizar um *sistema* que despreze os processos criativos e articulatórios possíveis, tanto dentro da arte em geral quanto do Teatro do Oprimido, aqui enfocado.

O silenciamento, a apropriação populista ou a exaltação reificante da *arte popular* apenas contribuem para a mitigação da potencialidade de re-conhecimento dos praticantes e espectadores desta manifestação da cultura, pois impedem que esta, como *texto de cultura* (Lotman, 1996), possa alimentar-se de *textos* alheios e revigorar-se.

1.6 Teatro do Oprimido, povo e popular

Diante do apresentado até aqui, é necessário aprofundar a compreensão de quem é o "povo" para Boal no qual se insere o conceito de oprimido. Ele mesmo resume tal definição comparando-a com a de população:

> "População é a totalidade de habitantes de um determinado país ou região: a todos inclui. Já o conceito de povo é mais restrito, incluindo apenas aqueles que alugam sua força de trabalho. Povo é a designação genérica dos operários, camponeses e de todos aqueles que ainda que temporária ou episodicamente a ele estejam associados - como pode ocorrer, por exemplo, com os estudantes, em certos países. Os que fazem parte da população, mas não pertencem ao povo, são os proprietários, a burguesia, os latifundiários e todos aqueles que possam a eles estar associados, os gerentes, os mordomos." (Boal, 1984 p. 25)

O discurso engendrado por grande parte dos praticantes de TO tende a entender o povo como aquele que vende sua força de trabalho aos que possuem ou controlam os meios de produção, os bens de consumo e os circuitos culturais/artísticos da sociedade.

O teatrólogo demonstra tanto sua tomada de posição quanto sua formação esquerdista que reverberava ainda nos anos 80, quando já exilado na Europa. Contudo, com o objetivo de ampliar o estudo da caracterização popular atribuída ao TO, recorro também às conceituações oferecidas por Martín-Barbero.

Num primeiro momento, este autor apresenta as razões políticas e econômicas que situam entre os românticos de fins do século XVIII o reconhecimento do sistema de vida e das realidades artísticas do povo como

cultura. Além disso, demonstra a aceitação de que a pluralidade cultural poderia ser conhecida através de comparações (Martín-Barbero, 2008).

Esta concepção romântica ainda ressoa com grande intensidade em toda a proposta do TO, como se pode observar na passagem a seguir:

> "Daí que a importância histórica da posição romântica neste debate (...) resida na *afirmação do popular como espaço de criatividade, de atividade e produção* tanto ou mais que na atribuição a essa poesia ou a esses relatos de uma autenticidade ou uma verdade que já não se acharia em outra parte". (...) (Martín-Barbero, 2008 p. 37) (grifo meu)

O reconhecimento do popular como ambiente criativo é assumido como premissa fundante do TO enquanto manifestação artística que se articula com outros pressupostos teóricos do anarquismo e do marxismo. Contudo, não lhe caberia a qualificação de anacrônico ou *pós-moderno*. É mais relevante observar a maneira como tal manifestação artística produz significado atualmente, como se faz presente, como se valida no contexto de cada local onde é praticada.

As definições de *Volk*, *Volksbunde*, *Folk*, *Folklore* e *peuple* oferecidas por *Dos meios às mediações* (Martín-Barbero, 2008) permitem observar as re-significações que foram dadas ao sentido de *povo* e *popular* quando se trata da prática de Teatro do Oprimido, seja entre os mais ferrenhos defensores dos direitos das "minorias" ou das "maiorias".

Estas designações estão imbuídas de sentidos que podem servir tanto a fins emancipatórios quanto autoritários em diferentes intensidades. Vejamos como cada uma delas pode ou não aplicar-se ao TO e de que forma isso ocorre tanto no repertório teórico quanto na prática dos grupos de São Paulo, Buenos Aires e Londrina.

Quanto à designação *peuple*: Segundo os estudos apresentados por Martín-Barbero, está relacionada à "modalização carregada de sentido político pejorativo"- populismo, ou "outra face da sociedade construída: campesinato e massas operárias formam o universo do povo enquanto universo de sofrimento e miséria." (Martín-Barbero, 2008)

A questão principal está no fato de que essa definição aproxima-se da conceituação de "povo-oprimido", como vítima da "burguesia-opressora", ou seja, desprezando a possibilidade de, individualmente, este oprimido também converter-se em opressor a qualquer momento.

Por outro lado, segundo o paradigma da Poética do Oprimido, a situação relatada não pode ser um beco sem saída, ou seja, deve oferecer brechas para a transformação social. Para ser mais específico, a opressão deve corresponder a um "erro de escolha" do protagonista e não a uma fatalidade intransponível como poderia sugerir a idéia de povo miserável e inculto vinculada à *peuple*.

Dentro deste aspecto, há de se observar que a qualificação de *povo* refere-se ao potencial macro-cósmico do TO, enquanto *o Oprimido* tenderia a portar dupla significação: o personagem-protagonista das montagens de Teatro-Fórum e a *classe popular*, de maneira geral[22].

Pelo que pude observar, na prática, há certa dificuldade em produzir *modelos* que alcancem esse vai-vem entre o microcosmo e o macrocosmo, entre a situação do indivíduo e um relato que se extravase ao social, entre o psicológico e o sociológico; mas há tentativas estéticas e dramatúrgicas neste sentido que, no entanto, passam sempre pela atualização do conceito de Oprimido .

Continuando com as designações de *povo*, passo à palavra *Volk*, que está relacionada a "matriz telúrica de unidade nacional 'perdida' e por recuperar". Esta pode aparecer com alguma freqüência em montagens ligadas especialmente às questões de "raça". No caso latino-americano, aplica-se à peças sobre preconceito/discriminação contra negros e indígenas ou o que os hispânicos chamam de "povos originários".

No ano de 2008, em visita à cidade boliviana de La Paz, cursei uma oficina com o curinga Vladimir León. Percebi que a temática ganhava relevância na reivindicação dos direitos dos "povos" *quéchua* e *aimará* dentro do ambiente político propiciado pelo governo do presidente Evo Morales. Naquele momento, esperava-se que estes "povos" recuperassem os direitos sociais e políticos tomados pelos séculos de supremacia dos "brancos".

O mesmo pode ser visto na montagem *Oprinilda*, do Grupo *Metáxis* de São Paulo apresentada em Londrina em 2009, quando retomam metaforicamente as imagens da escravidão no Brasil, recorrendo fortemente às Técnicas de Teatro-Imagem e à dança, visualmente muito próximas das performances do *Living Theatre*.

---

[22] A designação pode parecer clara, mas justifica, por exemplo, o erro de quem não conhece o TO chamá-lo de Teatro DOS Oprimidos, remetendo-se mais ao conjunto social do que à situação específica relatada.

É evidente que o tema racial deve ser debatido e revisitado por uma poética *popular* e cito tais exemplos com o objetivo de demonstrar que as designações de *povo* vão se aglutinando nas diferentes produções de TO, sem que uma exclua a outra.

Serve de exemplo também a abordagem proposta pelo *Revolução Teatral*, de Santo André na peça *Relatos de Origem*, que transita entre alusões à história da vinda dos negros ao Brasil e discriminações sofridas pelos afro-descendentes atualmente, posta em cena pela ridicularização de uma aluna negra por parte dos colegas e da professora.

Contudo, a assunção de "um lado" na questão pode levar a uma enunciação que apresente os negros como vítimas impotentes, ou ao discurso do resgate às "origens" africanas, sem a devida e necessária demonstração das mestiçagens culturais que envolveram todo processo de inserção dos negros no Brasil, aproximando-se do significado atribuído a *Volk*.

A derivação qualitativa de *povo - o popular* - também recebe diferentes acepções. É o caso de *Folklore* que refere-se à separação entre o mundo rural - da oralidade, das crenças e da arte ingênua - e o urbano - da secularização e da arte refinada. Mas também pode remeter à relação entre tradição e modernidade e que às vezes as mistura.

Estas afirmações abrem caminho para observar também a partir de que repertório teórico surgem algumas das considerações que estruturam a hipótese básica deste trabalho. O fato de o Teatro do Oprimido assumir a posição do *povo* não o exime de apresentar *uma* escolha político-ideológica que será necessariamente parcial. No caso, oferecendo-se como contra-posição ao conteúdo dos meios tecnológicos de comunicação e método de des-mecanização do corpo frente ao enrijecimento causado pelo trabalho alienado capitalista.

1.6.1 O Espectador e o *espect-ator*

Partindo da premissa de que o Teatro do Oprimido direciona-se ao povo e a partir dos conceitos já expostos, torna-se necessário aprofundar quem seria este *espectador-povo* para o qual realizam-se as montagens, de maneira a verificar que processos de apropriação podem ocorrer atualmente, em comparação com os primórdios do TO.

Por razões inerentes ao objeto de estudo aqui enfocado, as observações mais contundentes tendem para o segmento popular/massivo da cultura, de maneira a apresentar, afinal de contas, quem é esse *espect-ator*[23] e quem são os *atuantes* neste processo comunicacional.

O *espect-ator-destinatário* da primeira década dos anos 2000 diferencia-se daquele dos anos 1970, 1980, na forma de relacionar-se com as instituições políticas e sociais. Enquanto, há 30 anos, a ocupação dos espaços de arte era restrita às determinações da censura ditatorial, atualmente há demarcações dos espaços através de outros trâmites de legitimação.

Por outro lado, a consolidação da democracia como sistema político - independentemente da avaliação da capacidade representativa que possua - e da supremacia do capitalismo como sistema econômico traz à baila uma necessária adaptação dos conceitos sobre arte no momento atual.

A quebra da "quarta parede[24]" e o estímulo das emoções e sensações do espectador visando sua participação e o ensaio para ações futuras pode não surtir o mesmo efeito de 30 anos atrás. Paradoxalmente, esta afirmação pode perder validade quando o público pertence às classes menos abastadas da população sem a "necessária" preparação perceptivo-sensorial para a fruição contemplativa cultuada pelo romantismo burguês.

Se por um lado vive-se um momento histórico em que a arte teatral tem questionado a validade do drama como construção narrativa (Lehmann, 2007), para estes públicos e dentro dos objetivos para o qual se propõe o TO, poderiam ser mais bem aproveitados os esquemas maniqueístas e as narrativas melodramáticas.

Portanto, seria um equívoco acreditar que o surgimento de estéticas mais recentes suplantaria as anteriores - até porque delas advêm. As tragédias gregas não deixaram de ser encenadas, nem Shakespeare, nem os

---

[23] A expressão *spect-ator* ou *espect-ator* foi criada por Augusto Boal juntando as duas funções atribuídas à platéia de Teatro do Oprimido: spect (contemplar, observar) e ator (aquele que desempenha um papel numa peça ou acontecimento, etimologicamente, o que executa ou dirige algo). Evidentemente parte-se da premissa fundamental de que este intervenha na obra, discuta-a e modifique o transcurso de sua narrativa.

[24] A "quarta parede" é definida pelo *Dicionário de Teatro* como sendo "parede imaginária que separa o palco da platéia", que ainda traz descrições que incidem sobre diferentes estéticas: "(...) O realismo e o naturalismo levam ao extremo essa exigência de separação entre palco e platéia, ao passo que o teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão, (re) teatraliza a cena, ou força a participação do público. Uma postura dialética parece ser mais apropriada: existe separação entre palco e platéia e isso pode sofrer várias transformações, ora eles são apartados, ora juntos, sem que uma coisa elimine a outra, e o teatro vai vivendo dessa constante denegação." (Pavis, 2008 p. 315-316)

melodramas, nem Brecht ou qualquer outra construção estético-narrativa, pois estas não se substituem, mas complementam-se, aglutinam-se ou rechaçam-se sem perderem valor.

Com o Teatro do Oprimido ocorre o mesmo. Desde que produza enunciados coerentes com seu público, não perderá relevância porque sempre haverá conflito a ser relatado na arte, no teatro. Esta se alimenta da vida e vice-versa. Neste sentido, torna-se válida a premissa do TO em dirigir-se *para* o oprimido, sendo feito por este.

1.6.2 O *espect-ator mediático*

Benjamin (2008) trata da maneira como as massas relacionam-se com a obra artística na Europa de 1934 e, passados quase 80 anos, o contato com os *massmedia* e, mais recentemente, com os meios telemáticos de comunicação, propiciou a emergência de outros processos de *apropriação* e *apreensão* da arte (Martín-Barbero, 2008).

Apesar do atual estágio de desenvolvimento dos procedimentos de reprodução técnica dos objetos artísticos, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 2008) revela-se válido e imprescindível para pensar a lógica que rege a produção da arte em tempos de capitalismo hegemônico. Trata-se de apontar a capacidade plástica, moldável do capital para adaptar-se e produzir pretextos e estímulos que mantenham o caráter ritualístico das "obras", obviamente cobrando do consumidor valor pecuniário e simbólico de *acesso*.

O conceito de *percepção* favorece esta análise, pois desloca o olhar para aquilo que se altera ao longo do tempo, em condições históricas e sociais dinâmicas, mas sem seguir uma linha progressiva e/ou evolutiva.

> "*O desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais*. (...) Essa expansão modernizadora (dos meios eletrônicos de gravação e comunicação) não conseguiu apagar o folclore. Muitos estudos revelam que nas últimas décadas as culturas tradicionais *se desenvolveram transformando-se*. Esse crescimento se deve, pelo menos, a quatro tipos de causa: *a)* à impossibilidade de incorporar toda população à produção industrial urbana; *b)* à necessidade do mercado de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação, para atingir mesmo as camadas populares menos integradas à modernidade; *c)* ao interesse dos sistemas políticos em levar em conta o folclore a fim de fortalecer sua hegemonia e sua legitimidade; *d)* à continuidade na produção cultural dos setores populares."(Canclini, 2008 p. 215) (grifos do autor)

No contexto latino-americano é possível afirmar que também os *modos de existência* e de *percepção* transitam síncrono-diacronicamente pela cultura. (Martín-Barbero, 2002; Canclini, 2008; Pinheiro, 2007; Santos, 2006). As simultaneidades entre tradição e modernidade presentes nos hábitos, costumes, nas relações institucionais, de parentesco e religiosas configuram um ambiente que deve abranger diferentes níveis de descrição da relação entre "espectador" e "obra".

Somadas a isso, surgem as formas de apropriação das tecnologias telemáticas atuais que impregnam sensibilidades e crivos de leitura, exigindo análises que transitem entre os diferentes segmentos sócio-culturais que compõem as localidades.

Estas perspectivas de observação merecem ser *traduzidas*, *adaptadas* (Santos, 2006; Pinheiro, 2007) na medida em que, ainda no caso latino-americano, os processos de *mestiçagem* cultural - muito além da étnica - colocam em parâmetro de igualdade a tradição e a modernidade, como ressalta Néstor García Canclini (2008).

A descrição dos processos de contaminação das peças de Teatro do Oprimido pelos elementos dos *massmedia* busca colaborar com o mapeamento da articulação entre avanço tecnológico e comportamentos opressivos presentes nas sociedades no qual desenvolve-se a presente pesquisa. Sendo assim, as temáticas de tais montagens precisarão atentar-se para os processos de mediação decorrentes do contato com os conteúdos veiculados pelos *media* e transitar entre a mera repetição e as formas de apropriação e crítica expressas na arte.

1.7 Dicotomias entre o estético e o pedagógico

Retomando e fechando o foco no TO e outras poéticas políticas, a oposição entre *processo* e *produto* pode refletir-se na dicotomia entre *pedagogia* e *estética*, quando ambas deveriam caminhar de mãos dadas no caso de uma proposição de *arte popular*, dentro do sentido propalado por Boal e outros grupos artísticos que pretendam que o povo assuma os meios de produção artística.

Esta questão abre a possibilidade de esclarecer que se no caso da "obra reconhecida" pelos circuitos oficiais de circulação a apresentação do processo constitui também um discurso para legitimá-la como tal, por outro lado o TO, em constante *re-fazer-se*, permanece vulnerável a não atingir o *status* de arte.

A proposição de tal questionamento passa pela dicotomia estruturante - estético *versus* pedagógico - que incide sobre a análise e a prática do Teatro do Oprimido e que reforça-se pela incipiência estética do material apresentado. Há pouquíssimos grupos sistemáticos que montem peças periodicamente e que alcancem freqüentar os circuitos culturais das cidades, ou seja, ocupar os espaços públicos e privados de apresentação.

É necessário ressaltar as valentes iniciativas voluntárias de muitos dos coletivos teatrais que praticam arte por idealismo, por acreditarem na sua capacidade de transformação social, mas que, no final das contas, pouco podem fazer além de difundir técnicas e estimular o carinho e a sensibilidade pela arte, todavia, com parada obrigatória no nível pedagógico.

A "multiplicação de artistas" (Boal, 2009a) pode esbarrar na infertilidade do campo com a qual têm de deparar-se, caso não haja um processo de fortalecimento institucional e financeiro que permita a sobrevivência de grupos sistemáticos capazes de desenvolver pesquisas estéticas profundas e sustentáveis.

A qualidade estética necessária para a entrada nos circuitos oficiais de cultura requer profissionalização, institucionalização e verbas que pagam os espaços de ensaios, materiais e insumos e as horas de trabalho dos artistas. Sem isso, não há possibilidade de sustentação econômica, venha do Estado ou de empresas.

O dilema ético estará sempre no quanto o artista poderá render-se à obtenção dos meios de produção - que, afinal, vão muito além do conhecimento técnico - para que possa "viver de arte" em países como o Brasil, Argentina e Bolívia, observados nesta pesquisa.

A este respeito, pode-se citar como exemplo a FTO Londrina que soube institucionalizar-se em forma de ONG e, mais precisamente, obtém verbas do município para a manutenção de suas atividades. Entretanto, sempre com a guilhotina político-partidária alçada sobre o pescoço.

Caso análogo ocorreu recentemente com o GTO da Prefeitura de Santo André, comandada por 12 anos pelo PT (Partido dos Trabalhadores) e que, com a perda das eleições, determinou o fim do apoio aos grupos - que não era muito mais do que algumas bolsas-auxílio do *Programa Agente Jovem*, transporte para as apresentações, espaços de ensaio e um funcionário-curinga.

Do ponto de vista paradigmático, o TO deveria ser, precisamente, a conjunção entre o estético e o pedagógico, mas na prática são raros os casos em que se pode ter os dois simultaneamente e por diversos motivos. Apresento alguns a seguir.

1.7.1 Isolamento artístico e perspectiva classista

Um dos pressupostos mais radicais do paradigma de Boal consiste na assunção de uma perspectiva classista em relação a espectadores e atuantes de Teatro do Oprimido, como revela a transcrição a seguir:

> "O Teatro do Oprimido jamais foi um teatro eqüidistante que se recuse a tomar partido - é teatro de luta! É o teatro DOS oprimidos, PARA os oprimidos, SOBRE os oprimidos e PELOS oprimidos, sejam eles operários, camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiências físicas ou mentais, enfim, todos aqueles a quem se impõe o silêncio e de quem se retira o direito à existência plena." (Boal, 2009 p. 30)

Contudo, uma leitura enviesada da bibliografia de Boal pode entender o posicionamento em favor do oprimido como a negação da capacidade de outras poéticas teatrais estimularem a transformação social. O argumento é reforçado por declarações como esta, concedida à Revista Caros Amigos em 2001:

> "José ArbexJr. - No que o teu teatro se diferencia fundamentalmente do de Brecht?
> Augusto Boal - O que o Richard[25]... diz no meu livro é que ele se diferencia porque foi além. *E é verdade, quer dizer, o Brecht falava sempre que o espectador tem de ficar alerta e eu acho que alerta não basta*. Tem de entrar em cena de corpo e alma. No Brecht não é a opinião do personagem que cria empatia com o espectador, é o ator dizendo: "Eu não sou ele, vejam como ele é". E cria uma outra forma de empatia. E acho que para que se produza não a catarse, mas o efeito dinamizador, o espectador tem de entrar em cena. Ele não é

[25] Richard Schechner, diretor de *The Drama Review*.

> mensageiro, *e o Brecht ainda é mensageiro* (...)" (Arbex Jr., 2001) (grifos meus)

Augusto Boal é enfático em estimular o uso de diferentes estéticas para as montagens de sua poética (Boal, 2002 p.323), mas a dificuldade de articulação com outros artistas, "engajados" ou não, pode promover a crença numa possível centralidade do TO, em razão de seu reconhecimento e expansão para outros países, ou de incontestável legitimidade como expressão artística DO e PARA o oprimido.

Por outro lado, a discussão acerca de "ir além" demonstra uma perspectiva linear da história, cujas estéticas evoluiriam ao longo do tempo. Diante de afirmações como esta, corrobora-se a alegação de que a leitura de Boal a respeito da temporalidade acompanha a racionalidade *moderna*.

O curinga Tristán Castro-Pozo é um dos que se lançam ao desafio de atualizar a prática aqui estudada, caracterizando o trabalho dos curingas de "contra-hegemônico", ou seja, em oposição aos processos de globalização/mundialização, cujos motores seriam as tecnologias telemáticas comunicacionais. Esta análise converge com a proposição de fazer teatro (do Oprimido) como ação contrária à mecanização imposta pelo sistema capitalista de trabalho, lazer e relações sociais.

Ao situar seu objeto, Castro-Pozo produz uma diferenciação conceitual entre *Boalistas* e *Boalianos* que pode facilitar a compreensão dos embates que envolvem a valoração exclusivista do TO como Poética Teatral:

> "A dicotomia boalistas/boaleanos advêm de diversas leituras da obra de Boal. A primeira postura origina-se na América Latina, e é Boal quem revigora o teatro de cunho marxista, oferecendo ferramentas para o combate da dependência e alienação cultural. Já o modelo boaleano atinge uma universalidade num sistema filosófico e estético. Igualmente, o modelo boaleano lida com três fatores: *a cultura viva*, a *alfabetização midiática* e a *multiplicação diversificada de curingas*." (Castro-Pozo, 2006)(grifo meu)

A diferenciação promovida pelo curinga traz à tona algumas das divergências que permeiam o Teatro do Oprimido como movimento teatral. Internamente, a perspectiva boalista ressoa entre os que procuram relacionar excessivamente a Poética e a Pedagogia do Oprimido, assim como a reforçar o caráter combativo e político que o pautou até os anos 1980, em muitos casos, com decorrente desprestígio do desenvolvimento estético.

Os boaleanos tendem a tomar as premissas de Boal como texto de partida para a produção de novas experimentações estéticas e teóricas, realçando um ou outro aspecto, mas sem dogmatizá-las. Poder-se-ia dizer que os primeiros estão com os olhos voltados para o passado, enquanto os segundos estão mais atentos ao futuro.

Evidentemente, esta separação é meramente expositiva, visto que cada praticante tende para um ou outro lado conforme sua formação e desenvolvimento teórico e prático do TO e, não por acaso, a sua relação com outras estéticas e linguagens artísticas, com modificações ao longo da prática teatral.

Para dar um exemplo, os grupos fomentados pela FTO Londrina produziram largamente Teatro-Fórum entre os anos de 2004 e 2008 e, em 2009 guinaram seus esforços para atualizações do Teatro Épico com grande aproximação à plástica da *Companhia do Latão* de São Paulo. As técnicas de construção das montagens e a descoberta dos temas continuaram sendo baseadas na estruturação do TO, mas a direção estética e narrativa se dirigiu para textos épicos, sem que um cancelasse o outro.

Para dar um exemplo de que não há divisão taxativa entre as tendências das práticas, a VI Mostra de Londrina caracterizou-se fortemente pela tônica no teor político da arte e no debate das idéias socialistas, ou seja, inverteram-se características "boalistas"e "boaleanas". Contudo, a proposta formativa da Mostra esvaziou-se pela dificuldade de sistematização das participações nos Grupos de Trabalho que propunham a consolidação de um "manifesto" ao final do encontro.

Por outro lado, as participações de Sérgio Carvalho (diretor da Companhia do Latão), Sérdio Audi (do Coletivo Núcleo 2), do Grupo *Mais um do TO* (de Florianópolis e com intensa relação com o sindicatos locais) e os questionamentos dos coletivos londrineses contribuíram para re-situar as características socialistas que permeiam o TO, no que chamei aqui de "boalistas".

Isto significa inferir que se pelo aspecto estético a FTO busca tensionamento do paradigma da Poética do Oprimido, na esfera política assume-se e posiciona-se à esquerda socialista tão contundente entre os "boalistas".

Os grupos "boaleanos" de São Paulo tem buscado outros caminhos que transitam entre a institucionalização/profissionalização dos grupos e a promoção de encontros conjuntos que permitam o intercâmbio e o diálogo estético tanto interno quanto externo ao TO, com vistas a produzir peças plástica e dramaturgicamente mais interessantes.

Cabe reconhecer, com base na pequena digressão histórica aqui empreendida e em outras referências não expostas, que idéias defendidas como "criações" já eram praticadas por outros artistas na Rússia pós revolucionária e por Jacob Levy Moreno, sistematizador do psicodrama, apenas para dar alguns exemplos.

Um outro aspecto de isolamento de parte dos praticantes de TO consiste na rejeição ou negação das contaminações da *arte popular* pela *cultura de massa*. Este nasce sob o signo da impossibilidade de se discutir política no teatro, representa um momento em que a repressão da Ditadura impelia a arte à denúncia diante da *media* silenciada ou cooptada pelo governo. O momento atual exige outras formas de análise da presença do conteúdo *mediático* no cotidiano dos cidadãos.

A crítica às tentativas de manipulação de gostos e padrões de comportamento praticadas pelas grandes empresas de comunicação é legítima na medida em que reconhece que, em muitos casos, seus atuantes têm apenas a referência da TV e do cinema durante os primeiros passos nos grupos teatrais.

Com o avanço do estudo da atuação em si, ocorre um processo de reflexão quanto a novela assistida em casa quase todos os dias e aos ensaios uma ou duas vezes por semana. A opinião da mãe que quer ver a filha na Rede Globo e os percalços do cotidiano de um grupo artístico periférico[26].

Apenas para dar um exemplo que não aparece nas análises mais profundas desta pesquisa, recorro à peça *Pedras, Sonhos e Nuvens*, montada pelo *Revolução Teatral* em que a personagem Leidinha insiste em cursar dança e é impedida/reprimida pelos pais, ao passo que ao irmão desejam sucesso nos campos europeus de futebol.

[26] No capítulo seguinte, a hipótese central deste trabalho buscará demonstrar como ocorre o processo de contaminação das peças pelos conteúdos do rádio e da TV e em que casos podem servir às proposições emancipatórias do Teatro do Oprimido.

A opressão de gênero - diferenciação de tratamento entre irmão e irmã - funde-se à dificuldade "real" imposta pelos pais da atriz Jane Vieira da Silva quando da sua entrada no grupo, impedindo-a de fazer teatro.

Apesar de estimulados pela divulgação *mediática* dos altos salários dos jogadores brasileiros no exterior, os pais-personagens mantém o preconceito contra as possibilidades de sustentação financeira e a conduta moral dos artistas, desqualificando as pretensões da garota.

Inicialmente o tema desta montagem era apenas a impossibilidade ou o impedimento da atriz de fazer teatro, mas o desdobramento dos relatos e jogos levou a uma pesquisa que relatasse os objetivos ("sonhos") de duas gerações diferentes que se opunham naquele momento.

A investigação histórica do grupo revelou que os migrantes nordestinos relatados vieram para São Paulo em busca de trabalho e persistiram na realização das metas da compra de uma casa, um carro e da matrícula dos filhos na escola. Leidinha, criada em outro espaço-tempo, desdobra-se entre os afazeres domésticos e a vontade de ser dançarina.

A peça tenderia ao realismo e ao esquematismo que permeia muitas das produções de TO, mas amplia suas possibilidades de prazer estético quando incorpora elementos da dança e intensifica o uso do teatro-imagem. O isolamento poético inicial é rompido e a montagem ganha em densidade sígnica.

1.7.2 Viés assistencialista ou "teatrinho de escola"

Apesar da proposição de emancipação que fundamenta a Estética e o Teatro do Oprimido, as ações sociais ao qual se vinculam os multiplicadores podem ganhar tons de projeto assistencial. Este processo está vinculado à condescendência que permeia a postura de espectadores e curingas em localidades, comunidades e grupos em que o fazer artístico não possui grande importância ou é reprimido.

O Teatro-Fórum nas escolas e prisões, por exemplo, pode apresentar cenas e até peças que estimulem o prazer estético, mas em muitos casos, o processo de multiplicação sobrepõe-se à preparação técnica dos atuantes envolvidos.

Vale destacar que nem mesmo Augusto Boal compactua com *modelos* que dêem pouca atenção ao aspecto estético:

> "Não importa o estilo: o importante é que o Teatro-Fórum seja bom teatro, antes de mais nada. Que a apresentação do modelo seja, em si, fonte de prazer estético. Deve ser um bom e belo espetáculo, antes de ter início a parte do fórum, isto é, a discussão dramática, teatral, do tema proposto." (Boal, 2002 p. 323)

Não se trata de exigir que presidiários, idosos, deficientes físicos e/ou mentais ou adolescentes de periferia passem a atuar nos moldes de atores profissionais - o que repetiria o sistema canônico de legitimação aqui criticado - contudo, há convenções sígnicas necessárias à linguagem teatral que são negligenciadas e que terminam por serem "aceitas" em razão das condições adversas enfrentadas pelos atores.

Portanto, a crítica não deve incidir apenas sobre os processos/produtos dos coletivos, mas, sobretudo, contra o público que, por pena ou complacência, aceita uma produção de insuficiente apelo estético. Se as vozes dos atores não são ouvidas, se gestos e ações estão confusos ou apela-se a um realismo ou naturalismo de pouca complexidade, assim como a planas fórmulas maniqueístas e didáticas - não no sentido brechtiano - então há de se repensar a *práxis*.

Uma das explicações possíveis para a falta de cuidado estético pode decorrer do que Marcos Arano, diretor do *Infierno de los Vivos*, chama de multiplicação "*a tontas y locas*", ao qual me refiro na introdução desta dissertação. Seria, precisamente, a profusão de *oficinas de capacitação* com base na sistematização do TO, sem a perspectiva efetiva da instalação de grupos permanentes, ou seja, estruturados o bastante para a continuidade dentro e fora de suas comunidades.

Sem objetivos claros e diante das grandes dificuldades que se abatem sobre os atuantes, diminuem-se enormemente as chances de sobrevivência dos coletivos após a primeira montagem e/ou a continuidade por mais de um ano.

Cito como exemplo o caso do *Grupo Abraço*, coordenado por Gilmar Santana e que não resistiu à primeira apresentação completa, mesmo contando com algum apoio da Prefeitura de Santo André e diante da perspectiva de seguir como grupo amador independente.

Os adolescentes debandaram por razões familiares, econômicas ou ainda porque encaravam a prática teatral como uma espécie de extensão da escola, com a qual não precisariam estar comprometidos.

Isto se refletia também nos atrasos e faltas dos integrantes, na falta de empenho durante os ensaios e na ausência de planos conjuntos que responsabilizassem e contemplassem aos integrantes para a formação de um coletivo que se auto-financiasse com apresentações e oficinas.

No caso do Grupo Adolescente de Teatro do Oprimido, houve sempre a perspectiva - absolutamente falível - da continuidade e de aprimoramento artístico, mas que durante a montagem de *Um dia a Casa Cai* contou apenas com o apoio da Escola Municipal Duque de Caxias e o voluntariado de sua coordenação.

Muitos dos colaboradores externos - coordenação pedagógica da escola, membros do *Centro das Culturas*[27] - atribuíram ao GATO apenas a condição de *Projeto Social* e não o embrião de um grupo artístico estruturado. Até mesmo os jovens atores encaravam - se é que ainda não encaram - o Teatro como uma atividade extra-curricular da escola (ainda que o espaço de ensaio e alguns materiais da peça tenham sido cedidos pela instituição somente até o início de 2009).

Recorro à metáfora do *Teatrinho de Escola* porque, em muitos casos, este responde a necessidades *bancárias* de ensino (Freire, 1983) e da prática teatral, sem grande compromisso com a construção de montagens que saiam da obviedade[28], mas que são emocionadamente apreciadas pelos poucos pais que participam da vida escolar de seus filhos.

1.7.3 Pouco conhecimento técnico do fazer artístico

A dicotomização entre o pedagógico e o estético pode decorrer do despreparo dos curingas tanto para *dirigir coletivamente* o grupo e as montagens quanto para extrair dos atores respostas interessantes aos exercícios propostos. Um coordenador preparado apenas com oficinas e leitura

[27] O Centro das Culturas é a ONG que representa juridica e institucionalmente o GATO. A entidade é vinculada ao Movimento Humanista que atua pela não-violência com ações sociais, políticas e culturais. O histórico do grupo será abordado mais detalhadamente no capítulo a seguir.

[28] Evidentemente mercem menção honrosa as iniciativas de professores que buscam estimular mais do que a mera apreciação estética do Teatro entre os alunos, mas que vêem-se apertados entre as grades curriculares impositivas e inadequadas, assim como pressionados pelas relações hierárquicas que estruturam os quadros docentes das escolas e, sobretudo, as violências e desacatos do qual são vítimas cotidianamente dentro e fora das salas de aula.

parcial dos textos de Boal tenderá a reduzir as propostas cênicas sempre ao esquema conhecido, a repetir *modelos*, enquanto o diálogo com outras poéticas teatrais e outras artes pode compor um conjunto de referenciais que facilitem a diversificação de linguagens.

1.7.4 Falta de recursos financeiros

Os grupos de Teatro do Oprimido e outros coletivos populares estão constantemente sob o risco de morte por inanição financeira, combinada com os outros fatores aqui apresentados e quantos mais surgirem contra cada coletivo. O apoio assistencialista tende a ser voluntário, mas descontínuo. Se não há uma instituição parceira que possa pleitear verbas públicas ou privadas, a boa vontade dos atuantes, familiares e amigos é insuficiente para vencer as dificuldades de transporte, alimentação e espaços para os encontros, com raras e honrosas exceções[29].

Obviamente, a falta de recursos incide na apresentação das montagens, dificultando o uso de materiais sofisticados tais como tecidos, madeira e tintas, contudo, tem-se tentado minimizar este problema com a criatividade dos atuantes. A própria *Estética do Oprimido* (BOAL, 2009a) indica a aplicação de materiais recicláveis para a criação de cenários, acessórios e roupas nas montagens, pois essa forma de confecção e apresentação, por si, já demonstraria o posicionamento político e as dificuldades sofridas nos grupos.

1.7.5 Articulação entre os coletivos

Os Grupos de Teatro do Oprimido ainda têm muitas dificuldades para articularem-se e acompanharem os trabalhos uns dos outros. O fenômeno da comunicação através *blogs* e listas de e-mails compartilhados é recente e nem sempre eficiente. As discussões presenciais - apesar de longas - ainda são os âmbitos ideais para promover algum tipo de colaboração entre os curingas e atores.

Há poucos eventos que consigam reunir e promover apresentações dos GTO's. Algumas iniciativas como as edições da Mostra de Londrina, os três encontros promovidos pela Prefeitura de Santo André e, entre 2007 e 2010, em

[29] É o caso do Revolução Teatral que sobrevive da contribuição espontânea de seus integrantes, adquirida com os mais diversos tipos de prestação de serviços.

Jujuy, Rio de Janeiro e São Paulo são insuficientes para atraírem ao grande público para as apresentações.

O TO caracterizou-se por muito tempo pelo uso de espaços "alternativos" tais como associações de bairro, escolas, sindicatos, salões de igrejas, ruas e praças, mas não tem sido capaz de garantir platéia também nos espaços formais de encenação. A situação é duplamente difícil: tanto os grupos não alcançam os teatros, quanto suas montagens têm grandes dificuldades para despertarem o interesse do público de bilheteria.

Todavia, em escolas e eventos ligados ao Estado ou entidades prestadoras de serviços comunitários há mais possibilidades de obtenção de platéias atentas na qual possam ocorrer os debates estéticos estimulados pelo Teatro-Fórum ou Teatro Jornal.

Capítulo 2 - Grupos de São Paulo e Buenos Aires: Institucionalidades, estéticas, plásticas e incorporações mediáticas

Este capítulo visa aprofundar alguns dos conceitos expostos anteriormente a partir da descrição das condições de existência dos coletivos teatrais escolhidos como matéria-prima desta pesquisa: o *Infierno de Los Vivos* e o GATO. O objetivo é apresentar brevemente o percurso histórico de cada grupo, comparando suas experimentações estéticas, de maneira a verificar as opções plásticas, necessidades institucionais e definições políticas para os quais se direcionam.

Posteriormente, enfoco mais detalhadamente a contaminação dos ensaios e montagens de Teatro-Fórum pelos conteúdos dos *massmedia*, assim como as apropriações e re-significações decorrentes deste processo.

Vale ressaltar que os dados obtidos para as descrições diferem em razão da maior proximidade com o cotidiano do GATO em relação ao do *Infierno*. Sendo assim, no caso do grupo brasileiro, o tom é mais intimista, com informações a respeito dos processos articulatórios com a comunidade local e outros grupos paulistas, enquanto, a respeito do coletivo argentino, o relato tende a ser mais "frio", com observações retiradas basicamente de assistências, entrevistas, conversas informais e do *blog* do grupo.

2.1 GATO: de projeto voluntário a laboratório estético

"A minha alma
Tá armada e apontada
Para cara do sossego
Pois paz sem voz
Paz sem voz
Não é paz é medo"

Marcelo Yuka

Os registros do qual retiro as informações aqui organizadas acerca do processo de formação e desenvolvimento do Grupo Adolescente de Teatro do Oprimido dividem-se em três fontes principais:

A) O *Diário de Bordo*, um caderno no qual se apontam as presenças dos atores, os jogos e exercícios executados, as impressões pessoais dos integrantes, os esboços de dramaturgia, cenários, improvisações, diálogos, perfil dos personagens e toda informação concernente ao cotidiano do Grupo;

B) O *Blog*, uma página na internet alimentada com fotos, relatos e agenda de compromissos dirigida ao público externo que queira tomar contato com as atividades;

C) A memória e os relatos dos atores, colaboradores, parceiros e curingas.

Em Junho de 2007, convido alunos de 5ª a 8ª série da Escola Municipal Duque de Caxias, na região central de São Paulo, para participarem da formação de um grupo de teatro naquela escola.

Após acordo com a direção e a coordenação pedagógica da EMEF Duque de Caxias, em 11 de Junho de 2007, acontece o primeiro encontro do que viria a ser o GATO, pois o nome seria posteriormente escolhido pelos integrantes, assim como o logotipo e suas cores (amarelo-ouro, cinza e preto).

As ações que se seguem ao longo da formação do grupo estão diretamente relacionadas às demandas encontradas numa escola situada na área pobre da região central da cidade: Salas de aula comuns ou o depósito de instrumentos musicais e materiais esportivos são disponibilizadas para os ensaios; A higiene e limpeza quase sempre estão muito aquém do que se pode esperar como ideal para a prática de jogos e exercícios teatrais; Comportamento de violência verbal ou física entre os alunos, desinteresse e hiperatividade.

Até o final do primeiro mês, pouco se pôde fazer em termos artísticos, visto que antes a tarefa pedagógica se impõe desafiando a coordenação a despertar o interesse pelo fazer teatral, assim como deixar clara a ausência de vínculo com o corpo docente ou outras ONG's que atuam naquela Unidade de Ensino.

Somente em Novembro de 2007 começam a aparecer os esboços do que seria *Um dia a Casa Cai*, montagem consolidada no ano seguinte e que permite ao GATO alguma visibilidade entre os praticantes de TO. As primeiras imagens de opressão e as propostas de personagens ganham corpo e os atores já têm em mente que serão os responsáveis pelo texto encenado.

É nesta fase de improvisações que surgem os elementos dos cotidianos dos atuantes estudados nesta pesquisa, assim como as músicas das rádios do segmento jovem e popular; os ídolos *High School Musical*, *Charlie Brown Jr.* e Banda Calypso vêm misturados aos relatos do cotidiano imageticamente performatizados.

Situação semelhante ocorre em relação à programação televisiva. As improvisações repetem a violência dos filmes de super-heróis e policiais entre os meninos, assim como a traição, o ciúme e a vingança do melodrama novelesco são motes para as criações dos diálogos espontâneos.

2.1.1 Temas

Durante os encontros, os exercícios e jogos do Teatro do Oprimido expõem o entorno social em que os atores estão inseridos, como se relacionam com as instituições sociais - família, escola, igreja etc.– as diferenças de gênero, as situações econômicas desfavoráveis e deficiências escolares, a sexualidade e a *media* como componente da cultura. A seqüência de jogos mais efetiva dessa fase é a criação de imagens "fotográficas" com o corpo e, posteriormente, sua dinamização em quadros e poucas palavras.

O cenário escolhido é a escola. A situação-chave, a relação com as drogas e o álcool. Contudo, na dinâmica das interações sociais, circulam sub-temas, por exemplo, o consumo como forma de diferenciação de classe, as hierarquias profissionais dentro da escola, a depreciação do sistema educacional.

A escolha e audição de canções e DVD´s dos artistas favoritos dos atores compõe uma das estratégias da coordenação do GATO em busca de material para a montagem. Desta forma os adolescentes podem expressar-se e fazerem-se entender a partir de seus repertórios, de suas leituras e apropriações dos objetos culturais.

Independentemente da análise de estratégias mercadológicas de construção de gostos - que não cabem nesta descrição histórica - visa-se que o processo propicie um ambiente de intercâmbio e análise da cultura local e adolescente, proveniente daqueles que começam a entrar em contato com as técnicas de ensaio teatral que propiciarão que denunciem suas opressões, discutindo-as com a platéia da própria escola que os abriga e com outras que os convidem para se apresentarem.

As canções, portanto, servem a dois objetivos: dar coesão ao grupo por conhecimento e reconhecimento mútuo e criar ressonância com os futuros espectadores que passam por situações semelhantes ou análogas às apresentadas na peça.

Durante o ano de 2008 continuam os trabalhos de elaboração do texto-roteiro que culminam em *Um dia a Casa Cai*. Dos 12 atores que começam em Junho de 2007 - entre entradas e saídas – ficam quatro alunas do Duque de Caxias, um aluno de uma escola secundária vizinha e outra que se soma por afinidades pessoais entre os pais e a coordenação do GATO.

Em maio de 2008 o grupo realiza o primeiro ensaio aberto marcando o processo de análise crítica do grupo consigo mesmo. Os erros e acertos são discutidos e propiciam uma reflexão que faz os atores verem-se responsáveis pelo que fazem. Percebem que o trabalho com o teatro já não se resume à escola e vislumbram o caminho de dedicação e disciplina a seguir.

Em 28 de Junho do mesmo ano, o GATO encena *Um dia a casa cai* no CESA Cata Preta no *III Seminário Teatro e Transformação Social* e *Encontro Nacional de Teatro do Oprimido* promovido pela Prefeitura de Santo André, evento que propicia o intercâmbio com outros grupos e pesquisadores de Teatro do Oprimido. Nesta apresentação, esboça-se o convite para participar da V Mostra de Teatro do Oprimido de Londrina, organizada pela FTO.

A foto abaixo registra o momento em que o GATO passa a "existir" para os coletivos de Santo André e Londrina presentes no evento. A proposta de caminhar pelos espaços de representação é inicialmente uma incógnita para a organização do encontro, mas convocou a atenção dos *espect-atores* praticantes.

Daniel Tertuliano (seu Gabriel) e Jéssica da Silva (Dinha) em apresentação no III Seminário Transformação Social

Durante os meses que se seguem, *Um dia a casa cai* continua sendo melhorada e encenada. Foram quatro apresentações na EMEF Duque de Caxias e o registro em DVD da peça no dia 14 de outubro. Pela primeira vez, os atores encenam em um teatro, com todos os recursos técnicos e com a platéia formada pelos pais[30] e amigos. A quantia arrecadada serve de apoio para o pagamento das passagens até Londrina e de volta a São Paulo.

A participação V Mostra de Londrina, entre os dias 13 e 16 de Novembro configura-se como o principal evento e objeto de motivação, pois a experiência da viagem até a cidade, o convívio com outros grupos, os debates, palestras e apresentações colaboram para que os atores tomem maior consciência do valor e importância atribuídos aos aspectos estéticos e plásticos das montagens.

A última apresentação de *Um dia a casa cai* ocorre em 21 de Janeiro de 2009, como atividade cultural do Curso *lato sensu* de *Cultura e Meios de*

[30] Até aquele momento, muitos pais desconheciam o trabalho feito pelos atores. Não é habito das famílias freqüentarem os ensaios, até porque muitos dos parentes ignoram as peculiaridades da arte teatral, pois têm pouco ou nenhum contato com ela.

Comunicação – Uma abordagem teórico – prática promovido pelo Serviço à Pastoral da Comunicação (SEPAC) em parceria com a PUC/COGEAE (Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo).

A partir de Fevereiro, o GATO passa a pensar em outra montagem. Os atores começam a querer abordar novos temas, ademais, há intenso fluxo de entrada e saída de integrantes até o segundo semestre de 2009, quando a montagem *Juízo*[31] passa a ser ensaiada com regularidade semanal e encontros extras para cenas específicas.

A configuração a partir de Agosto de 2009 é muito distinta da que fundou o grupo dois anos antes. Apesar de ter quatro atores adolescentes, outros seis "adultos" entre 23 e 56 anos passam a compor o elenco. Anderson Zotesso passa à função de dramaturgo e ator e a direção da montagem é reservada à bacharel em artes cênicas Islaine Garcia, auxiliada pelo preparador de atores Emerson Grotti.

Esta nova formação exige mais qualidade plástica e de encenação, levando o GATO à preponderância da tendência estética sobre seu caráter pedagógico desenvolvido até então. Obviamente, prosseguem tanto a pesquisa de linguagem quanto a preocupação com a formação dos atores, contudo a ênfase passa a ser posta no conhecimento profundo da bibliografia e prática dos exercícios de Boal, assim como no possível diálogo com outros autores como Brecht e Stanislavski. O trabalho deixa de ser uma Frente de Ação Social numa escola problemática do centro de São Paulo e passa a ocupar uma sala de ensaios alugada, configurando-se como grupo pretenso à profissionalização.

A foto abaixo demonstra a preocupação com a busca da clareza e condensação dos códigos da linguagem teatral. Em comparação com a imagem anterior, pode-se perceber maior vigor nas expressões faciais e a aplicação de poucas cores.

A direção de Islaine Garcia passou a preocupar-se com a eliminação de objetos sem função na montagem e privilegiar os que se mostrassem

[31] A peça expõe um eixo temático que transita entre os preconceitos racial e social e outros dois temas correlatos que são o uso de drogas e a descoberta da homossexualidade na adolescência. Também foi elaborada a partir das situações de opressão e discussões provenientes das improvisações do grupo desde janeiro de 2008.

imprescindíveis; é o caso da gravata e do capacete de Juvenal, do chapéu de Tonho (que não aparece na foto, mas o distingue dos outros personagens) e das cores preto e branco significando a etnia dos personagens.

Emerson Grotti (Tonho) e Anderson Zotesso (Juvenal): Significante mínimo, significado máximo para os figurinos e adereços.

Por outro lado, o caráter formativo-pedagógico prossegue, mas em outros âmbitos. Entre os meses de Abril e Julho de 2009, a coordenação do GATO presta assessoria à UNESCO em escolas municipais da Zona Leste da cidade, atendendo crianças e adolescentes entre 11 e 14 anos. A referida "profissionalização" visa à formação de novos multiplicadores (curingas) capacitados a atender à demanda advinda de tal prestação de serviço dentro dos desdobramentos e ampliações do Projeto Segurança Humana da UNESCO, assim como oferece a possibilidade de novas oficinas para outras instituições.

Concomitantemente, a entrada de "adultos" seja das artes cênicas ou não, contribui para a formação dos adolescentes que permanecem desde o inicio das atividades do grupo, fazendo-os ter acesso gratuito a conhecimentos da linguagem teatral em nível técnico e acadêmico.

A partir de agosto de 2009 alguns integrantes do GATO passam a compor o Grupo de Pesquisa em Teatro do Oprimido do Instituto de Artes da

UNESP (Universidade Estadual Paulista), aberto a universitários e/ou praticantes de Teatro do Oprimido, coordenado pela Profª Drª Carminda Mendes André.

Em outubro, o coletivo organiza e estréia *Juízo* na I Feira Paulista de Teatro do Oprimido, em conjunto com outros cinco grupos de São Paulo e região; Em novembro do mesmo ano, apresenta-se na VI Mostra de Teatro do Oprimido de Londrina; em dezembro, volta à Escola Duque de Caxias com o mesmo êxito de *Um dia a Casa Cai*; Fecha a temporada no *II Encontro Transdisciplinar de História e Comunicação: Séries Urbanas: Conflito e Memória*, na PUC-SP.

Em 2010, após observações de praticantes do *Infierno* e dos grupos de São Paulo, começa o processo de reformulação de *Juízo* e desenvolvimento de outra peça, com base na junção das modalidades de Teatro-Fórum e Teatro Jornal. Em março, apresenta-se na II Feira Paulista de Teatro do Oprimido na UNESP Marília.

2.1.2 Estética e entorno social

A instalação do GATO numa Escola Municipal decorre de acordos nem sempre institucionais *à priori*. Não fosse pela amizade entre Maru Mansilla[32] e a então coordenadora pedagógica Maria Aparecida Jurado, o projeto nunca ocorreria tal qual foi descrito.

A simples proposição da atividade não garante o apoio da direção da escola, visto que os diretores tendem a ver com receio e vigilância a inserção de pessoas estranhas na unidade de ensino. Há sempre um processo de conquista de espaço e respeito, sendo que a aceitação e o apoio verdadeiro se dão somente mediante provas mútuas de confiança.

Em diferentes níveis, a direção da escola pode aceitar e apoiar (oferecendo espaço e material, por exemplo), assentir apenas (permitindo o uso do espaço, mas sem fornecimento de material ou de funcionários) ou simplesmente rechaçar a proposta.

Com alguma freqüência, a Escola Duque de Caxias recebe projetos sociais em razão de sua localização regional (o centro) e do complexo entorno (proximidade com pontos de venda de drogas e vizinhança de traficantes,

[32] Coordenadora do Movimento Humanista e fundadora do Centro das Culturas no Brasil.

moradores em apartamentos ocupados ilegalmente e cortiços) propiciando um cotidiano de violência dentro das casas e nas ruas.

A Frente de Ação Social que conforma o início do GATO ganha apoio direto da coordenação pedagógica em acordo com a direção da escola desde a divulgação até as apresentações para os alunos da EJA (Educação de Jovens e Adultos). As dificuldades de limpeza e higiene são, contudo, problemas enfrentados por todos e estão longe de serem resolvidos, pois o prédio é pequeno e não abriga a grande quantidade de alunos. A maioria deles não pratica a conservação e o asseio do ambiente escolar.

Até 2008, os atores do Grupo Adolescente de Teatro do Oprimido nunca tiveram apoio financeiro, assim como sua coordenação. Todas as atividades são voluntárias e financiadas pela família ou o trabalho dos seus integrantes.

Na montagem de *Um dia a Casa Cai*, os figurinos são doados por amigos e colaboradores da Frente de Ação. Vestidos usados e papéis doados pela escola convertem-se nos objetos cênicos. Não há cenários montados. A condição econômica enfrentada leva a estas escolhas estéticas.

Não é possível pensar em compra ou confecção de cenários, adereços e roupas. Um balde serve de bumbo, cabos de vassoura encontrados no lixo e cortados são baquetas, óculos velhos e uma touca resolve a caracterização do personagem-traficante Eduardo; Dinha e Leidiane usam vestidos emprestados por Maru Mansilla e assim consecutivamente entre todos os personagens.

Mesmo diante de tais dificuldades, as propostas estéticas do GATO tinham suas peculiaridades. Um bom exemplo é a escolha por uma disposição espacial “itinerante” dentro da escola ou ainda sua encenação em arena. O objetivo é aproximar os espectadores do *anti-modelo* encenado, favorecendo o rompimento da fronteira entre aquele que vê (e não tem direito à intervenção) e aquele que organiza e profere o arranjo discursivo teatral.

A experiência das apresentações na EMEF Duque de Caxias demonstra a eficiência da proposta. O debate desdobra-se à relação hierárquica dos professores, incluindo as opiniões dos *alunos-espect-atores* e causa polêmica em ambiente temperado com riso e descontração.

A seguir, ilustro fotograficamente a participação de um *espect-ator* no fórum de Juízo, em Dezembro de 2009. Observe que este usa a gravata de Juvenal - designado por Boal como *objeto quente* - que, no TO, serve para demonstrar ao público e ao *espect-ator* a transferência do poder de intervenção

na montagem. Ao vestir este elemento cênico e dizer "pare", dá-se início à performatização de sua proposta de resolução do conflito.

2.1.3 Relações institucionais

Se financeiramente o GATO não tem apoio, institucionalmente o Centro das Culturas e o Movimento Humanista permitem que haja alguma formalização jurídica. É através destas organizações que a Frente de Ação pode integrar o *Edital de Seleção do Projeto Segurança Humana* da UNESCO e receber algum recurso financeiro pela consultoria prestada.

As únicas verbas recebidas pelo grupo são o pagamento pela apresentação no SEPAC e, em novembro de 2009, o financiamento do transporte à VI Mostra de Londrina pelo *Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural* do Ministério da Cultura.

Efetivamente, há a pretensão de pleitear verbas públicas via leis de incentivo e fomento à cultura tais como o Programa VAI da Prefeitura de São Paulo ou ainda, futuramente, captação de recursos em empresas com base na Leis Mendonça e Rouanet e o PAC (Plano de Apoio à Cultura).

Mais um vínculo que merece destaque é o que se desenvolve com outros coletivos teatrais do Oprimido e a Universidade, no caso do grupo de pesquisa da UNESP.

2.2 *Infierno de los vivos*: Humor e violência no Teatro-Fórum

> "El infierno de los vivos no es algo por venir. Hay uno, y es el que existe aquí. Hay dos maneras de no sufrirlo, la primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda, es rigurosa, requiere de atención y aprendizaje continuo, buscar y saber quién y qué en medio del infierno no es infierno, hacerlo que dure y dejarle espacio".
>
> **Ítalo Calvino**

As atividades que dão origem ao *Infierno de Los Vivos* começam em junho 2005, quando seu curinga Marcos Arano e o ator Federico Costa desenvolvem oficinas das Técnicas de Teatro do Oprimido e Teatro-Fórum com aproximadamente 20 alunos no *Centro Cultural Puertas al Arte* em Beccar, zona norte da região metropolitana da Província de Buenos Aires.

O resultado dos encontros foi a encenação de 5 peças curtas que tratavam de temas como a violência de gênero, exploração profissional, maus-tratos contra crianças e adolescentes, exploração sexual e discriminação. Além do referido Centro Cultural, estas esquetes foram apresentadas também no Movimento de Trabalhadores Desempregados do bairro de La Matanza e na Sociedade Hebraica Argentina.

Ainda nesse ano, a Fundação *Crear Vale la Pena* junto à Faculdade Latino-americana de Ciências Sociais (FLACSO - Argentina) desenvolveu o projeto *Somos Voz-Igual pero Diferentes* na qual cria-se a peça *Que Onda con Borges?*, abordando as temáticas da discriminação e violência dentro das escolas. A montagem é encenada por atores formados no *Centro Cultural Puertas al Arte* e do projeto social *Joven Creativo* que atualmente conformam a *Asociación Civil Engranajes*.

Em 2006, o grupo da Fundação *Crear Vale la Pena* recebe o nome de *Infierno de los Vivos* e começa a produção de uma nova montagem de Teatro-Fórum: *Puzzle, modelo para desarmar*, em que apresenta-se uma cadeia de opressões em circuito que envolve o questionamento dos padrões estéticos do corpo (o oprimido é um gordo), a discriminação e o assédio moral no ambiente profissional.

O vínculo com a Fundação *Crear Vale la Pena* rendeu apresentações em espaços cedidos pela Prefeitura de San Isidro mas, uma vez apartados desta organização, a municipalidade deixou de atendê-los.

Em 2007, o *Infierno* começa o processo de conformação como cooperativa de trabalho, auto-gerido e independente desenvolvendo novas produções artísticas, oficinas e seminários. No ano seguinte, apresenta-se no anexo do Congresso Nacional Argentino e participa pela primeira vez da Mostra de Teatro do Oprimido de Londrina.

Também desenvolve junto ao Instituto Cultural da Província de Buenos Aires o Projeto *Pica Pared de Lanus*, formando novos curingas e colaborando na criação de produções de Teatro-Fórum.

Até 2009, o *Infierno de Los Vivos* mantém o vínculo com a *Engranajes*, contudo, ao longo de sua trajetória desde 2005 o número de adolescentes no grupo deixa de ser preponderante, permanecendo mais atores acima dos 18 anos. Neste mesmo ano, vai a Londrina novamente, para participar da VI Mostra de Teatro do Oprimido de Londrina com *Puzzle, modelo por desarmar*.

Em fevereiro de 2010, Marcos Arano e o ator Ignácio Gimenez são premiados, respectivamente, nas categorias de diretor revelação e melhor ator coadjuvante na 5ª Festa de Teatro na Cidade de Crespo, com a peça *Que onda con Borges?*. Neste mesmo ano o coletivo se funde ao *Chantoría Group*, também dirigido por Marcos Arano, incorporando músicos e novos atores ao elenco, assim como a peça de Teatro-Fórum *La Redonda* ao repertório.

2.2.1 Financiamento e aspectos estéticos

Do ponto de vista institucional, atualmente o *Infierno de Los Vivos* tem tentado organizar-se destacando duas de suas integrantes para a função de produtoras, cuidando de agendar apresentações em escolas e organizações sociais, pois o grupo sobrevive apenas da cobrança pelas funções.

Alguns dos participantes adolescentes recebiam bolsas-auxílio em razão da vinculação com associação *Engranajes*, mas sem a garantia de continuidade.

Dois outros problemas são enfrentados para que haja a sustentabilidade econômica do coletivo: Em primeiro lugar, os contratos de prestação de serviço geram vínculos com as instituições contratantes - tais como a Prefeitura de San Isidro e o Governo da Província de Buenos Aires - apenas durante o período de vigência das atividades. Em segundo, a inclusão de menores carentes no elenco gera, em muitos casos, visão externa assistencialista contraproducente,

pois prováveis investidores questionam o profissionalismo do grupo, contestando a cobrança de oficinas e apresentações, por se tratar de "um trabalho social, pedagógico".

Do ponto de vista estético, O *Infierno de los Vivos* caracteriza-se pelo cuidado com suas montagens. No caso de *Que onda con Borges?*, plasticamente, opta pelo espaço cênico "limpo" e funcional, preenchido apenas com lousa e mesa, cadeiras escolares e barbantes coloridos ao fundo. Os figurinos são guarda-pós de tecido, cuja estampa lembra páginas de revista. A disposição das cadeiras que caracterizam a sala de aula, onde desenrola-se toda a trama, também indica a questão de gênero, abordada ao longo do texto. A foto abaixo permite observar o lado "masculino" da sala de aula da Professora Santillana, além dos fios de barbante que colorem-se com a iluminação. Não há uma significação específica para estes elementos cênicos, mas algumas interpretações podem atribuir-lhes o significado de que a escola pertence a uma rede de ensino, ou está atada a uma teia de problemas.

Federico Costa (Occipinti; de boné), Ignácio Gimenez (Emanuel Cevallos; com o caderno) Mario Reynoso (Brendon Peralta; de jeans) e Angela Camaño (Prof[a] Santillana).

No que se refere à interpretação, ressalta-se o estudo para a composição de personagens a partir da ocasião de fracasso - mote do *clown* - de maneira a estimular tanto a tensão quanto o riso dos *espect-atores* na mesma cena. O tom palhacesco permite que as situações insólitas relatadas

estejam no limiar entre o verossímil e o absurdo, mas sem a perda da referência aos temas abordados.

A característica mais marcante do grupo - quase como um valor central - é a diversão com o jogo cênico e com situações de humor e do grotesco. Marcos Arano considera que o recurso ao riso é uma forma de propiciar o distanciamento do *espect-ator*, fazendo-o refletir sobre a situação apresentada. Esta opção estética combina-se também com a declarada rejeição ao naturalismo e ao realismo.

Quanto ao paradigma da Poética do TO, o *Infierno* propõe uma dramaturgia que demonstre, necessariamente, a cadeia de opressões, contrapondo-se à particularização dos conflitos. Este procedimento colabora para a apresentação dos temas sob diferentes ângulos: tanto para o papel de oprimido quanto quando este passa a opressor; e dilui a atribuição de protagonista entre todos.

As montagens ganham em complexidade e possibilitam guinadas no percurso narrativo dos personagens com o objetivo de apresentar-lhes nuances variadas e lances que levam o *espect-ator* a ver os problemas sempre de maneira interconectada numa espécie de teia de relações opressivas.

O grupo não define uma estética, pois considera que isso seria contrário à proposta de criação coletiva que o permeia. Desta maneira, a montagem está aberta às contribuições do atores tanto na inclusão de falas quanto de gestos e posturas.

Que onda con Borges?, por exemplo, tem um texto escrito padrão, registrado e modificado a partir das improvisações dos atores desde 2005/2006, mas incorpora dinamicamente novos "cacos" a cada apresentação, buscando sempre maior participação do público.

A proposta estética carregada de gestos e detalhes na fala é complementada didaticamente pela ação do curinga quando na situação de Fórum, com o uso da lousa na qual os pontos de avanço das propostas dos *espect-atores* são registradas.

2.3 Paradigma de oposição e prática de incorporação: rádio e TV

A partir deste tópico pretendo demonstrar algumas possibilidades de incorporação de elementos do rádio e da televisão a peças de Teatro-Fórum, buscando apontar para caminhos que colaborem para a compreensão das expressões culturais na sua relação com os *massmedia*.

Desde *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (Boal, 1980) que são sistematizadas críticas veementes aos meios de comunicação de massa. À época o teatrólogo atacava o cinema hollywoodiano, em especial do gênero faroeste. O mote do discurso esquerdista era a manipulação ou coerção imposta pelo imperialismo *yankee* que teria se apropriado da poética aristotélica em prol da manutenção e expansão dos padrões de consumo e comportamento do *american way of life*.

> "Que não reste nenhuma dúvida: Aristóteles formulou um poderosíssimo sistema purgatório, cuja finalidade é eliminar tudo que não seja comumente aceito, legalmente aceito, inclusive a revolução, antes de que aconteça...(sic!) O seu Sistema aparece dissimulado na TV, no cine, nos circos e nos teatros. Aparece em formas e meios múltiplos e variados. Mas a sua essência não se modifica. Trata-se de frear o indivíduo, de adaptá-lo ao que pré-existe. Se é isto o que queremos, esse sistema serve melhor do que nenhum outro. Se, pelo contrário, queremos estimular o espectador a que transforme sua sociedade, se queremos estimulá-lo a fazer a revolução, nesse caso teremos que buscar outra Poética." (Boal, 1980 p.32)

Ao longo dos últimos 30 anos, o discurso que conclama à "revolução", ao estímulo para que o espectador transforme a sociedade foi mudando de tom, mas sem perder a acidez crítica e opositora. Se no passado Boal fundamentou sua Poética criticando o binômio *terror-piedade* das tragédias gregas, afirmando que tal *Sistema* produziria o efeito de purgar ou catarsear as tendências anti-sociais - fora do padrão de comportamento estabelecido, contestatórias ou até mesmo "revolucionárias" - dos espectadores que, paralisados pela condição de desgraça do herói-protagonista, se resignariam em respeito às vontades dos deuses, não obstante, a *práxis* coercitiva se reciclaria no conjunto *violência-happy end* dos filmes de entretenimento norte-americanos.

A estrutura narrativa trágica do herói que inicia a trama em sistema estável e apogístico e é atingido por um fato desestabilizador que lhe causa a derrocada, arrependimento (*anagnorisis*) e punição (*catástrofe*) levaria o espectador a auto-analisar suas falhas trágicas - os levantes contra os deuses

e o sistema social - e apaziguá-las catártica e vicariamente; por procuração identificativa e projetiva, o personagem agiria por ele e sofreria as conseqüências em seu lugar.

No livro em que sistematiza sua poética, Boal analisa o Teatro Medieval, o "Teatro Burguês", critica Hegel e dialoga com a Poética brechtiana para, posteriormente, expor os conceitos fundantes do Teatro do Oprimido e do Teatro-Fórum. Não cabem aqui a exposição ou o detalhamento das reflexões do autor sobre outras Poéticas, pois interessa-nos apontar os pontos de entrelaçamento entre o TO e os *massmedia*, em especial o rádio e a televisão.

O Teatro como arte marcial (Boal, 2003) é dedicado fundamentalmente à proposição de que fazer teatro - em especial o TO - seria uma forma de combater a "idiotização" imposta pelo conteúdo televisivo: "A função da TV, inspirada no espírito de Hollywood, é confessadamente imbecilizar suas platéias. Embrutecê-las." (Boal, 2003 p.59)

Tal opinião estaria pautada no caráter intransitivo da TV, a partir de uma visão funcionalista dos meios de comunicação. Ao espectador restaria apenas posicionar-se confortável e imovelmente diante do aparelho televisor e absorver seus conteúdos.

> "Temos que agir já. Se não quisermos ver o anunciado Fim da História; se quisermos existir como indivíduos com nome e sobrenome, e não como números e códigos de barra; se não quisermos que nossa identidade seja um cartão eletrônico... temos que desenvolver organizações populares que permitam o debate, a pluralidade, a diversidade, a transitividade do diálogo, a força de rejeição, o poder de dizer não! Para isso serve o teatro." (Boal, 2003 p.62)

Na prática de produção há um grande número de elementos que se inter-relacionam, posteriormente, em diversos níveis na encenação. A dinâmica dos ensaios, os exercícios, os problemas e avanços dos grupos – principalmente dos atores no seu desenvolvimento artístico e pedagógico – é representada de maneira inevitavelmente parcial.

A escolha do tema, a plástica (figurinos, adereços, cenários, disposições topológicas) e as soluções de encenação, enfim, a constituição da montagem como conjunto está condicionada a um processo articulatório que envolve cada elemento posto em sintaxe, seja por razões de ordem econômica, de

relacionamento interpessoal, profissional, artístico ou quantas outras variáveis surgirem, tornam o resultado final imprevisível.

Nesse ambiente, ocorrem as negociações inter e extra-grupais, de modo que podem ocorrer tanto o tensionamento quanto a fixação dos limites do esquema poético geral. Na prática cotidiana os curingas adaptam-se às necessidades dos atores e vice-versa, em prol da continuidade do trabalho ou até concorrendo para sua extinção. É precisamente esta a caracterização pedagógica dos encontros.

Cabe ao curinga o papel de articulador de propostas artísticas e até a prática de extrair das narrativas orais e imagéticas - muitas vezes vazias, entrecortadas - as cenas que darão origem ao *modelo*, promovendo o desenvolvimento das habilidades artísticas dos atuantes, mas tendo de negociar todo o tempo com o entorno social, que tanto pode apoiar quanto atuar no sentido contrário.

A proximidade com o cotidiano dos grupos possibilita inferir que, corriqueiramente, o curinga envolve-se com questões de opressão que incidem até mesmo na participação dos atuantes. Enfrentar problemas familiares, dificuldades na escola, conturbados relacionamentos de amor e amizade são parte da gestão dos grupos em muitos casos, especialmente no trabalho com adolescentes[33].

O Curinga Armindo Pinto costuma definir o posicionamento pedagógico de compromisso entre os atuantes da seguinte forma: "O Teatrão escolhe, o Teatro do Oprimido acolhe", incluindo a todos os que queiram participar, atuar e vivenciar a experiência de fazer arte.

Por outro lado, é durante este diálogo criativo que aparecem elementos “alheios” que acabam por ser incorporados à montagem por configurarem signos da e na cultura dos atores, de maneira que é justamente o envolvimento pedagógico que permite a decodificação dos comportamentos e a criação de sua significação teatral.

---

[33] Exemplarmente nos casos do GATO, *Infierno de los Vivos* e Revolução Teatral, há relatos da necessidade dos curingas intervirem na realidade social e econômica dos atores com o objetivo de garantir a participação de cada um. Numa companhia que visasse apenas o lucro, muito provavelmente um ator ou atriz com problemas para chegar aos ensaios por falta de dinheiro para a passagem ou porque necessita trabalhar como babá de irmãos mais novos ou filhos de vizinhos, por exemplo, seria desligado do elenco. Outro exemplo: O capítulo Conjunturas, estruturas e vida real de *A Estética do Oprimido* (Boal, 2009a) relata o envolvimento dos Curingas do CTO-Rio na resolução conflitos vividos pelos seus atores e/ou oficinandos.

A montagem, portanto, se constitui de relatos mnemônicos destas histórias de vida e visa comportar fragmentos do repertório cultural presente em cada um: o jeito de ser, os gostos musicais, os rituais e rotinas, a forma de se relacionar com os entes queridos e detestados contribuem para a construção de um mosaico colaborativo que se contamina dos códigos de seu entorno cultural, incluindo falas, gestos, modismos e quantos mais objetos vierem das casas, das ruas, da urbanidade.

Amálio Pinheiro colabora para a compreensão deste processo demonstrando, mais uma vez, as especificidades de manifestações artísticas abertas e em constante estado de processo, pois

> "desloca as leituras das formas fechadas, feitas para a fruição mental solitária, às formas abertas, próprias à invenção coletiva. As primeiras são obrigadas a manter a separação entre o dentro e o fora (...) as segundas se desdobram justamente porque tecem relações entre seus elementos internos e os arredores mundanos externos à obra. (...)" (Pinheiro, 2007, p. 26).

Não podemos ocultar a relação destes autores-coletivos com os aparatos mediáticos e seus conteúdos. Seria muito difícil encontrar um ensaio sem a presença de celulares – desligados por obrigação ou não, valendo os acordos entre os atores. Mas há sempre a co-presença das mensagens *SMS*, da chamada que está por ser recebida do namorado ou da mãe que “liga para saber como está”.

É improvável que os curingas consigam - ou queiram – impedir taxativamente que os integrantes conversem sobre o capítulo da novela da noite anterior ou o jogo do time preferido, o filme, o videoclipe, a música que está no *MP3 player*, a mediação do rádio e da TV no cotidiano, principalmente no caso de adolescentes das grandes cidades.

Essas interferências cotidianas são parte do que, a partir de Benjamin e Canclini, observei que pertencem à outra forma de *percepção* do fazer e fruir artístico e da vida em geral. Se por um lado é necessário entender que as tecnologias telemáticas comunicacionais produzem outras formas de relacionamento interpessoal - com a exposição na internet pelos sites de relacionamento, os *blogs* dos grupos, as listas de discussão por e-mail - por outro lado, muitos dos atores sofrem com as dificuldades de relacionarem-se com os próprios corpos e com os dos outros nos jogos e exercícios teatrais.

Obviamente, não é apenas a relação mediada por equipamentos tecnológicos que produz acanhamento da criação dos atores, da entrega à cena, ao jogo teatral, pois também interferem seriamente nesses ambientes suas práticas culturais e vinculações religiosas.

O foco aqui é o fato de que a *memória da cultura* (Lotman, 1996) está preenchida de sensações, projeções, imagens, ou seja, registros compostos por apropriações feitas dos conteúdos tanto das *medias* digitais quanto das massivas em diferentes níveis. O desenho-animado da infância vem misturado ao gosto do café ou do leite com chocolate das manhãs, o sabor e o cheiro da pipoca da mamãe com o filme da sessão da tarde e o amigo inseparável. Vêm também o locutor que invadia a casa com sua inflexão de sorriso, a sonoplastia e as canções populares de Roberto Carlos, Amado Batista, Zeca Pagodinho, Luiz Gonzaga ou Chitãozinho e Xororó, incluem-se ao imaginário e à recordação mais recente os sites de relacionamento, os vídeos no *Youtube*.

> "... E é também a base de um peculiar modo de leitura estruturalmente ligado à oralidade: as maiorias que apreciam a telenovela não mais desfrutam tanto do ato de vê-la senão mais de contá-la e é nesse relato que se faz "realidade" a confusão entre narração e experiência, em que a experiência se incorpora ao relato, que narra as peripécias da telenovela. (...) A telenovela fala menos a partir do seu texto do que a partir do intertexto que suas leituras formam." (Martín-Barbero, Rey, 2004 p.150-151)

As improvisações propostas pelos procedimentos dispostos na bibliografia de Boal têm grande enfoque na produção de imagens (Teatro – Imagem) com o corpo, modelagens e movimentos que visam estimular a expressividade sem o apelo à palavra escrita e falada e são bom momento para a observação das imitações das posturas, gestos, vozes e temáticas das TV.

Ao curinga cabe observar e ajustar as produções dando-lhes coesão e coerência, neste caso, agindo como arranjador/articulador dos signos ali mobilizados. São construídas as expressões faciais, a gestualidade, a marcação em cena. Avaliam-se também como esses elementos poderão ser interpretados pelos espectadores quando da apresentação do *modelo*.

Nas entrevistas com Marcos Arano e Federico Costa[34] do *Infierno de los Vivos* ou os Curingas Gilmar Santana da Prefeitura de Santo André e Nádia Burk coordenadora da FTO as respostas dadas foram consensuais em afirmar que a primeira referência possuída pelos atores a respeito da arte de representar é a televisão, em especial as telenovelas, como destaca Santana:

> "No grupo do *No Intervalo* isso era muito claro. Infelizmente a Globo impõe, principalmente aos adolescentes, que fazer teatro é o que você vê na *Malhação*. Tanto que vários deles falavam para mim: Ah, Gilmar, a gente foi lá no shopping e fizemos teatro em pleno shopping!
>
> - Como?
>
> - Ah, a gente inventou uma briga e começamos a gritar um com o outro.
>
> - Porque é o que eles vêem, porque a malhação só faz isso.(...) quebrar esse condicionamento é mais árduo do que você treinar, desenvolver o ator neles. É muito mais difícil."

Nádia Burk explica as situações que enfrentava: "a postura cênica também...era uma cópia...e aí a gente discutia a linguagem: olha esse corpo serve para TV. Para teatro é difícil. É outra linguagem."

Como forma de interpretar televisiva presente nos ensaios e nas montagens entendemos o gesto contido, a expressão minimal – porque potencializada pelo close – a voz baixa, e o que Stanislavski chama de gesto clichê, além da imitação propriamente dita dos personagens e "celebridades" da moda tais como galãs e cantores.

Para citar um exemplo com o qual tive maior proximidade, as atrizes Jéssica Ferreira e Kelly da Conceição Ferreira têm grande dificuldade em gesticular com a expressividade necessária para a interpretação teatral, mesmo dentro da estética realista/naturalista produzida pelo GATO em *Um dia a Casa Cai.* A foto abaixo, obtida em um ensaio de *Um dia a casa cai*, ilustra a performance corporal e a expressividade "contida" das referidas atrizes.

[34] Entrevistas realizadas em Novembro de 2008 e Março de 2009.

Kelly Ferreira (Leidiane) e Jéssica da Silva (Dinha): Encenação dramática "televisiva"

No caso de Kelly, a imitação das posturas e expressões faciais de grupos de música pop como *Rebelde* e *High School Music* - dos quais é fã - configurava um problema para a direção da montagem como um todo, pois dificultava a criação da personagem Leidiane de maneira convincente.

Uma outra hipótese, ainda a respeito da construção dos personagens, aparece a partir da leitura de Benjamin (2008) que já indicava que os atores de cinema habitualmente interpretam a si mesmos. Pensando o processo de contaminação pela TV - e os filmes norte-americanos que dominam a programação brasileira - e o fato de que os esquetes tendem a representar pessoas e fatos muito próximos do cotidiano dos atores no TO, produz-se uma combinação que pode diminuir as possibilidade de adensamento sígnico das peças.

A explicação estaria no fato de que a ausência de outras referências acerca da arte de interpretar, afora aquela vinda da televisão, pode levar os atores a acreditarem que sua prática é coerente com as necessidades expressivas do teatro popular quando, de fato, produziriam signos gestuais e plásticos com pouco potencial expressivo. A voz baixa torna-se incompreensível, a "marcação" deslocada impede que os colegas sejam vistos pela platéia, o excesso de cores e objetos sem função no espaço termina por "poluir" a cena[35].

[35] Evidentemente estas observações tomam por base um coletivo em condições "normais" de produção. Obviamente quando se trata de grupos de portadores de necessidades especiais, presidiários ou menores

Abrangendo também as temáticas das improvisações, é possível verificar como emergem as intrigas e traições conjugais, os estereótipos – de condição econômica, cultural ou social - e os maniqueísmos. É na reflexão posterior aos exercícios que o curinga oferece outras possibilidades de interpretação e tem a responsabilidade de trabalhar a dramaturgia e direção colocando o resultado apresentado no ensaio em face da realidade enfrentada pelos atores e ali abordada. A peça tende a imbuir-se de maior ou menor complexidade e veridicção quanto mais intensa e produtiva for essa negociação.

2.3.1 A poética trágica e a melodramática

O melodrama como gênero teatral emerge na França do século XIX e recebe de Augusto Boal a designação de "Teatro Burguês" (Boal, 2009b), por tratar da exaltação das virtudes como o bem e a moral do segmento social que toma o poder após a Revolução Francesa, entretanto, dentro de um sistema social relativamente estável, assim como o da Poética Trágica. Não se pretende aqui descrever a poética melodramática[36], pois a proposta é analisar a permanência de algumas de suas características nos meios de comunicação de massa (Barbero, 2008 e Huppes, 2000) e da passagem destes para a composição das montagens de Teatro do Oprimido.

Huppes compara e aproxima a tragédia e o melodrama no teatro. Às suas observações soma-se a opinião de Boal de que o "Sistema Trágico-coercitivo" se estendeu a outras poéticas (Boal, 1980).

> "...em termos de análise psicológica, cabe dizer que a tragédia tem superior curiosidade pela alma humana, embora permaneça atenta para as regras do comedimento e da racionalidade. O herói trágico debruça-se sobre si, dramatiza a angústia e a evolução que vai operando em seu íntimo. O melodrama pode ser mais vigoroso na apresentação do medo, da paixão e do rancor, especialmente porque junta os recursos da esfera plástica *para aumentar a impressão da idéia*. Mas mostra as personagens quase estáticas, sendo arrastadas, submetidas aos imperativos de sentimentos que não dominam nem questionam." (Huppes, 2000 p.130-131) (grifo meu)

---

em conflito com a lei, o entorno social produz peculiaridades que só poderão ser descritas individualmente.

[36] Em *Melodrama – O gênero e sua permanência*, Ivete Huppes discute a presença de aspectos melodramáticos em peças de autores como Gonçalves de Magalhães, Martins Pena, Luiz Antonio de Burgain, Gonçalves Dias e Francisco Adolfo de Vernhagen encenadas no Brasil no Século XIX propiciando um panorama do teatro brasileiro na época. O estudo mostra também como os autores importavam modelos franceses e os adaptava por aqui.

Aqui é possível demarcar os limites entre as três Poéticas – do TO, Trágica e Melodramática – pois no Teatro-Fórum a intervenção do espectador é parte integrante da montagem, assim como no Teatro Jornal o debate com a platéia é inerente ao processo de re-criação constante das peças.

A imprevisível atuação e a incerteza das respostas em debate estão longe da apreciação estésica ou estética apenas, presentes no melodrama. O trecho grifado demonstra com clareza o objetivo de provocar a sensação de realidade no espectador, mantendo-o, contudo, confortavelmente instalado no assento da sala de espetáculos.

No caso do TO, o objetivo é justamente o contrário, ou seja, demonstrar que a encenação não passa de um *modelo* a ser desmontado e remontado à maneira de cada intervenção individual e coletiva (no caso da platéia sugerir ações ao *espect-ator* em cena). No melodrama a emoção se sobrepõe à razão e conduz ao desfecho em que o bem suplanta o mal, ao passo que na Poética do Oprimido - comprometido e atrelado com a realidade - a divisão entre bem e mal, ou os sentimentos dos personagens devem ser racionalizados e levados a ações concretas de rompimento da opressão e não de destruição do "arqui-inimigo".

Enfim, a “moral da história” que prestigia a conduta comedida e pudica como valoráveis na e pela sociedade são justamente o contrário da proposta de contestação do sistema de valores defendida pela poética de Boal. Quanto à Tragédia, estimula-se o terror e a piedade no espectador em relação ao herói para a manutenção do *status quo* da sociedade, impossibilitando quaisquer questionamentos aos desígnios divinos.

Os autores de referência aqui adotados fazem diferentes análises sobre o melodrama, sendo que Martín-Barbero atualiza e mostra as congruências entre este e o folhetim, presentes nas telenovelas e radionovelas; ao passo que Huppes aborda a constituição da narrativa fragmentada que considera convergente com o período atual, adotando o termo *Pós-Modernidade* para defini-lo.

Huppes não discute os produtos da comunicação em si, como o faz Martín-Barbero, mas apresenta dados que contribuem para explicar como a construção narrativa melodramática, que passou do teatro ao rádio e à televisão, emerge na Poética Teatral do Oprimido. Tais informações também

facilitam a comparação entre as poéticas, verificando os pontos de articulação e de distanciamento.

Um dos aspectos apontados se refere à preocupação que o paradigma francês tinha em atingir seu público:

> "...A partir do êxito da fórmula melodramática, torna-se visível a diferença entre o literário e o teatral. No melodrama a arte repousa quase inteiramente sobre as situações, sobre a encenação, sobre o talento dos atores, afastando-se, portanto, do domínio do texto, que até então reinava quase absoluto. Devido ao seu gosto pelas situações, Thomasseau constata, o melodrama foi uma das primeiras formas teatrais a se afastar deliberadamente da escrita tradicional do teatro, preferindo uma linguagem puramente cênica: aquela da ação e das imagens." (Huppes, 2000 p.101)

A estratégia calcada no aspecto imagético, no cuidado com os cenários e figurinos - os componentes plásticos - das peças merece algumas distinções, pois no melodrama o objetivo dos encenadores era claro e definido: emocionar a platéia, contudo, da maneira prevista por eles. Todo arranjo discursivo privilegiava o conflito entre indivíduos e paixões bem demarcados – o personagem mal em oposição ao bom, o amor desmedido versus o sentimento comedido, o vício contra a virtude.

Comparativamente, a drástica oposição entre opressores (correspondentes aos "maus") e oprimidos (correspondentes aos "bons") tende a tornar menos complexas as montagens de Teatro-Fórum, rareando o potencial significante do conjunto discursivo, pois não se trata de um choque entre paixões características dos personagens (amor, ódio, vingança), mas da exposição de conjunturas sociais ou psicológicas que levam o protagonista a tomar uma decisão errada, a sucumbir diante da opressão.

Observando a construção da narrativa na Poética do Oprimido, especialmente para *modelos* de Teatro-Fórum, em que o protagonista se depara com situações que bifurcam a realização de um "desejo" e a força contrária do antagonista - o momento da chamada "crise chinesa[37]" - culminam no desenlace incógnito que impediria a catarse, constitutiva tanto da tragédia quanto do melodrama.

[37] A expressão é adotada por Boal com base no significado do ideograma do idioma chinês que corresponde à palavra crise, pois este também portaria a acepção de oportunidade. O momento do "erro do protagonista" é também aquele em que deve ocorrer a intervenção que corresponderá à sua mudança de conduta.

Entretanto, entrevistas com o curinga da FTO Roberto Sales e sua equipe questionam a eficiência do fórum, caso o *modelo* seja incapaz de demonstrar a cadeia das opressões; significa dizer: quando o *modelo* é composto como relato tão individual que não possa ser transposto a outras situações de opressão análogas e ainda, enganosamente, apresentar-se como espaço de resolução das tensões.

A indagação serve de alerta para observar a construção das peças levando em consideração que o espaço estético não seria capaz de incitar mudanças na conduta dos *espect-atores* apenas por testar soluções, mas deveria conter contradições sociais suficientes para que impedisse a *catarse em fórum*, ou nas palavras da atriz da Fábrica Carolina Alves: "a pessoa ir pra casa com a sensação de que resolveu o problema, mas não resolveu".

2.3.2 Espacialidade e drama

A disposição no espaço é fator preponderante para a aproximação buscada pelo TO. A começar pela escolha dos locais de representação – escolas, praças, ruas, conchas acústicas, ONGs, associações de bairro – não necessariamente preparados tecnicamente para a arte teatral em razão da ausência de equipamentos de iluminação, sonoplastia, coxias etc..

A exemplo do que relata Osvaldo Cléber Cechetti (2004), os coletivos teatrais do Oprimido demarcam os espaços com lonas[38] ao alto, cadeiras e cenários ajustáveis a qualquer espaço (panos esticados, por exemplo), sendo que a disposição dos atores e objetos, em muitos casos, é em forma de arena ou semi-arena, sem suspensão no piso. A peça é vista por ângulos que variam entre 270 e 360 graus, intensificando a presencialidade das performances e facilitando as participações.

Para citar alguns exemplos, na peça *Um dia a Casa Cai* do *Grupo Adolescente de Teatro do Oprimido – GATO* as instalações da escola serviram de cenário. Se a cena acontecia numa sala de aula, buscava-se uma sala de aula para fazê-la, por exemplo.

O corte de uma cena para a outra levava também à mobilização dos *espect-atores* pelos espaços, de maneira que o momento das transições propiciava diálogos entre eles e instigava-lhes o senso investigativo.

[38] O exemplo se remete, em especial, às apresentações em praça pública na cidade de Santo André quando da implementação do GTO em sua Prefeitura.

Apesar de eficiente, o caráter itinerante limitava o número de *espect-atores* – entre 20 e 50 – para que o tempo gasto para o deslocamento do público entre os cenários não se estendesse demasiadamente, causando desinteresse.

É válido relatar os resultados obtidos nas funções na Escola Municipal Duque de Caxias no período noturno, dentro do curso da EJA (Educação de Jovens e Adultos). Poder-se-ia pensar que as apresentações se converteriam em algazarra, mas houve excelente receptividade entre os alunos que tomaram a atividade como “algo diferente” das aulas, misturando diversão e assunto “sério” e “real”. Por outro lado, os professores e funcionários que não conheciam o GATO ou ficavam indiferentes à sua presença na escola passaram a reverenciar o trabalho dos adolescentes.

Ao invés de produzir uma seqüência cênica linear - como se esperaria para o paradigma "ortodoxo" de Teatro-Fórum - o grupo optou por trajetória narrativa circular entrecortada por partes quase independentes entre si. A cena 3, em que se inicia a narração das peripécias da personagem Dinha pela escola, serve de intróito para uma espécie de *flash back* que é o próprio relato. Ao chegar-se à cena 10, abre-se o fórum de debate com o público retomando os principais problemas causados pela aluna envolvida com Eduardo. Abaixo destacamos um trecho:

> *"Cena 10 – Sala da coordenação*
> *(Luiza) – Agora a senhora já sabe tudo o que a sua filha anda aprontando aqui na escola.*
> *(Maria Liliane – exausta e surpresa) – Eu não sabia que a situação era tão grave, Dona Luiza. Maconha, bebida, cola em prova, agressões... O que aconteceu com a minha filhinha?*
> *(Dinha) – Não sei mãe. Fiz as coisas sem pensar nas conseqüências. Sempre achei que não ia dar em nada."*

A reiteração ou a complementação das informações contidas ao longo da narrativa, sendo dita pelos personagens, é bastante presente tanto no melodrama teatral quanto nas novelas, que necessitam recordar ao espectador que perdeu a veiculação em alguns momentos, tornando possível o acompanhamento da história sem prejuízo à compreensão.

No caso da peça dos adolescentes, a constituição fragmentada leva o diretor a reorganizar o discurso para que o espectador possa construir seus

argumentos de maneira coerente com o conflito apresentado. A solução é didática para melhor servir à proposta poética da intervenção.

Na passagem a seguir aparece outra forma de como o autor erigiu o discurso fazendo com que a personagem compusesse a seqüência de acontecimentos anteriores apenas com sua fala, visto que a peça não os encena com ações:

> *"(Dinha) – Aí eu falei que não tinha nada a ver com a história da* nerd *que esmurraram aqui no pátio, que era a maior armação e, como o diretor nunca taí, resolveram deixar quieto e eu continuo entrando na escola na boa.*
> *(Leidiane) – Mas e a sua mãe?*
> *(Dinha) – Minha mãe... Se nem eu acho a minha mãe. Passo semanas sem ver a cara dela por causa do serviço... Você acha que a escola ia encontrar? (Sorri) Ficou tudo por isso mesmo. Essa escola é um lixo. Mas chega de conversa chata. Hoje eu vi a Xoela[39] na TV. Ela é maravilhosa."*

A personagem Dinha apresenta ao espectador o contexto administrativo da escola e as *opressões pela ausência* tanto do diretor quanto da sua mãe. O recurso situa o *espect-ator*, colabora para aumentar a veridiccção da peça como um todo e permite condensar uma série de ocorrências que necessitam ser explicadas tomando pouco tempo.

O encurtamento da duração é uma das características das peças de Teatro-Fórum porque há a necessidade de fazer-se o fórum posterior à apresentação, alongando a permanência no espaço de representação. Sendo assim, se uma montagem qualquer de teatro leva em média uma hora e quarenta minutos, uma de TO deve ter entre 25 e 40, deixando cerca de meia hora para o debate improvisado com os *espect-atores*. Nenhuma das peças de Teatro-Fórum analisadas ou observadas durante esta pesquisa ultrapassava uma hora de encenação.

Outro elemento melodramático-televisivo que merece atenção é a inclusão de canções incorporadas aos diálogos de modo complementar ou substitutivo. Vejamos dois exemplos:

> *"(Todos) – Fragmentos da realidade estilo mundo cão*
> *Tem gente que desanda por falta de opção*
> *E toda fé que eu tenho, tô ligado que ainda é pouco*
> *Os bandidos de verdade estão em Brasília tudo solto*
> *Eu faço da dificuldade a minha motivação*
> *A volta por cima vem na continuação*

[39] Paródia do nome da cantora Joelma, da banda Calypso, uma das favoritas entre algumas das adolescentes. O gosto pelas músicas do grupo do paraense era mais um motivo para fazer troça com suas performances, durante os ensaios do GATO.

O que se leva dessa vida é o que se vive,
é o que se faz
Saber muito é muito pouco
Stay Whill esteja em paz
O que importa é se sentir bem
O que importa é fazer o bem
Eu quero ver meu povo todo evoluir também
O que importa é se sentir bem
O que importa é fazer o bem
Eu quero ver meu povo todo prosperar também
Resgate suas forças e se sinta bem
Rompendo a sombra da própria loucura
Cuide de quem corre do seu lado e de quem te quer bem
Essa é a coisa mais pura!
Viver, viver e ser livre
Saber dar valor para as coisas mais simples
Só o amor constrói pontes indestrutíveis."

Para os atores do GATO, o trecho da música *Pontes Indestrutíveis* da Banda *pop Charlie Brown Jr.*[40] é uma espécie de exposição de seu perfil coletivo, deslocado dos personagens que representam logo a seguir no desenrolar da peça, ou um "recado ao espectador".

Outra canção que figura na preferência dos integrantes do Grupo Adolescente incluída na peça, por que “diziam as coisas que eles sentiam” foi *Na sua estante*, da cantora *pop* Pitty[41]. O uso desta se diferenciou porque a letra da música substituiu a fala da personagem Dinha quando se separa do traficante Eduardo:

"Eduardo se aproxima de Dinha, ela o repudia. A música cobre a cena e os gestos de busca e repúdio são repetidos.
(Todos, menos Eduardo) - Só por hoje não quero mais te ver
Só por hoje não vou tomar minha dose de você
Cansei de chorar feridas que não se fecham
Não se curam (não)
E essa abstinência uma hora vai passar.
(Eduardo - sai de cena, com raiva, repetindo) – Isso não vai ficar assim, não vai!"

A melodia triste cantada em coro reforça o sentido da imagem e reitera o sentido do trecho da letra escolhida. Neste caso, os versos *Só por hoje não vou tomar minha dose de você* e *E Essa abstinência uma hora vai passar* entram em sintaxe distinta da canção, já que se trata de uma situação em que o uso da

[40] Composição de Chorão / Thiago / Heitor / Pinguim / Edu Ribeiro – Álbum *Nadando com Tubarões*, Gravadora BMG
[41] Composição de Pitty – Álbum: *Anacrônico*, 2005 Gravadora Deckdisc produções artísticas.

maconha está presente. Eduardo é usuário também e fuma a droga com a namorada. Poderíamos inferir que a música se re-significa não só por articular-se com uma peça de teatro, senão que também a apropriação desta, procedida pelos atores, os faz refletir a partir de seus universos e vivências.

Ainda sobre as características melodramáticas de *Um dia a casa cai*, podemos destacar a cena em que Dinha declara, em prantos, que está grávida de Eduardo. Acompanhemos esta passagem:

> *"(Luiza - Enfurecida) – Você achava que eu nunca ia ter essa conversa com vocês?! Esta sala é um espaço pra tentar resolver a sua situação com a Escola e você precisa resolver a situação com a sua mãe. A senhora não pode ser tão ausente, Dona Liliane. A senhora vai perder essa menina. Estudar é coisa séria Aparecida. Você precisa largar o Eduardo. A gente tem que isolar esse marginal para ele perder o poder que tem aqui dentro.*
> *(Dinha) – Eu me separei dele.*
> *(Liliane – Aliviada) – Ah, pelo menos isso...*
> *(Dinha) – Mas não vai adiantar nada.*
> *(Liliane – Pasma) – Como assim, não adianta nada?*
> *(Dinha – Titubeia) – É que...*
> *(Luiza) – O que aconteceu? Aparecida, não é o momento de esconder nada.*
> *Dinha sai correndo da sala da coordenação. Todos a acompanham. Encontra Eduardo que a impede de sair pelo portão.*
> *(Eduardo - ameaça) – Não vou deixar você me largar! Vou contar tudo prá sua mãe.*
> *(Dinha – Descontrolada, se livra de Eduardo e chorando corre para os braços da mãe) – Eu tô grávida, mãe. Grávida... Grávida. O que eu faço?"*

A revelação final aumenta o clima de tensão e coloca todos os personagens em contato para a solução do conflito. A gravidez inesperada, os filhos perdidos pelo mundo, os irmãos que se separam, são temas largamente tratados nas telenovelas e sua inclusão foi acordada dentro do grupo. Ao escrever o roteiro, o curinga consultou os atores por algumas vezes antes de se decidir pela cena. A afirmação dos atuantes de que a situação é muito comum em suas comunidades – portanto teria força veridictória quando em confronto com o mundo real – foi preponderante na manutenção do tema.

A constante confrontação entre realidade e ficção leva à rejeição de soluções “mágicas” tanto no contexto da criação do *modelo* quanto durante seu fórum. Na prática, o termo *mágico* refere-se a golpes de sorte, bênçãos divinas, transformações pessoais instantâneas ou qualquer outra finalização com a qual público e atores não estejam de acordo (Boal, 1980b).

Voltando a conceitos descritos por Ivete Huppes, destaca-se a criação do personagem Gabriel, porteiro da escola, que na peça funciona como uma espécie de *bobo*. No melodrama é este *tipo* que reúne os aspectos grotescos e protagoniza as situações cotidianas distantes da nobreza dos sentimentos que movem os bons e dos arrebatamentos e ambições que estimulam os maus. Ele está no trânsito entre esses pólos. Não raro o encontramos nas telenovelas, com maior densidade nas veiculadas por volta das sete da noite. Pertencem ao núcleo cômico e podem ser mordomos, empregadas domésticas, motoristas particulares, parentes, idosos etc.

Em *Um dia a Casa Cai*, Gabriel aparece como interlocutor entre o que é externo e interno à escola, vetor de informações entre alunos, coordenação pedagógica e comunidade. Seus relatos também são carregados de reiterações e complementações que compõem a coerência do texto. Acompanhemos mais um fragmento:

> *"(Dinha) – O meu nome é Dinha. E não precisa me cagüetar, né Luiza. Eu não fiz nada de mais. O seu Gabriel que tá de marcação comigo.*
> *(...) (Gabriel) – Não é marcação Dona Maria. Este ano esta menina se envolveu com uma turminha da pesada.*
> *(Luiza) As notas da sua filha nunca foram tão ruins. Os professores estão muito tristes com a rebeldia e falta de atenção dela.*
> *(Gabriel) – Ela mata aulas, é agressiva com os colegas...*
> *(Dinha) – Peraí, vocês estão querendo acabar comigo na frente da minha mãe!*
> *(Luiza) – Não, Aparecida. Nós só estamos aproveitando que a sua mãe apareceu na escola para falar tudo que ela deveria saber há muito tempo.*
> *(Maria Liliane) – Dona Luiza, eu preciso mesmo sair. Se eu não trabalhar, quem vai sustentar essa menina?*
> *(Luiza) – É sobre isso mesmo que nós vamos conversar. E vai ter que ser agora. A senhora não aparece numa reunião de pais há anos. Todos os nossos chamados por telefone são à toa. Eu mesma cansei de escrever bilhetes no caderno da sua filha para que a senhora procurasse a direção da escola. O caso é grave, Dona Liliane. Agora a senhora vai ter que me ouvir.*
> *(Gabriel - Tom briguento, já sentado na cadeira da coordenadora) – Isso mesmo dona Luiza, manda ver agora.*
> *(Luiza) – O senhor tá dispensado por enquanto. Obrigada."*

A intromissão do funcionário em sentar-se na cadeira da coordenadora pedagógica, reforçada com seu ímpeto de torcedor torna a cena menos dramática, dando-lhe um toque de absurdo. Na construção da narrativa, esses instantes podem servir, inclusive, para adensar o sentido de cenas mais duras

a seguir. O *espect-ator* distenciona-se para, posteriormente, ser atacado pela crise e o conflito da relação opressor-oprimido.

2.3.3 Incorporações conscientes e inconscientes

Voltando à questão das inclusões de elementos da história de vida dos atores/produtores, seguem-se mais alguns exemplos das interconexões entre a cultura local e os *media* e sua emersão nas montagens observadas neste estudo.

A absorção de canções do rádio ou da TV não se resume à narrativa melodramática, conforme foi possível observar nos exemplos do GATO. Trata-se fundamentalmente de um diálogo do grupo com a cultura local e os produtos massivos transnacionais. Corrobora com essas hipóteses o relato de Gilmar Santana a respeito de seu trabalho com adolescentes:

> "Se o grupo cantou *Comida*, do *Titãs* e cantou *Não é serio* do *Charlie Brown Jr.* são coisas que na época eram as músicas que eles estavam ouvindo e faziam parte da vida deles. Veio de uma mídia, veio de uma rádio, veio de uma empresa que vendeu um CD para eles, mas aquilo dava uma força maior à interpretação, porque eles sabem que o que estão fazendo na peça tem a ver com aquela música, então tem um diálogo."

Nádia Burk descreve caso semelhante com um dos grupos fomentados pela FTO:

> "As meninas do *Grupo LTO*, do Jardim Santiago, traziam músicas que tocavam nas rádios para colocar como trilha sonora das peças. (...) Nós levamos propostas de músicas, mas elas não aceitaram. Colocamos o pagode na cena. (...) tinha sentido para elas e para nós não, tinha uma mensagem ali.
> Como a platéia era de adolescentes, todo mundo entendeu. Eu até hoje não entendi o que aquele pagode tinha a ver com a cena..."

Os atuantes de *Que onda con Borges?* reconhecem que o futebol é importante ingrediente na dramaturgia, entretanto, tal presença se dá pela mediação propiciada pelos noticiários e programas televisivos sobre times e até torcidas. Apesar de admitir que a maioria dos jovens já foi ao estádio ver partidas do esporte favorito tanto na Argentina quanto no Brasil, o destaque vem pela via mediática.

No início da representação, logo depois do aquecimento da platéia, dispostas as personagens femininas, entram os alunos cantando uma paródia de *El Murguero*, da Banda *Los Autenticos Decadentes*[42]. É costume entre os torcedores argentinos se apropriarem das melodias deste grupo e cantarem versões próprias. Comparemos as letras e o porquê desta re-apropriação com Marcos Arano:

> "Nosotros cambiamos la letra con frases que circulan en los medios sobre los jóvenes y sus prácticas en las escuelas más marginales. No tengo una versión porque está cambiando siempre:
> *Ya llega la comparsa*
> *más conocida de este colegio.*
> *Viene fumando porro (marihuana),*
> *tocando culos, robando stereos*
> *La rara, la renga boba*
> *y la profesora van a cobrar*
> *y en el viaje de egresados*
> *a la atorranta le vamos a dar.*"

E a letra de *Los Autenticos Decadentes*:

> *"Ya llega la comparsa*
> *muy conocida en el mundo entero*
> *recorriendo los barrios*
> *con la alegría de los murgueros*
> *Llega con este ritmo*
> *ritmo de murga muy popular*
> *y que hace muchos años*
> *lo bautizamos tu-ta tu-ta"*

O recurso à paródia presente nos campos transfere-se à peça ganhando sentido crítico ao comportamento dos alunos em sala de aula, com gritos, jogando futebol e agredindo fisicamente um ao outro com muita naturalidade.

Federico Costa nos explica como se procedeu a inclusão de outro grito das arquibancadas na montagem do *Infierno de Los Vivos*:

> "Cuando agarramos el palo de la renga y cantamos 'tomala vos, dámela a mi', o cuando cantamos 'Palo, palo, palo. Palo bonito, palo eh!' esas dos tambien son canciones del futbol. Esa es una tipica cancion de la cancha.
> La version original es esta: 'palo, palo, palo. Palo bonito, palo eh!
> Eh, eh, eh. Somos campeones otra vez!
> Nosotros reemplazamos el 'somos campeones otra vez' por 'se lo afanamos otra vez'."

[42] Los Autenticos Decadentes, álbum *Mi Vida Loca*, gravadora Sony BMG.

Trata-se de um caso de re-significação consciente, por diferentes motivos. Posta em sintaxe com os outros elementos significantes da peça, a letra tem o sentido modificado não somente pela troca da expressão “somos campeones otra vez” por “se lo afanamos otra vez”, pois se referem à bengala (el palo) da colega de sala Rosita, *la renga*.

O trecho “tomala vos, dámela a mi” é parte de uma música cantada entre os garotos quando brincam do que, no Brasil, se chama “bobinho” ou “bobo” em que um jogador fica no centro de um círculo tentando tomar a bola dos outros que passam-na entre si. Quando o participante central pega a bola e a toca a outro, deixa de ser o “bobo” e quem a perdeu fica em seu lugar.

No caso da referida montagem, a colega Míriam González que é lançada de um menino a outro, enquanto entoam o grito de torcida, criando uma metáfora das meninas que “ficam” com vários garotos, passando de mão em mão. Na cena anterior, é justamente Occipinti o jovem que luta contra ela para apalpar-lhe as partes íntimas.

Ainda no primeiro terço da peça, o personagem opressor representa um apresentador de televisão que entrevista Rosa Diaz, de maneira a deixar-lhe claro – e também aos espectadores – a condição inferiorizada e ridicularizada da colega manca, acompanhe as cenas:

> *"Cena 2*
> *Meninos fazem roda e lançam Miriam Gonzalez em círculo cantando – Tomala vos! Dámela a mi! Tomala vos! Dámela a mi!*
> *(Occipinti toca a nádega da colega) - Upa!*
> *Ambos correm pela sala, ele tentando tocar suas partes íntimas, ela impedindo-o com tapas.*
> *Occipinti encontra a bengala de Rosita Dias.*
> *(Miriam González lhe chama a atenção sorrindo) – El palo!*
> *(Occipinti mostra a bengala aos amigos) – Haber todos. Mira. ¿Qué tengo acá?*
> *(Occipinti bate a bengala no chão – Em tom de anúncio) – Todos – El Palo!*
> *(Occipinti – Imitando microfone) – Todos – El Palo!*
> *(Occipinti – Imitando um manco) – Elemento utilizado por rengos, cojos, liciados, discapacitados. Com ustedes: (esconde a bengala e a reapresenta em destaque)*
> *(Todos) – El Palo!*
> *Occipinti chuta a bengala em forma circular de maneira que bata na cabeça de Rosa.*
> *(Occipinti) – Como suena, eh...*
> *Rosa tenta retomar a bengala. Occipinti a impede com o pé.*
> *(Occipinti) – ¿De quien es esto? (aponta aos amigos que rejeitam) ¿Tuyo? Tomá.*

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

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

Marcos Arano acresce que a proposta

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

Outra vinculação que merece ser destacada é com o humorístico *El Chavo Del Ocho*, no Brasil intitulado de *Chaves*, transmitido há 26 anos pelo *Sistema Brasileiro de Televisão*, quase ininterruptamente.

No seriado, as agressões físicas são constantes e marcadas por gestos que caracterizam a relação de violência entre os personagens – o tapa na cara de Dona Florinda em *seu* Madruga, os "croques" dele em Chaves, as constantes boladas, vassouradas etc desferidas contra *seu* Barriga – numa cadeia cíclica e interminável, próxima das performances dos palhaços de circo. Na montagem teatral argentina a violência ganha o mesmo tratamento cômico, por exemplo, nos golpes com pastas escolares tanto contra a professora Santillana como entre os três meninos.

A trágica situação dos alunos é entremeada de humor impedindo que se pense que seja um caso sem solução. Neste aspecto, a montagem do *Infierno de Los Vivos* segue a ziguezagueante caracterização indicada por Boal para os personagens de Teatro-Fórum:

> "Assim deve acontecer com o bom ator de Teatro-Fórum: na sua interpretação, não deve existir o narcisismo tantas vezes encontrado no espetáculo fechado. Pelo contrário, na apresentação do modelo, ele deve expressar sobretudo a dúvida: cada gesto deve conter sua negação, cada frase deve deixar pressupor a possibilidade de se dizer o contrário daquilo que se diz, cada sim pressupõe o não, o talvez." (Boal, 2002 p.335)

Desta forma, é precisamente o riso que possibilita a manutenção do empenho do *espect-ator* em movimentar-se em prol da intervenção na encenação. Sendo a meta a abertura e o diálogo lúdico, este resulta num ingrediente indispensável.

Com base principalmente em M. Bakhtin, Pinheiro corrobora o uso do humor como algo produtivo para provocar o diálogo, que aqui completa-se com o sentido de "crise chinesa":

> "O riso é dialógico e a seriedade é monológica: esta reafirma o 'discurso disciplinado', aquele obriga-nos a sair do lugar, deslocar a tradição do sistema. Desse modo o riso inclui sempre a sadia consciência da queda de algo que se pretendia imutável sobre qualquer assento estável." (Pinheiro, 1994 p. 36)

É propriamente o aspecto gestual que permite observar as referências ao seriado mexicano. A representação impregnada de lances *clownescos* – grandiloqüentes; sem voz, mas preenchidos com sons produzidos pela boca – coloca-se em sintaxe com atitudes de violência e discriminação gritantes. Mais explicitamente podemos recorrer ao momento em que Occipinti critica Emanuel Cevallos por não ter obrigado a professora a permitir que os meninos apresentem seu rap antes das meninas. Acompanhemos a cena:

> *"(Emanuel) – Vamos hacer El rap de Jacinto Chiclana, pero después.*
> *(Occipinti) – ¿Como después?*
> *(Emanuel) – Primero las chicas y depués nosotros.*
> *(Occipinti) – No. Primero los chicos y después las chicas.*
> *(Emanuel) – No.No. Yo le dije, pero dijo que no. (indicando a professora)*
> *(Occipinti) – No dijiste de nuevo? Y que te dijo? Y no insististe? Y que te dijo? (bate na pasta nas mãos de Emanuel) Cagón!*
> *(Emanuel golpeia Brandon com sua pasta. Ele cai de sua carteira)*
> *(Occipinti) – Profesora, primero los chicos y después las chicas.*
> *(Santillana) – Las chicas.*
> *(Occipiniti) - Primero los chicos y después las chicas.*
> *(Occipinti) – No, primero los chicos.*
> *(Santillana) – Las chicas."*

Repetem 13 vezes, subindo o tom com nervosismo a disputa chicos-chicas, até que Occipinti inverte:

> *"(Occipinti) – Las chicas.*
> *A professora confunde-se :*
> *(Santillana) – Los chicos.*
> *(Occipinti) – Los chicos.*
> *Occipinti gesticula afirmando a inversão como norma.*
> *(Santillana) (para as meninas, atordoada) – Chicos...chicas, por favor.*
> *(Marcela) – Dijo primero nosotras...*
> *(Santillana) – Si, si, pero este chico es insoportable, por favor."*

A troca de palavras é bastante comum nos episódios de *Chaves*, assim como o erro, num diálogo entre o previsível e conhecido dos bordões e situações repetidas e o tema de cada episódio como fio condutor, por exemplo, quando *seu* Madruga se dirige a *seu* Barriga:

- Tem toda Barriga, senhor razão. Digo, digo, tem toda razão senhor barriga...

Ou nas cenas em que Professor Girafales encontra Dona Florinda e substitui seu nome por algum objeto que fazia parte do diálogo anterior com Chaves.

O equívoco também está presente em Brandon Peralta, personagem que diz coisas durante um burburinho e mantém seus comentários sem dar-se conta de que todos silenciaram, expondo-se a quem não os devia escutar, atitude típica do personagem que dá nome à serie do SBT.

Evidentemente, os exemplos não são exclusivos de Chaves, pois pertencem à fórmulas geradoras de humor – o erro, a interrupção do curso previsto de qualquer ação, o choque sintático entre paradigma e sintagma dos elementos significantes. Não se trata da mera transposição de um conteúdo televisivo para a montagem teatral, mas de apontar como formatos largamente veiculados podem reaparecer em diferentes *séries culturais* num processo reticular e constante.

Marcos Arano comenta a combinação entre a conversão da milonga *Jacinto Chichana*, de Jorge Luis Borges, em um rap performatizado:

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

Após cantarem, os meninos desencadeiam um alvoroço dançando e pulando sobre as carteiras. Ao voltarem aos seus lugares, acalmando-se, Brandon cai no solo e, ao modo do *brake*[43], passa a girar lateralmente até parar estirado de costas. O rodopio está presente na versão para o cinema do desenho animado *Os Simpsons* em uma cena de transe do personagem Abraham Simpson (pai de Homer).

Como se sabe, o rap emerge nos Estados Unidos e ganha projeção em vários países da América Latina como música de protesto, em especial dos negros e pobres. Os atores do *Infierno de los Vivos* adotaram o movimento,

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

mas não viram o filme. O *Hip Hop* esteve muito presente à época da montagem da peça. O ator que interpretava Brandon era *rapper* e isso foi incorporado à performance do personagem.

Por outro lado, o comportamento politicamente incorreto representado pelas ações de Bart e Homer – entre outros personagens de menor expressão – contudo, são os que despertam grande interesse do público. Segundo Federico Costa, em muitas ocasiões é o opressor Occipinti quem levanta o ânimo da platéia para as intervenções no fórum e não a oprimida Rosita. Pedem para substituí-lo e não a ela, às outras meninas ou à professora.

A substituição é rechaçada pelo curinga, qualificada como "mágica" e não se consolida, pois a proposta do Teatro do Oprimido é a quebra da opressão com argumentos plausíveis e não a transmutação do opressor em "bonzinho" instantaneamente. Há ainda a hipótese – bastante provável - de que queiram entrar no lugar de Occipinti para continuar sua conduta ou torná-la ainda mais violenta, contrariando a proposta pedagógica de Boal.

De alguma maneira a violência tão banalizada em desenhos animados e filmes pode ser aceita e reproduzida por alunos de escolas de ensino secundário. Como exemplo ilustrativo, recordamos do início dos trabalhos com o GATO em que a coordenação registrou em seu *Diário de Bordo* o comportamento agressivo dos meninos e meninas, que falavam nomes e imitavam as lutas dos vilões e heróis dos filmes. Para tentar dirimir essa prática foram proibidas as brincadeiras com contato físico por longo tempo para que não houvesse prejuízo aos ensaios. Os estudantes que assim se comportavam deixaram o grupo ainda nos seus primeiros meses.

Conclusão

Durante o percurso que, momentaneamente, resulta nesta pesquisa, ocorreram vários desvios em razão da revisão, inclusão e abandono de conceitos em busca da atualização do estudo acerca do Teatro do Oprimido praticado na América do Sul por grupos que, de alguma maneira, configuram-se como "filhos bastardos" do CTO-Rio, ou seja, que a entidade não conhece ou reconhece como praticantes de TO.

É incontestável que o processo de multiplicação engendrado por Boal e equipe colaborou para a expansão de suas técnicas em mais de 70 países, como o próprio Centro coordenado pelo teatrólogo costuma destacar; mas e quanto aos coletivos localizados perifericamente em relação a este "centro"? Que conseqüências podem decorrer do fato de estarem física, estética e economicamente[44] distantes dos praticantes cariocas?

O alcance das idéias sistematizadas por Augusto Boal é maior do que qualquer instituição possa abarcar e produz apropriações que somente o estudo pormenorizado pode registrar com alguma precisão. A formação, manutenção e desenvolvimento de GTO's pelo mundo independe da vontade ou aceitação de quaisquer instituições que visem garantir autenticidade ou legitimidade ao material por estes produzido. Em suma, não é possível pensar o Teatro do Oprimido sob nenhum tipo de "certificação".

A defesa de um *método Boal*, formatado paradigmaticamente, pode levar à reprodução da mesma opressão da qual o Teatro do Oprimido já reivindicou ser sofredor: a declaração de inexistência, a marginalidade, a ilegitimidade, a discriminação contra a falta de profissionalismo de seus atuantes. Portanto, corre-se o risco de negar as contribuições de outras estéticas, poéticas e, até mesmo, de outras artes.

Em contrapartida, é possível verificar na prática dos coletivos a presença do ímpeto pela capacitação técnica e administrativa e o diálogo que, levado ao extremo, facilita a incorporação tradutória de elementos estranhos, alógenos àquilo que se fixaria paradigmaticamente. A permeabilidade da cultura, da arte

[44] Refiro-me aos preços cobrados pelo CTO para a matrícula em oficinas de capacitação e cursos de formação. As diferenças de câmbio e a distância são barreiras quase intransponíveis para postulantes ou praticantes de países como Bolívia, Peru e até mesmo Argentina.

e do cotidiano, curiosa e constitutivamente, facilita as mais diversas combinações.

O teor crítico do discurso propalado por Boal na sua conduta e bibliografia atende ao militante social e político de esquerda, mas não resolve as questões práticas da manutenção dos coletivos teatrais. De certa forma, tem-se a impressão de que a obra de Boal é prioritariamente constituída para a realização de oficinas de capacitação e não para manutenção de grupos sistemáticos que, afinal, sobrevivam economicamente e produzam linguagens próprias.

Os desafios que se apresentam no momento atual, logo após morte de Boal e diante da conjuntura política razoavelmente estável e democrático-representativa nos países latinos, decorrem também da dificuldade em manter pessoas em atividades conjuntas ao longo do tempo. Mais especificamente, nas tentativas de impedir a dissolução dos grupos teatrais por razões que vão muito além do enfraquecimento do compartilhamento de ideologias políticas.

O humanismo e o posicionamento crítico à sociedade capitalista não pode converter-se em assistencialismo ou humanitarismo, assim como devem escapar à leituras da sociedade a partir de repertórios teóricos insuficientes para dar conta das peculiaridades da América Latina. Trata-se de exercitar a observação das apropriações diante de cada objeto, dentro de seu entorno social, político e econômico. O respeito às necessidades de cada coletivo e indivíduo dentro da sua trajetória histórica precisa, mais do que nunca, deixar de ser retórico e passar à *práxis* dos multiplicadores, sejam quais forem suas filiações institucionais.

A presente dissertação tentou, com alguns resultados, demonstrar que é possível observar que a fixação de *um paradigma* totalizante para a prática do Teatro do Oprimido é contrária à sua premissa de reinvenção constante dos modos e meios de produção artística. Mais especificamente, não fosse a desconfiança quanto ao que pregam os livros - especialmente *Teatro como arte marcial* (Boal, 2003) - as perguntas-problema e as hipóteses desta dissertação nunca teriam sido aventadas.

As pesquisas acadêmicas que se debrucem sobre *séries culturais* baseadas na cotidianidade popular e urbana não estão isentas da insofismável presença dos *media* nos seus processos e resultados, assim como nas práticas da cultura. Tampouco, podem desprezar as relações entre o massivo, o erudito e o popular folclórico ou tradicional em seus objetos.

Desta forma, a designação de arte contra-hegemônica não precisa, necessariamente, obrigar ninguém à sisudez, à preponderância da reflexão intelectual sobre as experiências estésicas e sensoriais e, até mesmo, o desprezo ou rechaço dos conteúdos *mediáticos*. A produção de significantes voltados aos "oprimidos" da sociedade invoca-nos, justamente, a beber de seus saberes e narrativas, ainda que estejam estes mesclados aos produtos das empresas de comunicação. A eficiência comunicacional e crítica dar-se-á na compreensão das mediações sociais propiciadas por montagens culturalmente antropofágicas.

Bibliografia

ARISTÓTELES. **A Arte Poética.** Trad. Pietro Nassetti. Martin Claret, 2004.

BADER, Wolfgang (org). **Brecht no Brasil**: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas - Volume 1, 1ª edição, 11ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2008. ISBN: 85-11-12030-0

BOAL, Augusto. **O Arco-íris do desejo:** Método Boal de Teatro e Terapia**.** Nova Friburgo: Civilização Brasileira, 1996. ISBN 85-200-0313-3

_____. **A Estética do Oprimido.** Rio de Janeiro: Garamond, 2009a. ISBN 978-85-7617-167-6

_____. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas.** Rio de Janeiro: Record, 2000. ISBN 85-01-05763-0

_____. **Jogos para atores e não-atores.** 5ª edição revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. ISBN 85-200-0118-1.

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

_____. **O Teatro como arte marcial.** Rio de Janeiro: Garamond, 2003. ISBN 85-864535-97-X

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

_____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009b. ISBN 978-85-200-0265-0

_____. **Técnicas latino-americanas de Teatro Popular:** Uma revolução copernicana ao contrário**.** São Paulo: Hucitec, 1984.

BOAL, Julián. **As imagens de um Teatro Popular**. São Paulo: Hucitec, 2000. ISBN 85-271-0535-7

BOGATYREV, Petr. *Os Signos do Teatro*. In*:* GUINSBURG, J. (org.). **Semiologia do Teatro**. 2ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2006. ISBN 85-273-0678-6

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas.** 4ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. ISBN 978-85-314-0382-8

CASTRO-POZO, Tristán David. O Curinga do Teatro do Oprimido: e sua Atuação no Movimento antiglobalização. 2006. 125 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) ECA/USP. São Paulo.

CECHETI, Osvaldo Cléber. **As novas linguagens de participação na gestão pública**: A experiência do Teatro do Oprimido na Prefeitura de Santo André. 2004. 273 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Pontifícia Universidade Católica. São Paulo.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 10ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. Coleção *O Mundo -Hoje*, Volume 21, 14ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político.** São Paulo: Perspectiva, 2004. ISBN 85-273-0029-X

GONÇALVES, Camila Salles, WOLF, José Roberto, ALMEIDA, Wilson Castello de. **Lições de Psicodrama**: Introdução ao pensamento de J. L. Moreno. São Paulo: Agora, 1988.

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: O gênero e sua permanência. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. ISBN 85-7480-029-5

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify. 2007. ISBN 978-85-7503-657-0

LOTMAN, Iuri. **La Semiosfera I: Semiosfera de la Cultura y del Texto.** Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1996. ISBN 84-376-1464-3.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura.** Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002. ISBN 956-289-032-5.

_____. **Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia.** Trad. Ronald Polito. 5ª Edição. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2008. ISBN 978-85-7108-208-3.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, Germán Rey. Trad. Jacob Gorender. **Os exercícios do ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva.** 2ª Edição. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. ISBN 85-7359-203-6.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. ISBN 85-273-0205-5

PINHEIRO, Amálio (org). **Comunicação & Cultura.** Editora Uniderp. São Paulo, 2007.

SANTOS, Boaventura de S. **A gramática do tempo: Para uma nova cultura política.** São Paulo. Cortez, 2006. ISBN 85-249-1242-1.

SAVA, Alberto. **Desde el mimo contemporáneo hasta el teatro participativo**: la evolución de una idea. Cidade Autônoma de Buenos Aires: Associação Madres de Plaza de Mayo, 2006. ISBN 987-1231-13-X

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico.** 23ª Edição. São Paulo: Cortez, 2007. ISBN 978-85-249-1311-2.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator.** Trad. Pontes de Paula Lima. 25ª Edição: Civilização Brasileira, 2008. ISBN 978-85-200-0268-1

ZOTESSO, Anderson. **O caráter transformador do Teatro do Oprimido fora do espaço estético**. 2006. 99 p. Monografia (Especialização em Cultura e Meios de Comunicação) Pontifícia Universidade Católica. São Paulo.

Revistas

ROVAI, Renato; AYER, Maurício. *A gente aprende ensinando*. **Revista Fórum**. São Paulo: Editora Publisher Brasil. Ano 7, n.59, p.12, fev. 2008. ISSN 1519-8952.

ARBEX JR., José et al. *Exilado - Augusto Boal*. **Revista Caros Amigos**. São Paulo: Editora Casa Amarela. Ano 4, n.48, p.28-33, mar. 2001. ISSN 1414221

Catálogo

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

Sites consultados

International Theatre of the oppressed organization

http://www.theatreoftheoppressed.org/

Rede Teatro do Oprimido Brasil

http://www.redeto.blogspot.com/

Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro - CTO-Rio

http://ctorio.org.br/novosite/

Eventos

Mostra de Teatro do Oprimido de Londrina

http://mostratolondrina.blogspot.com/

Feira Paulista de Teatro do Oprimido

http://feirapaulistato.blogspot.com/

Fábrica de Teatro do Oprimido de Londrina - FTO Londrina

http://www.ftolondrina.blogspot.com/

Grupos ligados à FTO Londrina

http://caoseacaso.blogspot.com/

http://grupooto.blogspot.com/

http://encenato.blogspot.com/

http://nadaludico.blogspot.com/

http://www.ttsnaescola.blogspot.com/

http://www.gtpuel.blogspot.com/

Grupos de São Paulo

GATO - Grupo Adolescente de Teatro do Oprimido

http://grupoadolescentedeto.blogspot.com/

Metaxis

http://metaxis.com.br/

Revolução Teatral

http://gtorevolucaoteatral.blogspot.com/

Grupo de Segunda (G2a) - Unesp-Marília

http://perforum.blogspot.com/

Grupo de Buenos Aires

El Infierno de los Vivos

http://elinfiernodelosvivos.blogspot.com/

Anexos

A seguir, os textos das duas peças analisadas mais detidamente nesta dissertação. A formatação não foi alterada em favor do contato do leitor com os registros escritos das montagens da maneira como foram realizados pelos grupos.

Qué Onda con Borges?

Marcos Arano- Federico Costa

Aula de colegio secundario, 8 pupitres individuales. Un pizarrón de fondo.

(Marcela Brandán está sola en el aula, sentada, mirando el suelo. Entran los varones: Matías Occipinti está montado sobre la espalda de Brandon Peralta y lleva una pelota en la mano. Usa gorra. Emanuel Ceballos preside la marcha, dándole la espalda a los otros dos. Avanzan salticando sobre proscenio, cantando "Mar de Ajo, Mar de Ajo, nos vamo´ a Mar de Ajo". Bullicio. Brandán no se inmuta. Occipinti arroja violentamente la pelota sobre la cabeza de Ceballos, que se da vuelta en seguida y golpea en el estómago a Peralta. El impacto lo deja doblado y aprovechando la postura, Occipinti le da un puntapié en el trasero. Peralta reacciona de manera brusca: se incorpora y enfrenta a Occipinti, que retrocede de a poco. Stop de los dos. Entran Miriam González y Rosita "la renga" Díaz, que ayudada de un bastón pasa caminando por detrás de los chicos. Miriam queda parada cerca de la puerta, observando la pelea que esta a punto de empezar)

Occipinti (*A Peralta*): ¿Qué te pasa?

(Peralta amaga un puñetazo a Occipinti y éste salta hacia atrás chocándose con Miriam González, que acaba de entrar; se da vuelta y ahora queda enfrentado a ella. Los dos se miran)

Cevallos y Peralta: ¡Piquito! ¡Piquiiiito!
Occipinti: *(volteando)* ¿Qué pasa?, maricones. *(Cevallos y Peralta se callan, Occipinti se enfrenta a Miriam nuevamente y le acaricia el rostro, baja lentamente por el cuello, intenta tocarle los pechos)*
Miriam: Pará, nene, ¿qué hacés? *(Congelan. Brandán se levanta y se acerca desde el fondo hasta quedar frente a público)*
Brandán: "El infierno de los vivos no es algo por venir. Hay uno, y es el que existe aquí. Hay dos maneras de no sufrirlo, la primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda, es rigurosa, requiere de atención y aprendizaje continuo, buscar y saber quién y qué en medio del infierno no es infierno, hacerlo que dure y dejarle espacio".

(Brandán vuelve a sentarse, mientras Occipinti agarra a Miriam y la empuja hacia sus compañeros al canto de "Tomala vos, dámela a mí". Como si fuera una pelota, la pasan de mano en mano, y cuando Miriam vuelve a Occipinti, éste le toca la cola y huye entre los pupitres. Ella lo persigue pegándole, hasta que él pasa por delante de Rosita y toma el bastón para defenderse.)

Occipinti: *(reparando en el bastón que tiene en la mano)* ¡Miren lo que tengo!
Peralta, Zevallos, Miriam y Occipinti: (A la manera de un canto ritual) ¡El palo! ¡El Palo!
Occipinti: El palo: elemento utilizado por rengos, el palo*. (levanta el palo y lo deja caer sobre la cabeza de la renga)*. Ups! ¿De quién es este palo?
Rosita: Es mío!
Occipinti*: (Repite burlonamente)*. "¡Es mío!" Bueno, tomá! *(empieza a golpear a la renga con el palo)*. A ver, ¿quién vota por que le hagamos un interrogatorio? *(Todos menos Brandán levantan la mano, Occipinti cuenta los votos, utiliza el palo como un micrófono)* Mayoría. *(Acerca el palo a la boca de la renga)*. ¿Nombre y apellido?
Rosita: *(Demorando la respuesta)* Rosita Díaz.
Occipinti: Rosita "la renga" Díaz *(todos ríen).* Vamos a darle otra oportunidad: ¿Nombre y apellido*? (Rosita no responde, Occipinti pierde la paciencia y aprieta el palo entre las manos, conteniéndose)*. A ver, renguita ¿cuál de estas dos es la pata más cortita? ¿Ésta, o ésta? *(golpea las rodillas con el palo)*
Rosita: *(Señalando la pierna derecha).* Esta.
Occipinti: *(levantándole la pata con el palo)* ¿A ver? *(mirando al resto y apretando con la mano el muslo derecho de Rosita)* Y sí, parece que ésta es mas corta. *(a la renga)* Bueno, tomá tu palo.

(Rosita intenta agarrar el palo pero Occipinti no la deja. Ella se pone de pie y él revolea el bastón a Brandon. Comienza un pasamanos del bastón. Todos, menos Brandán empiezan a cantar "tomala vos, dámela a mí" mientras se pasan el palo. Rosita trata de recuperarlo sin éxito. Cuando el palo vuelve a Occipinti, éste se choca accidentalmente con Brandán.)

Brandán: ¿Qué hacés?, ¡la concha de tu puta madre! *(empuja a Occipinti y le quita el bastón para dárselo a Rosita)* Tomá, Rosita*. (Toma la gorra de Occipinti y la tira al suelo)*
Occipinti: *(A Rosita)* Levantá la gorra, Renga.

(Rosita se agacha para levantar la gorra, pero Brandán lo impide, entonces Occipinti toma su gorra del piso y cuando se levanta abofetea a la renga. Brandán abofetea a Occipinti y él se cubre. Se retira sumiso a su pupitre)

Occipinti: *(A Rosita)* Mañana vos venís en silla de ruedas.
Brandon: *(desde la puerta del aula)* Ahí viene la vieja Santillana! *(todos se sientan)*
Santillana: Buen día, saquen las carpetas*. (Lo descubre a Occipinti, que tiene el pie apoyado sobre la silla de adelante.)*¿Qué es eso, Occipinti?
Occipinti: La tarea.
Santillana: No se haga el vivo.*(Señalándole el pie)* ¿Qué es esto?
Occipinti: *(señalándose el pie)* ¿Esto?
Santillana: Sí
Occipinti: ¿Y qué es esto profesora?

Santillana: Un pie.
Occipinti: Y si ya sabe ¿para qué pregunta? ¡Claro que es un pie! Un pie que está descansando…de los que sirven para caminar, ¿vio? Siempre y cuando funcionen bien. Este anda bárbaro, lo muevo para un lado, para el otro, para arriba, para abajo... ¿el suyo cómo funciona?
Santillana: Bien, bien.
Occipinti: (*A la renga)* ¿Y el tuyo, renga?, el derecho, ¿cómo funciona?
Santillana: ¡Basta Occipinti!, y baje ese pie de la silla.
Occipinti: *(Burlón, le habla al pie)* ¡Bajate! *(El pie no baja)* ¿Cómo que no quiero?, Bajate o te pongo talco. *(Empieza a pegarle al pie hasta que obedece y baja)*
Santillana: Hoy vamos a seguir hablando, como la clase anterior, de nuestro queridísimo escritor...
Rosita: *(interrumpiendo)* Jorge Luis Borges!!
Santillana: Muy bien, muy bien. Yo quiero que ustedes sepan todo acerca de Borges, ¿cuál fue su obra? ¿dónde nació?. Todo. A ver, ¿dónde nació Borges?
Rosita*: (Levantando la mano)* Yo. Acá profesora, acá!

(Rosita levanta la mano, y Occipinti, al verla, toma la mano de Zevallos y la levanta)

Occipinti: *(sosteniendo el brazo de Zevallos)* Acá, acá, él sabe.
Santillana: Sí, Zevallos.
Zevallos: Borges nació en Buenos Aires, acá en Monserrat, en la calle Tucumán, y después, pero recién después, se fue a vivir a Palermo, pero después.
Santillana: Muy bien. Y a ver, ¿quién sabe en qué año nació?
Rosita: *(ansiosa por contestar, levantando la mano).* ¡Yo, yo!

(Occipinti consulta por lo bajo con Zevallos, luego dice algo al oído a Peralta y le levanta la mano)

Occipinti: *(sosteniendo el brazo de Peralta)*. ¡Acá, acá!
Peralta: *(de pie)*. Borges nació el 25 de mayo de 1810 *(todos ríen)*
Santillana: Pero, ¿qué dice, Peralta? ¿Usted me está tomando por tonta? Borges nació el 24 de Agosto de 1889.
Brandán: *(Interrumpe)* Profesora, ¿qué dice? Borges nació el 24 de agosto de 1899.
Santillana: Es lo que dije, señorita.
Todos: ¡No!, no dijo eso.
Santillana: Bueno, bueno... pero usted Peralta, para la clase que viene me va a traer un trabajo práctico sobre la biografía completa de Borges.

(Los varones se burlan de Peralta. Santillana va a hacia el escritorio y mientras Peralta se sienta, Occipinti lo golpea en la nuca)

Occipinti: *(mirando a Peralta y señalando a Rosita)* ¿Quién fue?
Peralta: la renga fue.

Zevallos, Peralta, Occipinti: *(A la manera de un cato ritual)* ¡¡Renga!! ¡¡Renga!! ¡¡Renga!! *(Santillana vuelve de su escritorio y todos dejan de burlarse menos Peralta, que no ha visto a la profesora)*
Santillana: ¡Brandon! ¿Usted quiere que lo mande a buscar un parte? *(Occipinti arroja un lápiz sobre la cabeza de Peralta, éste lo toma e intenta convencer a la profesora de que se levantó a buscar ese lápiz. Vuelve a sentarse)* Bueno, ¿alguien más sabe algo mas sobre Borges?
Rosita: ¡Yo! ¡Yo!
Santillana: Bueno, está bien, comience.
Rosita: Jorge Luis Borges publicó numerosas obras: "Fervor de Buenos Aires" en 1923; "Luna de enfrente" en 1925, "cuaderno San Martín" 1929…

(En la mitad de la lección, la profesora atiende su celular y va hacia su escritorio, los varones comienzan a hacer ruidos y a tirarle papeles a rosita. Miriam, entretanto, se queda dormida profundamente)

Rosita: *(habiendo terminado su lección)* ¿Está bien, profesora?
Santillana: *(con indiferencia)* Sí, si, muy bien... bueno, como ustedes saben, la obra de Borges está atravesada por diversas temáticas, entre ellas el tiempo, el universo, el caos cósmico*... (se interrumpe porque descubre a Miriam durmiendo)* ¿...señorita González? *(Brandán patea la silla de Miriam y ésta se despierta sobresaltada)*
Miriam: *(con exaltación)* ¡Ya lo saco, jefe! ¡Ya lo saco!
Santillana: ¿De qué habla, señorita? A la escuela no se viene a dormir.
Miriam: Ay, disculpe, profesora, me quedé dormida porque anoche trabajé hasta tarde con mi mamá, en la fábrica.
Santillana: ¿Usted trabaja?
Miriam: Sí. En una fábrica, con mi mamá.
Occipinti: *(interrumpiendo)* ¿De qué fábrica hablás, nena? Si tu mamá trabaja en la calle...
Santillana: ¡Cállese Occipint!
Occipinti: *(Buscando complicidad con Zevallos y Peralta)* ¿o no que la otra vez la vimos a la mamá de ella desde arriba del auto, que estaba en una esquina con un montón de minas más, todas en pollerita, zapatos de taco, medias de red...?
Zevallos: Siiii... y había una que tenía el culo grande como una sandía.
Occipinti: Y esa debe ser la tía.
(los varones se ríen por lo bajo)
Santillana: No les haga caso, señorita González, nosotros estamos hablando de Borges. ¿Sabe algo usted de Borges?
Miriam: Sí, profe. Borges es la primera o segunda a Godoy Cruz, que es la que está entre Juan B. Justo...
Santillana: *(interrumpiendo).* No, no, Borges el escritor!
Occipinti: ¿Vio, profesora? ¿Qué dijo?
Santillana: Nombres de calles.
Occipinti: Porque la madre trabaja en la calle.

Varones: *(riendo por lo bajo, empiezan a cantar a la manera de ritual, arrastrando las vocales, mientras hacen burlas obscenas a Miriam)* ¡Prostiputa! ¡Prostiputa! ¡Prostiputa! *(la profesora no los ve porque les está dando la espalda)*
Miriam: *(muy enojada se levanta y patea la silla que tiene delante)*. ¡Mi mamá no es ninguna puta!, es mentira, profesora.
Santillana: Zevallos, Peralta y Occipinti, ¡ustedes quieren un parte?
Varones: Nooooooo. Nooooooo. Nooooooo.
Brandán: *(interrumpe enojada)* Profesora, ¿podemos seguir con la clase? Borges murió en 1986, en Ginebra, Suiza.
Zevallos: *(levantando la mano)* Y cuando murió estaba ciego y rengo, pobre viejo.
Santillana: Bueno, es verdad, pero esos son detalles menores.
Occipinti: (*Interrumpe)* No, ¿cómo detalles menores? ¡Son detalles muy importantes! Estaba ciego, y estaba rengo.
Santillana: Sí. Es verdad, la ceguera de Borges influyó mucho en su obra...
Occipinti: *(interrumpe)* Si, se dijeron muchas cosas, no veía nada pobre, tenía cataratas, lagañas del tamaño de una manzana, pero yo hablo de la renguera, que para nosotros es muy importante porque nos recuerda a alguien que conocemos muy bien: a Rosita, la Renga.
Varones: *(mirando a Rosita)* **¡Renga! ¡Renga! ¡Renga!**
Santillana: ¡Occipinti! ¡Basta Occipinti! ¡Por favor Occipinti!
Occipinti: *(Se levanta bruscamente y enfrenta a la profesora).* Es O**chi**pinti! Se lo vengo diciendo desde Marzo. Mi apellido se escribe con doble C porque es italiano, pero se pronuncia como una **CH.**
Santillana: Está bien.
Occipinti: No, no está nada bien, quiero que me diga como yo me llamo.
Santillana: Ochipinti.
Occipinti: *(aplaudiéndole en la cara y haciendo ademán para que sus compañeros también aplaudan)* Bravo, bravo, un aplauso para la maestrita! ¿No le da vergüenza no saber como nos llamamos? Desde ahora en adelante, yo soy Matías O**chi**pinti, y de paso cañazo le presento al resto: Emanuel Zevallos, Brandon Peralta y Rosita La Renga.
Varones*: (mirando a Rosita)* **¡Renga! ¡Renga! ¡Renga!**
Santillana: Occipinti, ya mismo se va a buscar un parte firmado por la directora!
Occipinti: ¿Por qué?
Santillana: ¿Cómo “por qué”? Porque se pasó todo el día cargando a la señorita... (chasquea los dedos mirando a Rosita)
Rosita: Rosita Díaz.
Santillana: Sí, Rosita Díaz, la señorita Rosita Díaz es renga,
Occipinti: ¿Ve? Usted también lo dice. ¡Se me va ya mismo a buscar un parte a la dirección!
Santillana: No se haga el vivo. Que la señorita Rosita tenga ese problema no quiere decir que usted se lo tenga que recordar a cada rato, ¿o acaso a usted le gustaría que le marquen el defecto? Así que vaya a buscar un parte, y de paso levante esa silla.
Occipinti: (*Refunfuñando*) ¿Por qué?
Santillana: Porque yo lo digo.

Occipinti: *(camina hasta la silla que había pateado Miriam).* Porque yo quiero la levanto, no porque usted lo diga, y la levanto por precaución únicamente. Porque mire si viene alguien muy distraído, como usted, se lleva la silla por delante y termina con problemas de cojera. ¿Sabe qué tremendo que es eso? *(empuja la silla encima de Rosita)* Así que la dejamos donde estaba. (*se retira del aula rengueando; la tensión del aula parece liberarse un poco)*
Santillana: Ay...ahora que estamos más tranquilos vamos a seguir hablando de Borges, éste autor tan maravilloso que escribió ensayos, cuentos, poesías.
Cevallos y Miriam: Ah!!!, la poesía!!! (Ambos se levantan presurosos y se dirigen hacia la profesora).
Santillana: qué bien chicos!! Hicieron la tarea!!
Miriam: *(tomando del brazo a la profesora y mostrándole una hoja)* Mire profe, hicimos la tarea.
Zevallos: (*tomando el otro brazo de la profesora y con su hoja en la mano)* Mire, nosotros hicimos la tarea en la casa de Brandon.
Miriam: Nosotros hicimos: un pedacito ella *(señalando a Brandan)*, un pedacito ella *(señalando a Rosit*a), y un pedacito yo!
Zevallos: Siii, nosotros hicimos un "rap" (*reparando en la ausencia de Occipinti*)...ahh...pero no esta Matute.
Miriam: Bueno, pasamos nosotras ¿no?
Santillana: si chicas, pasen ustedes.

(Las chicas se levantan de sus asientos y se disponen a leer el trabajo. Antes de que puedan comenzar, Occipinti aparece en la puerta del aula con el parte en la mano. Entra rengueando y hace burla a Rosita. Continúa hasta su pupitre y al pasar por delante de la profesora le extiende el parte, cuando ella va a tomarlo, él corre la mano impidiendo que Santillana pueda agarrarlo)

Santillana: Occipinti...por favor!!
Zevallos: *(A Occipinti)* Vamos a hacer el rap, pero dice la profe que pasan primero las chicas.
Occipinti: ¿cómo?, no ¡primero nosotros!
Zeballos: Yo le dije a la profe, pero dio que las chicas…
Occipinti: ¿Y por qué no le insististe?
Zeballos: ¡Le insistí!
Occipinti: Sos un pelotudo. *(A la profesora)* Nosotros vamos a pasar. (a las chicas) ustedes vayan a sentarse.
Miriam: ah profe!!
Santillana: No Occipinti, dije "las chicas"
Occipinti: Los chicos.
Santillana: Las chicas.
Occipinti: Los chicos.
Santillana: Las chicas.
Occipinti: Los chicos.
(La discusión se vuelve vertiginosa)
Santillana: Las chicas.
Occipinti: las chicas.

Santillana: Los chicos.
Occipinti: (Triunfal): ¡Los chicos!
Santillana: Está bien chicas, siéntense, no quiero más problemas *(las chicas vuelven enojadas a sus pupitres. Los chicos se acomodan en proscenio para comenzar).*
Zevallos: (*Solemne*) Interpretaremos el rap de Jacinto Chiclana
Rosita: Ah! Jacinto Chiclana, es una milonga de Borges.
Occipinti: No nena, es un rap de nosotros, así que callate la boca y agarrate bien de palo porque ahora vas a temblar.

RAP (con coreografía)

Me acuerdo fue en Balvanera,
En una noche lejana,
que alguien dejó caer el nombre
de un tal Jacinto Chiclana

Algo se dijo también,
De una esquina y de un cuchillo,
Los años no dejan ver,
El entrevero y el brillo.

QUE ONDA QUE ONDA CON BORGES!!!

Quién sabe por qué razón
Me anda buscando ese nombre,
Me gustaría saber,
Cómo habrá sido ese hombre.

Alto lo veo y cabal,
Con el alma comedida,
Capaz de no alzar la voz,
Y de jugarse la vida.

QUE ONDA QUE ONDA CON BORGES!!!

Acaso en aquel momento
En que le entraba la herida,
Pensó que a un varón le cuadra
No demorar la partida.

De entre las cosas hay una,
De la que no se arrepiente,
Nadie en la tierra, esa cosa,
Es haber sido valiente.

QUE ONDA QUE ONDA CON BORGES!!!

(Los chicos terminan el rap y se quedan cantando "que onda con Borges" mientras bailan desaforadamente. La profesora toma el bastón de Rosita y lo golpea contra el piso intentando reestablecer el orden. Primero Cevallos y luego Occipinti vuelven a sus asientos pero Brandon se queda dando vueltas en el piso alrededor de la profesora hasta darse cuenta de que ha quedado solo y se levanta para ir a sentarse. La profesora se dirige hacia los chicos y los felicita)

Santillana: ¡Me encantó, Ceballos!
Ceballos: Pónganos un diez
Occipinti: Un once.
Peralta: Un Ocho *(Los otros dos lo golpean)*

(la profesora continúa con el bastón en la mano y levanta el codo al tiempo que canta)

Santillana*:* "Qué onda, qué con Borges!" *(mirando a las chicas)* Pasen chicas. *(Miriam y Brandán se levantan y pasan al frente. La profesora se vuelve hacia los chicos nuevamente y continúa cantando y bailando con el bastón de manera tal que Rosita no podrá ponerse de pie)*
Miriam: Profe, el bastón de Rosita!
Santillana: Ay, perdón! Tome su palo.
Brandán: Bastón.
Varones: Palo! Palo!
Miriam: Voy a empezar yo, profe. "Hoy queremos recordar..." *(ni bien termina la frase da un pequeño salto acompañada por Brandán. Rosita no salta y Miriam dice a la profesora)* Ah, profe, no lo hizo!
Santillana: ¿Qué cosa, señorita?
Miriam: Así, esto con los pies *(muestra el paso)* Que lo haga, profesora, nosotras lo ensayamos en mi casa y lo hizo!
Santillana: (*A Rosita*) Hágalo, señorita, colabore.
Rosita: No me sale profesora, no puedo con este pie.
Santillana: Ay, claro, ¡pobrecita! No le sale, a ver, qué podemos hacer, pensemos entre todos! *(Occipinti levanta la mano)*
Brandon y Cevallos: *(Señalando a Occipinti)* ¡Acá! ¡Acá!
Occipinti: Y... que lo haga con el palo... es tremendo, pero...asi nos vamos a las casas.
Santillana: Ay, sí! Qué buena idea se me ocurrió! Hágalo con el palito, no sea mala, colabore así nos vamos a casa temprano.
Miriam: "Hoy queremos recordar...(*Miriam y Brandán hacen el saltito. Rosita golpea el piso con el bastón dos veces. Los chicos se burlan)*...al más grande de los Jorges. (nuevamente saltan y Rosita golpea) Señores estamos hablando, de nuestro querido Borges". (nuevamente saltan y Rosita golpea)
Brandán: (fastidiada, a los chicos). ¡Cállense! Me toca a mí *(a la profesora)*."Senderos que se bifurcan, y un Aleph son sus ficciones. Todos los puntos en uno, certezas y confusiones" *(terminado el verso cierra bruscamente la carpeta y se queda mirando a la profesora. Todos callados)*

Occipinti: Es más rara, ésta!
Santillana: *(asintiendo)* El Aleph chicos, el Aleph. Continúen.
Rosita: Yo! “Atacó el blanco folio despojado de reprimendas, otro escritor como él será difícil que venga.”
Santillana: Muy bien!
Occipinti: *(interrumpe entusiasmado)* Yo yo yo! Será difícil que venga, sobre todo si sos renga.
Santillana: Occipinti, por favor! *(las chicas vuelven a sus asientos y los varones, a la manera de ritual, vuelven a exclamar el “Renga! Renga! Renga!” creciendo en intensidad hasta que la situación parece no tener control. Occipinti se para en su pupitre y en medio de la arenga a sus compañeros escupe a Rosita y luego exhorta al resto a que lo sigan. Todos corren hacia Rosita y comienzan a golpearla hasta hacerla estallar)*
Rosita: *(fuera de sí)* ¡Basta! ¡Basta! ¡Pendejos de mierda! ¡Basta! ¡Me tienen cansada! ¡No los soporto más!
Santillana: *(Tratando de recuperar la compostura)* Cálmese, señorita.
Rosita: *(furiosa)* Usted cállese! Usted nunca les dice nada. Usted deja que me escupan.
(Occipinti ha recogido la carpeta de rosita del piso y se acerca con cautela por detrás de ella, le toca el hombro, y Rosita se vuelve repentinamente, provocando que Occipinti deje caer la carpeta nuevamente al piso. Ella comienza a perseguirlo, amenazándolo con el bastón)
Rosita: ¿y vos? ¡Dale! Haceme algo ahora, ¡dale! ¡Pendejo de mierda! *(Rosita persigue a Occipinti por el aula hasta que él queda acorralado contra la pared junto a los demás varones. Los tres caen al piso y rosita hace ademán de golpearlos. La profesora parece no poder reaccionar)*
Varones: *(a la profesora)* ¡¡agárrela!!
Santillana: *(Toma a Rosita de los brazos, zamarreándola de un lado al otro. Rosita continúa gritando y resistiéndose)* ¡cálmese! ¡cálmese! ¡cálmese! ¡¡Renga de mierda!! *(Silencio. Santillana toma sus cosas y se aleja presurosa hacia la puerta del aula. Occipinti se levanta del suelo y la sigue)*
Occipinti: Tanto quilombo! ¿Un año entero para decirle que era una renga de mierda? ¿Vió qué fácil que era? *(la profesora detiene la marcha, se da vuelta, cachetea a Occipinti y se retira)*
Occipinti: *(sorprendido se toma la mejilla y mira con vergüenza a sus compañeros. Detiene su mirada en Rosita.)* Renga de mierda… *(se retira. Rosita vuelve a sentarse en su pupitre, otra vez en calma, pero descolocada)*
Brandon: *(Dirigiéndose hacia la puerta del aula y temeroso de acercarse a Rosita)* Renga de mierda!
Zevallos: *(desde el pupitre, contemplando el desorden y lo patético de la escena)* Bueno, acá cualquiera se enoja y tira todo *(va recogiendo los elementos que encuentra en el piso y los pone en su lugar. Mira a Rosita)* Sos una buena chica vos*…(La peina, la ayuda a acomodar sus cosas, se aleja unos pasos, la contempla, se dispone a salir del aula)* Renga*...(ya saliendo por la puerta)...*de mierda.

(las chicas han quedado solas en el aula. Rosita y Brandán permanecen sentadas y no hablan)

Miriam: Chicas, ¡nos quedamos solas! Eh, ¡te re calentaste! ¿No, Rosita? Se re calentó la profe, ¿no? *(ríe)* Rara, fijate que no venga nadie. Le voy a revisar las cosas a los chicos. *(se pone a hurgar entre las cosas de los chicos y encuentra una pelota. Se pone a hacer jueguitos)* ¿Vamos a jugar? *(nadie responde)* Rosita, ¡vamos a jugar! Tomá, te toca a vos. *(pasa la pelota a Rosita. La pelota atraviesa el escenario y se detiene junto a los pies de Rosita, que no se muta. Miriam se cruza de brazos)*

Comodín y comienza el foro

Movimento Humanista
Centro das Culturas - Brasil
GATO – Grupo Adolescente de Teatro do Oprimido

Curinga e dramaturgo
Anderson Zotesso

Atores
Lincoln José Generoso Neto: Prof. Paulo, Eduardo.
Kaene Celina: Luiza e Leidiane
Jéssica da Silva Ferreira: Estela
Kelly C. Ferreira: Dinha
Renata Fernandes: Maria Liliane
Daniel: Seu Gabriel
João Mike:

Um dia a casa cai

Cena 1 – Atores no centro do espaço, agachados. Lincoln se levanta e começa a cantar Minha alma d´O Rappa.

(Lincoln e Daniel – em lados opostos do círculo) - A minha alma/ Tá armada e apontada/ Para cara do sossego/ Sêgo! Sêgo! Sêgo! Sêgo!

(Todos) - Pois paz sem voz/ Paz sem voz/ Não é paz é medo/ Medo! Medo! Medo! Medo!... Ás vezes eu falo com a vida/ Ás vezes é ela quem diz: "Qual a paz/ Que eu não quero conservar/ Prá tentar ser feliz?"
As grades do condomínio/ São prá trazer proteção/ Mas também trazem a dúvida/ Se é você que tá nessa/ Prisão...

(Meninas) - Me abrace e me dê um beijo/ Faça um filho comigo/ Mas não me deixe sentar/ Na poltrona no dia/ De domingo (Domingo!)...

(Todos) - Procurando novas drogas/ De aluguel/ Neste vídeo coagido/ É pela paz/ Que eu não quero seguir/ Admitido...

(Todos) – Fragmentos da realidade estilo mundo cão/ Tem gente que desanda por falta de opção/ E toda fé que eu tenho eu to ligado que ainda é pouco/ Os bandido de verdade tão em Brasília tudo solto/ Eu faço da dificuldade a minha motivação/ A volta por cima vem na continuação /O que se leva dessa vida é o que se vive é que se faz/ Saber muito é muito pouco/ Stay Whill, Esteja em paz/ O que importa é se sentir bem/ O que importa é fazer o bem/ Eu quero ver meu povo todo evoluir também/ O que importa é se sentir bem
O que importa é fazer o bem/ Eu quero ver meu povo todo prosperar também/

Resgate suas forças e se sinta bem/ Rompendo a sombra da própria loucura/ Cuide de quem corre do seu lado e de quem te quer bem/ Essa é a coisa mais pura!/ Viver, viver e ser livre Saber dar valor para as coisas mais simples/ Só o amor constrói pontes indestrutíveis.

Os atores deixam o círculo e tomam suas posições para iniciar a cena seguinte

Cena 2 – Dinha atrasada em companhia da mãe Maria Liliane entram pelo portão. São as duas últimas pessoas a passarem pelo senhor Gabriel, porteiro e inspetor de alunos.

(Gabriel – Fechando o portão) – Ei mocinha, aonde você vai?

(Dinha) – Prá aula. E me dá licença que eu tô atrasada. (vira-se para a mãe) Tchau, pode ir...

(Gabriel interrompe) – Pode ir, não senhora. A senhora é a mãe da Aparecida?

(Maria Liliane) – Sou sim. Por quê?

(Gabriel) - É o seguinte dona: essa menina veio ontem com essa roupa escandalosa que nem essa, sem a camiseta da escola e eu barrei a entrada dela.

(Maria Liliane) – Quem é o senhor pra barrar a minha filha?

(Gabriel) – Eu sou o Gabriel, cuido do portão da escola e sou inspetor de alunos. Só deixei a sua filha entrar ontem porque ela disse que tinha prova, mas hoje já é abuso, né dona.

(Maria Liliane – Dissimulada) – Mas por quê? Ela tá tão bem vestida...

(Gabriel) – Como é o seu nome, Dona?

(Maria Liliane) – Maria Liliane. Mas me dá licença que eu tenho que ir trabalhar. Não posso perder meu tempo com bobagens de escola.

(Gabriel) – Olha aqui Dona Maria. Eu tô zelando pela segurança da escola. Sem uniforme ela não entra.

(Maria Liliane) – O senhor me chame de Liliane, por favor. (Irritada) – Eu tô atrasada pro meu trabalho. Amanhã a gente resolve isso.

(Dinha) – Amanhã é feriado, mãe. Não tá vendo como a escola tá vazia hoje? Só vem CDF e eu que tô precisando responder presença. E essa droga de porteiro fica embaçando por causa de uma camiseta.

(Gabriel – voz alta) – Ó Dona Maria, a senhora tem que dar um jeito nessa mal educada da sua filha. Ela já tá bem conhecida aqui na escola. Vive se metendo em confusão.

(Maria Liliane – grita irritada) – Já falei! Meu nome é Liliane!

Entra a coordenadora Luiza, vinda da sala dela

(Luiza) – Que gritaria é essa aqui seu Gabriel? Eu tava ouvindo lá da minha sala.

(Maria Liliane) – Estão impedindo a minha pobre filhinha de entrar para a aula. Isso é um absurdo!

(Luiza – Desdenha a mãe olhando somente para Gabriel) – Fala seu Gabriel.

(Gabriel – aponta para as roupas, como se ela fosse um manequim. Esta se irrita) - Essa aluna quer entrar na escola com ESSE VESTIDO. A senhora sabe quea ordem do diretor é barrar e mandar de volta pra casa.

(Luiza) – Vamos para a minha sala e conversamos isso de maneira civilizada.

(Maria Liliane) – Como assim? Eu tenho que ir trabalhar e minha filha precisa ficar na escola.

(Luiza) – Pois é senhora, mas ela não pode entrar assim. Ou nós conversamos na minha sala ou ela não entra mais na escola.

(Maria Liliane) – O que a senhora está querendo dizer. Isso é uma afronta!

(Luiza – tom calmo) – Me acompanhe, por favor. O senhor também, seu Gabriel. Larga a porta do céu um pouquinho. (Olha para o público, convidando a todos) – Todos na minha sala, por favor.

Cena 3 – Sala da coordenação

Os atores esperam que todos se acomodem. Seu Gabriel e Luiza conversam sem voz, assim como Liliane e Aparecida. Gestos de indignação e pacificação.
O Curinga deve colaborar nesse trabalho, reservando espaço para as entradas e saídas de cena a se seguirem.
Luiza se posiciona atrás da mesa, Gabriel a seu lado.

(Luiza – para o público, Aparecida e Liliane) – Pois bem, podemos sentar. Já que estamos acomodados, vamos resolver o problema da senhorita Aparecida que volta à minha sala pela terceira vez este mês.

(Dinha) – O meu nome é Dinha. E não precisa me cagüetar, né Luiza. Eu não fiz nada de mais. O seu Gabriel que tá de marcação comigo.

(Maria Liliane) – Como assim, terceira vez? Eu não sabia nada disso!

(Gabriel) – Não é marcação Dona Maria. Este ano esta menina se envolveu com uma turminha da pesada.

(Luiza) As notas da sua filha nunca foram tão ruins. Os professores estão muito tristes com a rebeldia e falta de atenção dela.

(Gabriel) – Ela mata aulas, é agressiva com os colegas...

(Dinha) – Peraí, vocês estão querendo acabar comigo na frente da minha mãe!

(Luiza) – Não, Aparecida. Nós só estamos aproveitando que a sua mãe apareceu na escola para falar tudo que ela deveria saber há muito tempo.

(Maria Liliane) – Dona Luiza, eu preciso mesmo sair. Se eu não trabalhar, quem vai sustentar essa menina?

(Luiza) – É sobre isso mesmo que nós vamos conversar. E vai ter que ser agora. A senhora não aparece numa reunião de pais há anos. Todos os nossos chamados por telefone são à toa. Eu mesma cansei de escrever bilhetes no caderno da sua filha para que a senhora procurasse a direção da escola. O caso é grave, Dona Liliane. Agora a senhora vai ter que me ouvir.

(Gabriel - Tom briguento – Humor) – Isso mesmo dona Luiza, manda ver agora.

(Luiza) – O senhor tá dispensado por enquanto. Obrigada.

(Gabriel - vexado) – Puxa.... Quando o negócio vai ficar bom a senhora me dispensa... Tá né...

Gabriel sai de cena pela porta da sala, reclamando e chutando o ar, mesmo no corredor, atraindo a atenção do público.

(Luiza – para Liliane) – Agora a senhora vai saber o que a sua filha anda aprontando aqui na escola.

Luiza congela.

Dinha e Liliane passam a *personagens vazios* e saem para o lado oposto ao de Gabriel. Enquanto o público olha a saída de Gabriel.

Cena 4 - Luiza descongela e fica de costas para a entrada de cena.

Entra Gabriel desesperado

(Gabriel) – Dona Luiza, corre aqui. A Estela tá caída lá no chão do pátio. Parece que foi briga.

(Luiza) – Quem tá envolvido?

(Gabriel) – Não sei, mas viram a Aparecida correndo pro banheiro durante a confusão.

Gabriel chama os spect-atores para o pátio. Luiza o acompanha.

Cena 5 – Pátio. Instalam-se os spect-atores em forma de arena novamente, o Curinga verfifica as entradas e saídas de cena e as deixa livres.
Estela agachada no chão, chorando muito, esconde o rosto roxo de um soco.

(Luiza – se abaixa até a aluna) – Estela, levanta a cabeça. Preciso saber o que aconteceu.

Estela mantém-se na mesma posição

(Luiza) – Estela, eu preciso que você se levante. Nós vamos chamar a sua mãe.

(Estela – levanta o rosto de maneira que o público veja-o inchado) – Não dona Luiza. Minha mãe não precisa saber de nada. Eu não quero confusão pro meu lado.

(Luiza) – Gabriel,vai buscar gelo pra colocar no rosto dela. (Para Estela) – Eu preciso saber quem te bateu pra poder fazer alguma coisa por você e para que isso não aconteça com mais ninguém.

Gabriel sai de cena

(Estela) – Eu não posso falar, Dona Luiza. Não quero apanhar de novo. Quem vai me defender fora da escola?

(Luiza) – Mas isso é uma agressão! Nós temos que tomar providências administrativas. O Diretor tem que ser informado.

(Estela) – Não adianta, Dona Luiza. Esse diretor nunca aparece aqui na escola, a Senhora não tem poder pra resolver o problema sozinha. Eu não vou contar nada.

(Luiza) – Tudo bem. Não quero forçar ninguém. Você está com dor e precisa de atendimento. Vou pra minha sala e espero você lá pra cuidar desse machucado.

Estela fica pensativa. Luiza sai de cena e entra Gabriel em seguida com um saco de gelo enorme.

(Gabriel) – Estela, a Dinha foi embora, eu não consegui impedir.

(Estela) – Há muita coisa que não se consegue impedir por aqui, seu Gabriel... O senhor sabe.

(Gabriel) – Se tem. É traficante na frente do portão, briga de alunos na entrada e na saída, meninas que param de estudar porque engravidam... Meninos porque precisam trabalhar...

(Luiza) – E o senhor não pode fazer nada.

(Gabriel) – Pior que não posso mesmo... A Dona Luiza pediu prá eu levar você pra sala dela. Vamos ver se conseguimos limpar as feridas de fora do seu rosto.

(Estela) - As feridas de fora a gente limpa, mas as de dentro, o silêncio vai tratar de manter por algum tempo.

(Gabriel) – Nossa Estela, você fala cada coisa... Nem parece que é adolescente...

(Estela) – Ser adolescente não é ser idiota, seu Gabriel. A gente falaria muito mais se pudesse.

Saem de cena

Cena 6 – Entram Leidiane e Dinha no pátio.

(Dinha) – Aí eu falei que não tinha nada a ver com a história da Nerd que esmurraram aqui no pátio, que era a maior armação e, como o diretor nunca taí, resolveram deixar quieto e me eu contunuo entrando na escola na boa.

(Leidiane) – Mas e a sua mãe?

(Dinha) – Minha mãe... Se nem eu acho a minha mãe. Passo semanas sem ver a cara dela por causa do serviço... Você acha que a escola ia encontrar? (Sorri)
Ficou tudo por isso mesmo. Essa escola é um lixo. Mas chega de conversa chata. Hoje eu vi a Xoela na TV. Ela é maravilhosa.

(Leidiane - se posicionam com a Banda Eucalyptos) – Uhuu. Ela é demais! Eucalyptos!

(Dinha e Leidiane – na direção de Eduardo que está de canto observando) - Não pára não, ve, cá/ me dá a tua mão/ Quero que sinta toda essa emoção/ Cavalo manco agora euvou te ensinar/ Isso e muito mais você só vai encontrar em Belém do Paaaarááá´.

(Eduardo) – É isso aí, mano. Mó brisa.

(Dinha) – Já que você tá tão a fim, então acompanha a gente, vai!

(Dinha e Leidiane) – E sou Rebelde quando insisto em mudar/ E sou Rebelde quando me jogo sem pensar.

Durante a coreografia, Eduardo dá um chute em Dinha

(Dinha – com raiva) – Ai, seu tonto! Não sei por que me meto a chamar você pra essas coisas.

(Eduardo) – Calma aê, Dinha. Fica na moral. Tâmo só zoano, mano. Eu sei dançar muito bem.

(Leidiane – rindo) – Você, sabe dançar?! Você só vive "brisado"! (para o público) - Da última vez que a gente foi na balada ele tava tão louco que só faltou fumar orégano e beber xixi.

(Eduardo) – Aê Leidiane, não embaça na minha não, mano. Eu uso os bagui, mas sei usar. Aquele dia foi só aquele dia. Eu sô "profissa". Não sô nóia não.

(Dinha) – Você trouxe alguma coisa hoje?

(Eduardo) – Não. Só trabalho por encomenda, pa num dá brecha pros cochinha. Vira e mexe eles me bate geral. Ainda mais aqui nessa vila. Se não ficá esperto a casa cai.

(Dinha) – Mas não tem nada prá mim?

Eduardo tira um cigarro enorme de maconha da roupa

(Eduardo) – Tenho, mas é pro meu uso.

(Dinha) – Pro nosso uso, então.

(Leidiane) – Você não deveria entrar nessa, Dinha. Ele é escroto mesmo, não tem nada a perder, mas você é de boa família. Tem condições de subir na vida.

(Dinha) – Subir na vida , o que, Leidiane. Eu quero viver tudo hoje. Quero aproveitar. Minha mãe só trabalha. Meu pai sumiu faz tempo. Eu não tenho ninguém por mim não.

(Eduardo) – Aê Leidiane. Sai fora mano. Deixa ela curtir o barato dela. Cê é cheia de querer botá moral.

(Leidiane – sai de cabeça baixa) – É melhor mesmo.

Simultaneamente ao diálogo a seguir, Dinha e Eduardo saem de cena. Com a fala em off, ele a convida para sair com expressão de quem vai aprontar mais uma presepada.

(Estela – recebe uma trombada de Leidiane) - Que isso. Não olha por onde anda?

(Leidiane) – Foi mal Estela.

(Estela) – O que foi, que você tá com essa cara de chateada?

(Leidiane) – Nada não. Só acho que a Dinha precisa ver com quem ela tá andando. Não quero falar sobre isso.

(Estela) – Tá, né... Vamos prá sala então. Hoje tem prova do professor Paulo. Você esqueceu?

(Leidiane) – Putz!!! É Mesmo. Vamos logo prá você me explicar a matéria.

Cena 7 – Todos os spect-atores vão para a sala de aula junto às alunas. Sentam-se todos como se fossem estudantes. Leidiane e Estela começam a discutir a matéria, abrir livros e preparar-se para a prova.

(Dinha – "Brisada") – E aí?

(Leidiane) – Você fumou de novo, né Dinha?

(Dinha) – Como você sabe?

(Leidiane) - Olha essa cara de tonta. Com esse fedor na roupa. Pára com isso, meu.

Estela se afasta sem dizer nada, incomodada com a presença de Dinha

(Dinha) – Foi só prá experimentar.

(Leidiane) – Que experimentar! Cê tá fumando direto!

Entra o professor Paulo

(Paulo) – Fumando o que, Dinha?

(Dinha – Lesa, fala lentamente) – Nada professor, nada. Só unzinho de vez em quando.

(Leidiane – descomposta com a confissão da amiga) – Não é não, professor.

(Dinha) – É sim, professor. O senhor nunca deu um tapinha não. Nem na faculdade?

(Leidiane - Cutuca Dinha e cochicha) – Cala a boca, Dinha. Professor posso levar ela prá tomar um ar, uma água... Acho que ela tá passando mal.

(Paulo - Desconfia, mas prefere observar melhor a atitude de Dinha) – Não. Hoje é dia de prova. Não podemos perder um minuto.

Paulo começa a distribuir as folhas, inclusive para o público. As alunas se ajeitam para a prova.

(Paulo) – Bem pessoal, a prova tem 20 questões que devem ser respondidas com os conteúdos aprendidos neste semestre.

(Dinha – Ultra mole) – Professoooooor... É prova com consulta?

(Paulo) – Consulta somente à sua cabeça.

(Dinha) – Não vai dar, então. Minha cabeça tá "brisada", ó.

Dinha começa a querer abraçar os espectadores, beijá-los. Leidiane vai impedindo e se desculpando.

(Paulo - Se faz de desentendido, não quer acreditar no que as evidências confirmam) – Você tá bem, Dinha?

(Dinha – Segue na direção de Paulo para beijá-lo também) – Tô professor.

(Paulo) – Que cheiro de maconha.

(Dinha) – Maconha não, pofessor. Baseado. Marijuana. Marola.

(Paulo) – Que bafo! Você bebeu também. Meu Deus, a que ponto chegamos!!

(Leidiane) – Professor. Quebra o galho dela. Deixa ela fazer a prova, eu converso com ela depois.

(Paulo - Sem saber o que fazer, responde pensativo) – Bem, vamos então para a prova.

(Dinha - perturbadora) – Ei, Leidiane, passa a questão dois aí. A primeira eu não entendi nem o que tá pedindo mesmo.

(Leidiane) – Cala a boca, meu.

Dinha um papel debaixo da folha da prova. Deixa-o cair

(Paulo) – Aparecida, me traz esse papel, por favor.

(Dinha) – Esse profe. Mas não é nada.

(Paulo) – Se não é nada, então traga.

Dinha lhe entrega o papel

(Paulo - Enfurecido) – Isso é cola, Aparecida. Cola! Isso é caso de Diretoria.

(Paulo – Vai até a porta e grita) – Seu Gabriel! (para o público) – É sempre assim, nunca tem ninguém quando você precisa. A prova está suspensa pessoal.

Leidiane e Estela recolhem os papéis do público e todos saem da sala.

Cena 8 – No corredor o Curinga posiciona os spect-atores encostados nas paredes. Chega Leidiane. Ambas se sentam de costas uma para a outra.

(Leidiane) – Ainda bem que eu te encontrei aqui.

(Estela) – Por quê? Aconteceu alguma coisa?

(Leidiane) – Eu não tô bem, Estela. Sabe, eu gosto muito da Dinha. Eu sei que vocês não se gostam, mas eu tô muito confusa.

(Estela) – O que tenho com isso? Você resolveu ir pro lado dela, mesmo sabendo que ela me bateu. Agora vem com o rabinho entre as pernas me pedir conselho?!

(Leidiane) – Não é isso. Eu tô aqui prá te pedir desculpas. Nós sempre fomos amigas. A Dinha é uma mina gente boa. Você deveria tentar conhecer melhor as pessoas.

(Estela) – Se for prá ficar puxando o saco dela prá mim, sai andando. Me deixa estudar.

(Leidiane) – Estela, se você não me ouvir, tá sendo tão ruim quanto você acha que ela é...

(Estela – Pausa pensativa) – Tá bom. Fala.

(Leidiane) – Hoje eu vou falar pra Dinha que se ela continuar com o Eduardo, eu vou cortar a nossa amizade. Você acha que eu tô certa?

(Estela) – Tava demorando prá você ver que essa amizade tá te prejudicando.

(Leidiane) – Como assim?

(Estela) – Olha para as suas atitudes. Você deixou de ser a Leidiane de sempre para se tornar uma cópia mal feita da Dinha. Cada um é cada um. Sua família não tem a grana que a mãe dela tem.

(Leidiane) – É, mas minha mãe tá sempre atenta ao que eu faço.

(Estela) – A Dinha usa uma máscara. Na verdade, ela só quer a atenção da mãe, dos professores, da galera da escola... e achou o Eduardo que só quer saber de zoar. Mas tá sempre com ela, defende, ajuda. Mas onde rola droga, não tem amor que segure.

(Leidiane) – Você tem que conversar com ela.

(Estela) – Tá bom. Mas vai ser por você que eu faço isso.
Eduardo entra em cena e ao passar pelas meninas é recebido com a canção

(Leidiane e Estela) – Tô vendendo ervas que curam e acalmam/ Tô vendendo ervas que aliviam e temperam

(Eduardo – sorrindo para ela - efusivo) – Mas eu não sou autorizado/ Quando o rapa chega eu quase sempre escapo/ Quem me fornece é que ganha mais/ A clientela é vasta eu sei/ Por que os remédios, nem sempre amenizam a pressão/ Amenizam a pressão/ Amenizam a pressão. (Pará se cantar) – Esse som é da hora, mano.

(Leidiane) – E aí Edu? Cadê a Dinha?

(Eduardo - Dissimulado) – Não sei. Nois não se viu hoje ainda. E você?

(Leidiane) – Só queria saber dela mesmo.

(Estela) – A gente já tá indo, né Lê?

(Eduardo) – Peraí, mano. Tá correndo por quê?

Se estabelece um clima desagradável. Entra Dinha

(Dinha – chateada) – Du, entreguei tudo direitinho.

(Eduardo) – Amanhã eu quero que você faça outro "aviãozinho" prá mim.

(Dinha – Enfrenta) – Não vou entregar nada. Só fui porque você me forçou.

(Eduardo) – Como não vai entregar nada? O cara é meu freguês.

(Dinha) – Foi a última vez. Era pro menino de camisa vermelha que tava perto do muro. Primeira e última entrega.

Leidiane e Estela percebem a mentira de Eduardo, se entreolham

(Eduardo – Espantado) – Quê?! Cê tá loca?! Era o cara de boné vermelho. Boné vermelho, Dinha. Cê qué me ferrar, mano?

(Dinha - grita) – Eu nem queria entregar nada. Você que ficou me forçando.

(Leidiane e Estela – Espantadas) – A gente tá indo mesmo.

(Eduardo – grita irado) – Não! Vocês vão ficar! Não quero cagüeta andando por enquanto. Deixa meu freguês sair fora.

(Dinha) – Deixa elas irem. Que que tem? O cara já deve ter ido.

(Eduardo) – Cala a boca, Dinha. Você faz a cagada e quer que eu fique de boa? Tem que ficá ligero, mano. Ninguém sai daqui até eu mandar.

(Estela - Saindo) – Eu preciso ir prá aula.

Eduardo pega Estela pelo braço

(Dinha) – Larga a CDF Edu. Ela não vai falar nada.

(Eduardo – Irritado) – Tá do lado dela agora, é?

(Estela) – Você deveria ver com quem anda, Dinha.

(Leidiane) – Larga ela Eduardo. O cara já foi a essa hora.

(Dinha) – Pára Edu, o seu Gabriel pode aparecer e eu me ferro.

(Eduardo – Solta Estela) – Sai fora, vai!

Leidiane e Estela começam a sair

(Dinha) – Espera.

As duas se voltam atônitas

(Dinha) – Por que eu deveria ver melhor com quem eu ando?

(Leidiane) – O Eduardo não te ama, Dinha. Só você não vê isso.

(Eduardo) – Que isso? Eu te amo sim. Você é minha parcera nas treta.

(Dinha – Decepcionada e triste) – Como assim, parceira? Eu gosto de você.

(Estela) – Dinha. Eu não te conheço direito, mas alguém que ama a namorada, ficante, esquema, sei lá, não arrisca. Não manda entregar encomenda prá gente fora da escola.

(Eduardo) – Cala a boca, mano! A Dinha é minha mina.

(Dinha) – Eu não sou de ninguém, Edu. Ela tem razão. Já me meti em muita encrenca por sua causa. Acho melhor parar por aqui.

(Eduardo) – Pára, mano. Você tá indo pela cabeça dos outro.

(Dinha) – Não, Eduardo. Acho que faltava alguém prá me dar um toque. Só isso.

(Eduardo - Grita) – Sai fora, vocês duas. Sai, mano. Vaza!

Leidiane e Estela saem lentamente olhando para o casal

(Eduardo) – Você é minha mina. Esquece essa parada. Eu te amo.

(Dinha) – Não, Eduardo. Eu já que não quero ser propriedade de ninguém. Meu pai falava isso prá minha mãe e foi embora com outra. Eu não quero isso prá mim.

(Eduardo - Grita) - Eu não vou aceitar, mano. Você é minha mina. Cê tá loca!

(Dinha) – Eu não sou SEU MANO. Vai Eduardo.

As atrizes que saíram começam a tocar e cantar a música "Na sua estante" de Pitty. Dinha começa a cantá-la para Eduardo

Eduardo se aproxima de Dinha, ela o repudia. A música cobre a cena e os gestos de busca e repúdio são repetidos.

Só por não hoje não quero mais te ver/ Só por hoje não vou tomar minha dose/ de você/ Cansei de chorar feridas que não se fecham/ Não se curam (não)/ E essa abstinência uma hora vai passar.

(Eduardo - sai de cena, com raiva, repetindo) – Não acabou nada. Não acabou nada...

Dinha sai de cena

Cena 9 – Entra Gabriel e fala diretamente ao público. Se monta as mesmas posições da Cena 2 na sala da coordenação.

(Gabriel) – Gente! Tá o maior buxixo lá na sala da corrdenação! Finalmente a mãe da Dinha apareceu na escola e a coordenadora Luiza tá passando um sabão nas duas. A casa vai cair pra todo mundo.

Caso o mesmo ator que faça o seu Gabriel e o Eduardo, o Curinga leva o público até a próxima cena, dizendo a fala de Gabriel.

O público volta para a sala da coordenação, menos Gabriel que vai para o pátio

Cena 10 – Sala da coordenação

(Luiza) – Agora a senhora já sabe tudo o que a sua filha anda aprontando aqui na escola.

(Maria Liliane – exausta e surpresa) – Eu não sabia que a situação era tão grave, Dona Luiza. Maconha, bebida, cola em prova, agressões... O que aconteceu com a minha filhinha?

(Dinha) – Não sei mãe. Fiz as coisas sem pensar nas consequências. Sempre achei que não ia dar em nada.

(Luiza - Enfurecida) – Você achava que eu nunca ia ter essa conversa com vocês?! Esta sala é um espaço pra tentar resolver a sua situação com a Escola e você precisa resolver a situação com a sua mãe. A senhora não pode ser tão ausente, Dona Liliane. A senhora vai perder essa menina. Estudar é coisa séria Aparecida. Você precisa largar o Eduardo. A gente tem que isolar esse marginal para ele perder o poder que tem aqui dentro.

(Dinha) – Eu me separei dele.

(Liliane – Aliviada) – Ah, pelo menos isso...

(Dinha) – Mas não vai adiantar nada.

(Liliane – Pasma) – Como assim, não adianta nada?

(Dinha – Titubeia) – É que...

(Luiza) – O que aconteceu? Aparecida, não é o momento de esconder nada.

Dinha sai correndo da sala da coodenação. Todos a acompanham. Encontra Eduardo que a impede de sair pelo portão.

(Eduardo - ameaça) – Não vou deixar você me largar! Vou contar tudo prá sua mãe.

(Dinha – Descontrolada, se livra dos braços de Eduardo e chorando corre para os braços da mãe) – Eu tô grávida, mãe. Grávida... Grávida. A gente tava muito louco e aconteceu. O que eu faço?

Todos cantam para ela, como se fossem palavras de ordem que circulam sobre sua cabeça. Dinha no centro do círculo em posição fetal. A mãe tenta protegê-la, mas também canta a música *Admirável chip novo* de Pitty

(Todos para Dinha) – Pense. Fale. Compre. Beba. / Leia. Vote. Não se esqueça. / Use. Seja. Ouça. Diga./ Tenha. More. Gaste. Viva. /

(Dinha) – Não senhor, Sim senhor./ Não Senhor, sim senhor.

Atores se viram para o público. Dinha se levanta com a mãe e todos cantam.

(Todos) - Mas lá vêm eles novamente e eu sei o que vou fazer: Reinstalar o sistema.

Abre-se o fórum

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo