PUC
RIO

SILVIA BALESTRERI NUNES

TEATRO DO OPRIMIDO: REVOLUÇÃO OU REBELDIA?

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

Rua Marquês de São Vicente, 225 - Gávea
CEP 22453-900 Rio de Janeiro RJ Brasil
http://www.puc-rio.br

N.Chamada: 150 / N972t /TESE UC
Título: Teatro do oprimido :
0 0 5 4 0 7 7
Ex: 1-CENTRAL
1668

SILVIA BALESTRERI NUNES

TEATRO DO OPRIMIDO: REVOLUÇÃO OU REBELDIA?

Dissertação apresentada ao Departamento de Psicologia da PUC/RJ como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Circe Navarro Vital Brazil

Departamento de Psicologia
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Rio, 22 de março de 1991.

vés de um entendimento do que seja o ser humano, o teatro e o ator. Não tendo uma preocupação academicista, não situa suas posições em nenhum quadro teórico das ciências humanas e sociais, chegando a misturar noções de neuroanatomia, psicanálise e opiniões de senso comum. Penso que uma visão psicanalítica dos processos psíquicos, aliada às teorias sociolingüísticas que mencionarei, possa ser útil a uma leitura da prática do teatro do oprimido, possibilitando aos que utilizam suas técnicas uma visão mais dialética e menos platônica do processo.

Boal considera o teatro como a primeira invenção do ser humano, que teria nascido quando este descobre sua capacidade de auto-observação. Conforme o autor, somente o ser humano pode observar-se a si mesmo em um espelho imaginário. Este espelho imaginário nos é oferecido pelo espaço estético, que é onde se desenrola a cena teatral e se caracteriza por possuir dimensões objetivas, físicas e dimensões subjetivas, ou seja, uma dimensão afetiva e uma dimensão onírica.

Segundo Boal, para haver teatro, é preciso dois seres humanos - ou o conflito entre duas vontades - uma paixão(*) e um espaço estético.

O espaço estético aponta para a própria vida. Ele surge na relação dialética ator-espectador: é o reconhecimento mútuo de atores e platéia que garante a formação do espaço esté

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
BIBLIOTECA
DO RIO DE JANEIRO
03/01/92
54077

VC 34887-9

150
N972t
TESE/DC

Para Léon, principalmente

as entrelinhas.

AGRADECIMENTOS

Um grande carinho pelo Léon, Rô, Oséias, Marcelo, Eliana, Roberto, Clauze, Valéria, Heraldo, Sérgio, Lampi, Peninha, Cabral e por todos os meus aliados (ou quase isso) nessa encenação.

À Cecília, pelo carinho/ao Boal, pela convivência.
Um beijo pros meus pais,
e um suspiro pra mim mesma.

À professora Inácia D'Ávila, através de quem comecei a trabalhar com Boal.

À Adriano Mesquita e Francisco Daniel Donda, meus auxiliares de pesquisa, e às professoras das oficinas dos CIEPs em 1989.

Especiais

À Circe, sem cujo apoio e amizade eu não teria transformado a crise em produção de texto.

À Eliane Oliveira, datilógrafa dos primeiros rascunhos e interlocutora maravilhosa.

À Maria do Socorro, pela datilografia final e pela competência.

BOLSAS

Insuficientes!

Março de 1988 a fevereiro de 1990: CNPq

Março de 1990 a outubro de 1990: apenas isenção de pagamento da PUC

Novembro de 1990 a março de 1991: FAPERJ

RESUMO

O teatro do oprimido é um conjunto de técnicas que pertence tanto ao campo da arte quanto ao campo da intervenção social. A autora analisa sua própria experiência com essa prática para avaliar os limites e possibilidades do uso dessas técnicas no trabalho com grupos. Utiliza, para este fim, o pensamento de dois sociolingüistas - M.Bakhtin e I.Blikstein - por um lado, e a concepção dos quatro discursos de Lacan, por outro.

ABSTRACT

The theater of the opressed is a group of techniques that belongs to both the fields of art and social intervention. The author analyses her own experience in this practice to evaluate the limits and possibilities of these techniques in the work in groups. She uses for this purpose the works of M.Bakhtin and I.Blikstein and Lacan's four speeches conception.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

PARTE I - O QUE É O TEATRO DO OPRIMIDO?..... 04

Tentativa de Definição 04

Quando e onde começou 05

As modalidades 07

O Curinga 11

Espect-Atores 14

O Arsenal 15

A teorização mais recente 18

PARTE II- TEATRO DO OPRIMIDO: VERSÃO 1991..... 23

Introdução 23

1986: os mitos e os ritos 24

1990: os gritos 29

As oficinas e os grupos:uma viagem de direção 31

. Primeira Vez: A greve 33

. Bancários II: Dificuldade de Mobilização 36

. Curso Intensivo: A Solidão 37

. A Manicure Apaixonada 46

. Meninos de Rua 47

Entrando em detalhes 49

. As normalistas e a cadeia de opressões.. 49

. O Massacre de Ipatinga: uma história a ser contada 58

PARTE III - COM O AUXÍLIO DA TEORIA 72

Uma leitura sociolingüística 72

. O Discurso para Mikhail Bakhtin 72

. Blikstein e a Fabricação da Realidade. 78

O Lugar do Analista e a Função do Curinga. 85

FINAL ABERTO OU SINAL FECHADO? 97

NOTAS E REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

GLOSSÁRIO

"Eu não procuro, acho"

(Picasso, Lacan e eu)

"(...) sou orgulhoso demais para seguir a doutrina de quem quer que seja e, se eu tivesse que seguir alguma doutrina algum dia, seria certamente uma doutrina criada inteiramente à minha imagem e semelhança, e que não admitiria mestre como tampouco admitiria discípulos, a não ser eu mesmo em meus diversos momentos históricos."

(Campos de Carvalho)

APRESENTAÇÃO

Quando ingressei no segundo grau, aprendi, com minha professora de história, a escrever monografias. A regra mais importante e com base na qual fui mais corrigida, era de que o texto deveria ser impessoal. Eu não pensava nada, nem opinava, muito menos sentia alguma coisa. Para meu texto ser sério e científico - o que no fundo era a mesma coisa - eu deveria expressar as minhas opiniões através da citação de outros autores ou escondidas sob um covarde sujeito indeterminado.

Relutei muito para começar a escrever este texto, pois, apesar da aceitação da primeira pessoa nos meios acadêmicos menos rígidos, ainda assim algumas regras pairavam como "tiras " (polícia) em minha cabeça. A pior delas, ao que parece, oficialmente aceita, é a de que uma dissertação de mestrado - que não é uma tese - não precisa em nada ser criativa. O que significa que eu já poderia haver escrito um "bom" trabalho, sem precisar passar por crises e conflitos, apenas seguindo os moldes da minha primeira monografia e de todos os relatórios que aprendi a fazer nas psicologias experimentais da minha vida (acadêmica).

Confesso que tentei várias vezes, como boa neurótica, continuar sendo "boa" aluna. Comecei a minha pesquisa sobre teatro do oprimido em 1989, nos moldes os mais acadêmicos possíveis: tentei realizar uma oficina de teatro do oprimido com

professores da rede pública, registrando com gravador e auxílio de dois auxiliares de pesquisa todas as ditas produções - dis - curso e gestual - dos participantes, realizava reuniões com estes e com meus assistentes, li os livros do Boal, etc., etc. Enfim, tentava ser "séria e respeitável".

Talvez eu tenha sido salva pelo fluxo dos meus desejos, que me aproximou cada vez mais do teatro e me fez rever a prisão academicista em que me estava enjaulando. Depois de muito ir e vir no que seria afinal o objeto desta tese, chegando mesmo a desistir de sua realização, decidi contar e analisar aqui (como bem convém a uma tese) a minha trajetória pelo, no e com o teatro do oprimido até o momento(*). No mínimo, conseguirei ser mais honesta e falar com maior conhecimento de causa do que se usasse a análise do discurso de outras pessoas para, ao final, validar minhas próprias opiniões. Não fugirei totalmente ao academicismo, pois, em primeiro lugar, esta pretende ser uma tese de mestrado e, em segundo lugar, ainda e infelizmente, não pretendo nenhuma grande revolução, mas (pequenas revoltas que me permitam movimentar com criatividade por essas estruturas tão firmemente instituídas (e tão fragilmente sustentadas por seres humanos como eu))

A primeira parte deste texto pode servir para situar as pessoas que não conhecem o teatro do oprimido, mostrando como eu o concebia ou me permitia pensar sobre ele no ano de 1990.

A segunda parte faz uma análise o mais sincera possível (se é que sinceridade existe) de minhas vivências com essa prática.Na terceira e última parte, lanço mão de uma leitura sociolingüística para avaliar alguns processos engendrados pela prática do teatro do oprimido em alguns grupos e, a seguir, analiso o trabalho dos multiplicadores desta técnica - chamados "curingas" - e sua função, utilizando, como contraponto, a concepção dos quatro discursos de Jacques Lacan.

O nome de Augusto Boal é constantemente mencionado ao longo do texto por, além de ser ele o idealizador do teatro do oprimido, ser também seu maior difusor e autor dos livros sobre a técnica - há alguns textos de autores holandeses, mas todos de difícil acesso. Na verdade, continua sendo ele a maior referência - ao menos oficial - do teatro do oprimido no mundo.

PARTE I - O QUE É O TEATRO DO OPRIMIDO?

> (...) por que razão o Brasil viveu tantos anos sob uma ou outra forma de ditadura?
> Por que tão poucas vezes pôde o povo manifestar-se livremente? Senti uma grande alegria pensando que isso ocorre sempre, quando e onde o povo luta.
>
> [BOAL, 1979. p.84]

Tentativa de Definição

O Teatro do Oprimido, como o próprio Boal coloca em seu livro "Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular", pode ser qualquer forma de teatro feita pelo povo e que tenha por fim libertar esse mesmo povo da opressão(*). Entretanto, usa - se mais freqüentemente a expressão Teatro do Oprimido para designar um conjunto de técnicas sistematizadas por Boal e que cumprem dois objetivos bem específicos, como ele mesmo enfatiza : "o espectador deve protagonizar a ação dramática e deve preparar-se para protagonizar a própria vida!" [Boal, 1980 . p. 159]. É, pois, uma ação com vistas ao futuro, um futuro, de preferência, imediato.

O teatro do oprimido não se reduz a um espetáculo teatral como normalmente se conhece, mas é um processo que visa transformar espectadores em Espect-Atores(*), em sujeitos de suas vidas. Assim, qualquer exercício de teatro do oprimido, por mais elementar que seja, já é o teatro do oprimido.

Quando e Onde Começou

Seria pretensão demais querer a exatidão de qualquer começo. Mas posso começar pelo período em que Boal foi diretor do grupo Arena de São Paulo, entre 1956 e 1971, quando teve que se exilar do Brasil. Já nessa época eram claras as posturas políticas - marxistas - de Boal e de todo o grupo. Escreviam e montavam peças de cunho político, como "Eles Não Usam Black-tie" de Gianfrancesco Guarnieri.

Os trabalhos do Arena, reflete Boal, eram feitos para o povo. Estavam, nesse sentido, muito mais próximos de Brecht, na sua defesa de um teatro político engajado que fizesse os espectadores refletirem sobre a realidade social, sobre sua realidade injusta. Ainda aí, o "povo" assistia, passivo, o que os artistas tinham a dizer sobre suas próprias vidas. Os artistas eram os porta-vozes. E as platéias continuavam caladas:"espectadores".

Em seu último livro [BOAL, 1990], Boal fala de seus três "encontros teatrais", encontros que mudaram sua vida. Entre eles, destaca sua experiência na Europa, onde pôde melhor experimentar e desenvolver suas técnicas. Mas, antes deste, conta sobre dois encontros que travou ainda na América Latina e que foram, ao que parece, determinantes da visão que ora tem sobre as relações teatro-povo, artista-povo e de sua prática a partir de então.

Um desses encontros foi com Virgílio ("eu jamais esqueceria este nome") [Op.cit.,p.8], um camponês pernambucano que, ao assistir a uma peça do Arena sobre lutas camponesas, convocou, emocionado, os artistas a irem todos juntos, após o espetáculo, invadir uma fazenda. Difícil foi que entendesse que se tratava apenas de representação e que os rifles usados em cena não eram "de verdade". "E pra que servem rifles que não atiram?", perguntou Virgílio. E acrescentou, referindo-se à música que encerrava a peça: "Então, o sangue que vocês cantam que é preciso derramar é o nosso, não o sangue de vocês?". Diz Boal: "Desde esse primeiro encontro (...), encontro traumatizante, mas esclarecedor, eu nunca mais escrevi peças para dar conselhos, nunca mais enviei mensagens. Exceto quando eu corria os mesmos riscos que os outros." [Ibid.op.cit., pp.9-10]

Outro importante "encontro teatral" de Boal se deu no Peru, quando participava de um programa de alfabetização através do teatro. Não satisfeita com o desempenho da atriz em uma

determinada cena(*), uma senhora, convidada por Boal, aceitou ela mesma representar a idéia que havia sugerido para a personagem com problema. Podemos localizar aí o miolo do que veio a ser o teatro-fórum, em que o público entra em cena para propor soluções e formas de o protagonista sair da situação de opressão que vive.

Entretanto, o t.o.(*) não surgiu apenas de experiências e realizações de teatro, mas também das impossibilidades de fazê-lo. (As ditaduras latino-americanas, ao censurarem o teatro nos palcos, forçaram, da parte dos artistas, a busca de alternativas para continuarem a se manifestar. É assim que, quando esteve na Argentina, Boal e seu grupo praticavam o "teatro invisível" no metrô, nas ruas, etc. Neste tipo de teatro, faz-se uma cena na rua, cena geralmente geradora de polêmica, mas sem que ninguém além dos artistas saiba que se trata de uma "encenação". Ficção e realidade, se é que essa divisão procede, encontram-se aqui completamente confundidas e condensadas.)

As Modalidades

O teatro do oprimido, entendido como técnicas sistematizadas por Boal, seguindo os dois princípios fundamentais que já citei, possui modalidades (quatro, por enquanto), algumas

das quais mencionei vagamente. Vamos a elas.

Uma das modalidades do t.o. é o teatro-imagem, em que como o nome diz, a comunicação se dá por imagens. Os partici - pantes usam o próprio corpo ou o corpo dos outros para expressar o que desejam, por exemplo, a imagem que têm de família, ou alguma situação que viveram, ou algum outro tema proposto para ser trabalhado. Não se usa a palavra, nem a mímica. A imagem é polissêmica e aí está sua riqueza. O teatro-imagem serve para fazer ver o que apenas se olha, diz Boal; o que significa prestar atenção em mecanismos de opressão presentes nas relações sociais, mecanismos que têm a ver com ocupação do espaço , com as relações dos corpos e que, muitas vezes, não percebemos, por voltarmos nossa atenção quase exclusivamente para a linguagem verbal-articulada.

Outra modalidade é o teatro invisível. Esta técnica geralmente é trabalhada da seguinte forma: um grupo de atores combina e ensaia uma cena pra ser realizada em lugar público,de forma que os transeuntes-"espectadores" não saibam que se trata de teatro, mas pensem tratar-se da própria realidade e se sintam, por isso, compelidos a participar dela, a tomar partido. A cena deve causar polêmica, servindo para questionar uma situação de opressão. Por exemplo, no Aterro do Flamengo, um ator negro andava com um cartaz pendurado nos ombros, oferecendo- se como escravo, pois, somando moradia, alimentação, etc., o custo

de um escravo no século passado é relativamente maior do que o de um trabalhador para seu patrão atualmente. Esta cena, é óbvio, causava fortes reações nos passantes. Alguns atores fazem o papel de "transeuntes", tomando partidos diversos em relação à ação presenciada. Dessa forma, os passantes são estimulados a tomar uma posição. Outro ator faz o papel de alguém que quer comprar o futuro escravo. Em geral, cria-se uma grande discussão, quando não chega a polícia para estragar tudo.

Uma terceira modalidade, mais comumente realizada, juntamente com o teatro-imagem, é o chamado teatro-fórum. É apresentada uma pequena peça - o "anti-modelo" - que mostra uma cena de opressão vivida pelo protagonista. Os "espectadores" são convidados a entrar em cena, no momento que julgarem mais propício, e a tentar oferecer alternativas para que o protagonista - cujo ator substituem - saia da opressão. Faz-se um debate através do teatro; não se deve falar sobre formas do protagonista sair da opressão, deve-se mostrar, na situação concreta da cena, de que recursos essa personagem pode se valer para mudar o final da peça, ou seja, não se deixar oprimir. Por exemplo, no espetáculo-debate montado após as eleições presidenciais, o protagonista era um militante de um partido de esquerda, que acreditava que, mesmo não logrando vencer as eleições, a frente esquerdista havia recebido 31 milhões de votos, o que, em si, era já uma grande vitória, achava que os militantes não deviam esmorecer, ao contrário, deveriam continuar lutando. Este militan-

(te tentava convencer a família de um amigo seu a participar -ou ao menos colaborar - da criação de um Centro Cultural no bairro; deparando-se com as mais variadas posturas: a mãe derrotista, o pai de direita, uma filha alienada e outra terrorista,etc. A platéia - quase toda composta por militantes de partidos de esquerda - entrava em cena, no lugar desse protagonista , para buscar novas formas de argumentar e convencer essa família(*).

Uma outra modalidade, que Boal vem desenvolvendo mais recentemente, especialmente com o grupo de Paris, são as técnicas do tira na cabeça(*). No início de seu exílio europeu,Boal entendia como opressão aquela que presenciara na América Latina devida aos regimes ditatoriais: censura, miséria, torturas,etc. E o que encontrou na Europa foram, vamos chamar assim, problemas mais existenciais: o medo do vazio, a solidão... Apenas mais tarde Boal aceitou trabalhar com esse tipo de opressão e considerá-la como tal. As técnicas do tira-na-cabeça são usadas para trabalhar os opressores que foram internalizados. Se, em determinada cena, nada impede o personagem-ator de cumprir seus objetivos, de satisfazer seus desejos, e, mesmo assim, ele não o consegue, o que o está impedindo? Quem são seus antagonistas? São suas opressões internalizadas. Os exercícios dessa modalidade levam os participantes a enfrentar ou estudar formas de enfrentar a polícia que trazem "dentro" de si, os seus "tiras-na-cabeça" ("flic-dans-la-tête" , em francês). Dentro dessa modalidade, Boal se propõe a trabalhar com terapia, dando inclusive treinamentos específicos a grupos de psicólogos.)

(Essas modalidades são ao mesmo tempo independentes - podem ser trabalhadas separadamente - e interdependentes - podendo ser mescladas, especialmente o teatro-imagem, o fórum e o "flic-dans-la-tête" - apontando todas sempre para a transformação de uma realidade, ou melhor, para a transformação de uma situação de opressão.

O Curinga

Curinga, no baralho, não preciso lembrar, é a carta que pode ser intercambiada por qualquer outra, ou melhor, é a carta que pode ocupar, obedecidas determinadas regras, o lugar de qualquer outra, pode, portanto, adquirir qualquer valor. No teatro do oprimido, usamos esse termo para designar tanto o multiplicador das técnicas, aquele que coordena as oficinas, como aquele que, em uma sessão de teatro-fórum, serve de intermediário entre a platéia e os atores: é ele quem explica as regras do jogo e cuida para que sejam seguidas, é ele que estimula o debate teatral, propondo exercícios de aquecimento a serem feitos por atores e platéia, e estimula os espectadores a deixarem de sê-lo, ou seja, a entrarem em cena no lugar do protagonista. Ser curinga é ser um multiplicador das técnicas do t.o. Como as oficinas de t.o., em geral, têm por objetivo a multiplicação, os participantes das mesmas são sempre "curingas" em potencial.)

Boal não reserva, em nenhum de seus livros, um capítulo em separado para tratar da função do curinga. Não há regras rígidas a serem seguidas. Curingar é uma arte que somente a prática - não excluindo dela o estudo - permite desenvolver. Boal não fala, em seus livros, diretamente do curinga porque é para ele que se dirige o tempo todo. Sendo assim, seus leitores podem, também, vir a ser futuros multiplicadores. Quando Boal explica um exercício, é para que aquele que lê possa vir a utilizá-lo.

Ser um bom curinga é uma questão de "feeling", o que somente o despojamento e a prática propiciam. Aprendemos isso quase a duras penas, quando da formação do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro. Éramos - e somos - cinco "curingas" em formação, supervisionados por Boal, aprendendo essa arte. (Se as técnicas do t.o. servem para auxiliar as pessoas a melhor conhecerem suas opressões e para buscarem formas de sair delas, o curinga tem que ser um propiciador disto e não ele mesmo um opressor. Se cada participante vai trazer a sua verdade, o curinga não pode ser o "dono da verdade".) Como viver isso sem se despojar de moralismos e dogmatismos sempre paralisantes ? Como despojar-se da posição confortável - embora pesada - de dono da verdade, sem questionar seus próprios valores e seu modo de ser? Essas questões, com as quais nos defrontávamos - e nos defrontamos - a cada dia, fizeram-me traçar um paralelo entre o "ser curinga" e o "ser psicanalista", tudo questão de prática, de ideologia, de experiência e, sobretudo, de coragem.

(O curinga é, antes de tudo, um curioso, disse Boal certa vez. Não um "xereta", mas um curioso, um perguntador, que quer conhecer a realidade das pessoas com as quais está trabalhando. Boal comparou a tarefa do curinga com a maiêutica de Sócrates. "Se bem" - disse ele - "que Sócrates, no fundo, sabia onde queria chegar". Cada pessoa sabe da sua verdade, dos seus desejos, e o curinga deve agir segundo essa premissa.)

Seguem-se algumas afirmações de Boal, encontradas em seu último livro[1990,op.cit.], e que se referem quase especialmente à função do curinga:

"On n'interprète pas, on n'explique rien, on ne fait qu'offrir des points de repères multiples"[Ibid.op.cit.,p.62].

"(...) le directeur doit - d'une manière maieutique - poser beaucoup de questions(...)" [Ibid.,p.88]

"Le directeur ne doit pas influencer les images mais au contraire faire comprendre à chaque participant qu'il est libre d'illustrer l'image qu'il dèsir".[Ibid.,pp.157-8]

"Le directeur doit aussi encourager eux qui ont des idées différentes(...)".[Ibid., p.158]

(O curinga deve sempre se dirigir à platéia através de perguntas. É a platéia que, em última instância, deve decidir se uma solução proposta é viável ou mágica, se o tipo de opressor e opressão apresentados existem ou não, etc. Afinal, trata-se de um fórum. Da mesma forma, o curinga se dirige aos par)

(ticipantes de uma oficina de t.o. através de perguntas e pontuações - compara as produções do grupo com coisas que viu em outros lugares, pede que o grupo compare e faça observações sobre o que vê, comunica sua estranheza frente a algo e deixa as interpretações por conta de cada um. As regras de cada jogo e exercício não são rígidas, mas se acomodam de forma a propiciar que cada um possa melhor se expressar. É o debate que interessa, mas o debate teatral, estético.

"J'attendis pour voir ce qui allait se passer. J'avais pensé continuer les étapes de la technique, mais Joachim suivait son prope chemin. Et c'était tant mieux."(*)

"Je crois en tout...surtout au théâtre. Et je crois en toutes les choses qui, grâce au théâtre, peuvent être dites et écoutées."[Ibid., op.cit.,p.207]

Espect - Atores

Espectador é um palavrão, diz Boal. "Espectare" quer dizer "ver" e denota uma posição de passividade. A proposta do teatro do oprimido é tirar as pessoas de uma posição passiva, para que se tornem atores, Espect-Atores no palco e em suas próprias vidas.

Em vez de serem meros objetos, depositários(*) da ação teatral, as pessoas se transformam em sujeitos dessa ação. Essa regra máxima é explicitada às platéias de teatro-fórum e aos participantes das oficinas: "no t.o. não há espectadores", assim, é impossível não intervir, pois não fazer nada já é uma forma de intervenção. Dessa forma, todos ficam "ativados", sabendo que são convidados a participar, a serem protagonistas da cena e, se não o fazem, se ficam somente olhando ou se retiram, é essa a maneira que escolheram de participar.

"Entrar em cena" passa a ser algo importante. E a falta de coragem para fazê-lo, se for o caso, fica evidenciada. Muitas vezes, a pessoa não entra em cena num primeiro fórum, mas fica "ativada" - como diz Boal - para fazê-lo numa segunda oportunidade.

O Arsenal

"Arsenal" é o nome que se dá ao conjunto de jogos e exercícios de que se dispõe para realizar uma prática de t.o. . Muitos desses exercícios foram criados pelo próprio Boal e outros ele aprendeu com os diversos grupos com que trabalhou. Boal divide esses exercícios basicamente em quatro categorias, conforme o objetivo principal dos mesmos:

1ª Categoria - "Sentir o que se toca"

Envolve exercícios de exploração das possibilidades de movimentação e equilíbrio do próprio corpo. São em geral exercícios que levam os participantes a movimentar e equilibrar o corpo de formas não-habituais. Um exemplo é a "corrida em câmera lenta", em que "o último a chegar ganha".

2ª Categoria - "Escutar o que se ouve"

Composta por exercícios que levam os participantes a realizar movimentos ritmados acompanhados de um som com a voz, movimentos esses que são criados por cada pessoa e realizados simultaneamente, ou criados, alternadamente, por um do grupo e imitados pelos demais. No "círculo de ritmos", por exemplo, faz-se uma roda, e uma pessoa de cada vez vai ao centro, faz um movimento ritmado e um som com a voz, que devem ser reproduzidos pelos demais, até que outro vá ao centro e proponha um ritmo - corpo e voz - completamente diferente, e assim por diante. É importante lembrar que cabe ao curinga explicitar as regras de cada exercício e cuidar de sua condução.

3ª Categoria - "Todos os sentidos"

Pede-se aos participantes - às vezes, alternando - se entre si - que realizem determinadas tarefas de olhos fechados.

Privados da visão, os atores passam a explorar e desenvolver o uso dos demais sentidos. Em "floresta de sons", por exemplo, em duplas, um é o "cego" - fica de olhos fechados - e o outro é o "guia", que deverá conduzir o parceiro pela sala, emitindo sempre um mesmo som, o "cego" segue este som.

4ª Categoria - "Ver o que se olha"

São exercícios em que a comunicação se dá através de imagens. Fica excluída, portanto, a linguagem verbal. No exercício "máscaras dos atores", divide-se o grupo em dois: um subgrupo senta e observa o outro subgrupo se locomover pela sala. Cada um dos que estão sentados observa um dos integrantes do outro grupo, sem que nem este nem ninguém mais saiba de quem se trata. Transcorridos alguns minutos, o curinga pede que os que estavam em pé sentem e que os demais se levantem e imitem a pessoa que observavam. Devem imitá-la em suas sutilezas, não nos movimentos óbvios. Cada um, assim, deve descobrir quem o estava imitando. Depois, alternam-se os grupos.

Além dos exercícios das categorias, há o teatro-imagem propriamente dito, em que se trabalham cenas com algum enredo. Há uma cena de "imagem projetada" em que se apresentam quatro pessoas marchando lado a lado, repetindo o mesmo movimento e um mesmo som com a voz. No meio destas, uma outra pessoa tenta seguir com as demais, só que fazendo um som e movimento dife

rente. As quatro primeiras, quando percebem a diferença, derrubam a quinta pessoa ao chão; esta tenta mais uma vez e é novamente derrubada; por fim, passa a imitar os outros quatro e é incorporada ao grupo. O coringa pergunta à platéia quem quer substituir a quinta pessoa e tentar alguma alternativa para não se deixar oprimir e manter sua diferença. Sempre através de imagens, realiza-se um debate teatral. O nome desta técnica se deve ao fato de que cada pessoa que vê a cena pode projetar nela o significado que quiser, conforme sua experiência de vida.

O arsenal também é composto de jogos que envolvem a criação de personagens pelos participantes.

A existência do arsenal e a forma de usá-lo mostram a flexibilidade dos conceitos do t.o.: sempre a serviço da práxis. Os exercícios podem mudar de categoria e as categorias podem mudar de nome. A reflexão sobre a prática propicia esta flexibilidade. A própria forma de aplicar os exercícios, às vezes, muda. Conforme o momento e o grupo que está realizando o exercício, propõem-se novas e diferentes formas de executá-lo.

A Teorização Mais Recente

Em seu último livro[Op.cit.,1990], Boal esboça alguma teoria tentando explicar o processo do teatro do oprimido atra

vés de um entendimento do que seja o ser humano, o teatro e o ator. Não tendo uma preocupação academicista, não situa suas posições em nenhum quadro teórico das ciências humanas e sociais, chegando a misturar noções de neuroanatomia, psicanálise e opiniões de senso comum. Penso que uma visão psicanalítica dos processos psíquicos, aliada às teorias sociolingüísticas que mencionarei, possa ser útil a uma leitura da prática do teatro do oprimido, possibilitando aos que utilizam suas técnicas uma visão mais dialética e menos platônica do processo.

Boal considera o teatro como a primeira invenção do ser humano, que teria nascido quando este descobre sua capacidade de auto-observação. Conforme o autor, somente o ser humano pode observar-se a si mesmo em um espelho imaginário. Este espelho imaginário nos é oferecido pelo espaço estético, que é onde se desenrola a cena teatral e se caracteriza por possuir dimensões objetivas, físicas e dimensões subjetivas, ou seja, uma dimensão afetiva e uma dimensão onírica.

Segundo Boal, para haver teatro, é preciso dois seres humanos - ou o conflito entre duas vontades - uma paixão(*) e um espaço estético.

O espaço estético aponta para a própria vida. Ele surge na relação dialética ator-espectador: é o reconhecimento mútuo de atores e platéia que garante a formação do espaço esté

tico. Para tal, é preciso que a realidade da ficção vivida nesse espaço seja verdadeira, não "realista", mas que se possa acreditar nela. Esse espaço é pentadimensional, pois além de comprimento, altura e largura, acrescentamos-lhe imaginação e memória. → visão (sentidos)

Para explicar o ator - que qualquer um pode ser -Boal esboça algumas teorias do que seria o ser humano. Este seria um corpo, possuidor de três propriedades principais: sensações, emoções e razão. As sensações seriam talvez a recepção dos estímulos físicos através dos cinco sentidos - "o que sinto em minha pele, o que ouço, o que vejo, os odores que sinto ou os gostos que experimento" [op.cit.,1990,p.44] - e que são registrados no cérebro(*). Sem explicar muito por que, Boal diz que o corpo é também emotivo e que as sensações de prazer e de dor podem conduzir-nos a emoções de amor, de ódio, de medo, etc. A razão Boal diz consistir em pensamentos, idéias, abstrações; por exemplo, a compreensão que temos de nossas emoções ou a fórmula $E = MC^2$ de Einstein seriam um trabalho da porção racional de nosso cérebro.

As sensações, emoções e pensamentos seriam três "regiões" - entre aspas - que estariam interligadas entre si e trocariam informações livremente. Assim como as sensações se transformariam em emoções e essas em pensamentos, também o movimento contrário poderia ocorrer. Boal esclarece que fez uma di

visão vertical do cérebro sem se preocupar com a realidade anatômica ou fisiológica dessas regiões. Ele propõe ainda uma outra divisão do cérebro, esta no sentido horizontal. "Em cima " estaria a consciência, o verbalizado, aquilo que compreendemos e somos capazes de explicar em palavras. Numa região intermediária, estaria o verbalizável, correspondente ao "subconsciente" de Stanislawsky(*) e ao "pré-consciente" de Freud, onde se encontrariam as idéias, emoções e sensações escondidas, mas passíveis de virem à luz, passíveis de verbalização. E, na base desse esquema, estaria o inconsciente, "aquilo que não é verbalizado e que, nas suas profundezas não será jamais passível de verbalização"[op.cit.,1990, p.47]. Também entre essas três regiões haveria comunicação.

Boal esclarece que estas emoções, sensações e idéias, mesmo escondidas ou sombrias, são vivas, ativas e, quanto mais escondidas, mais terríveis e incontroláveis. Ele afirma, relembrando Freud, que o acesso ao inconsciente se dá através de alucinações, atos falhos, chistes, assim como dos mitos, das artes e do teatro. "As grandes obras teatrais penetram diretamente no nosso inconsciente e dialogam com ele"[op.cit.,1990,p.47], diz.

Apesar de dizer que explicar o ator é quase impossível, Boal tenta fazê-lo através da especificação dos seguintes conceitos: pessoa, personalidade e personagem. Segundo ele, o inconsciente se assemelha a uma panela de pressão onde se encon

tram "todos os demônios, todos os santos, todos os vícios,todas as virtudes, tudo o que, não sendo ato, é potência"[Ibid.,op. cit.,1990,p.49]. Teríamos em nós todos os sentimentos e todas as capacidades que se encontram nos demais seres humanos. Essa totalidade do que em nós é manifesto ou está guardado é a PES - SOA. A pequena porção dessa totalidade que se transforma em ato e se manifesta é a PERSONALIDADE. No teatro, um ator abre a panela de pressão e retira dali todas as sensações, emoções e pensamentos de que precisa para viver um papel; essa porção,que não é sua personalidade, mas faz parte de sua pessoa, é a PERSO NAGEM. Os personagens teatrais são todos doentios, diz Boal. É em si mesmo, na "panela de pressão", que um ator, não sendo doente, busca elementos para viver personagens doentios. Esses elementos devem ser encerrados novamente na panela de pressão assim que acaba o espetáculo. Mas, afirma Boal, o que vier a enriquecer a personalidade deve ser incorporado a ela e não mais voltar à panela de pressão. (Nisso consiste o tipo de "catarse" proposto pelo teatro do oprimido: considerando que todos podem fazer teatro(*) e que o t.o. leva todos a participarem da experiência teatral, a transformação via t.o. se daria pelo desempenhar diferentes papéis e pelo preparar-se - através de exercícios e jogos - para atuar, tanto no teatro como na vida.)

PARTE II - TEATRO DO OPRIMIDO: VERSÃO 1991

Introdução

Agora já não sei mais quando começou essa tese ou minha pesquisa, no sentido da busca que me fez sempre encontrar o que eu, ao menos aparentemente, não estava procurando. Talvez tenha começado quando encontrei a palavra oprimido, no livro "Psicoterapia do Oprimido" de Alfredo Moffat e o que, num primeiro momento, me pareceu uma identificação marxista com o tratamento que ele buscava para os loucos, talvez tenha sido mais a descoberta de uma semelhança entre mim e esses loucos, privados de qualquer possibilidade de individuação e de existência no que se convencionou chamar humanidade. Talvez mais do que com seus salvadores, eu me identificasse com os próprios "oprimidos", enfileirada, controlada e domada como me sentia em toda a minha vida, escolar ou não.

Talvez tudo tenha começado quando conheci a palavra teatro, ao ter que optar, ainda na escola, entre as aulas de teatro, música ou artes plásticas. Tendo feito a primeira opção, ouvi da professora Olga Reverbel alguns relatos de experiências com teatro invisível na França. Realizávamos também jogos dramáticos que mais tarde vim a encontrar descritos em livros do Boal.

Comprei, no início do meu curso de Psicologia, o livro "Teatro do Oprimido", talvez por seu título trazer associadas duas idéias que, naquele momento, eram de meu maior interesse. Mas só consegui lê-lo em 1986, ao término da faculdade, quando iniciei uma oficina de teatro com o próprio Augusto Boal. Aqui, começa outra história.

1986: Os Mitos e os Ritos

Poderia descrever religiosamente os exercícios da oficina que fiz com Boal no segundo semestre deste ano, pois anotei tudo, tintim por tintim. Mas a lembrança mais forte que tenho daquela época é a de que estava desesperada. Digo isto não como um desabafo, mas para mostrar que poderia escrever impessoalmente sobre tudo e todos, sem falar do que foi para mim o mais importante - meu desespero - e como pude lidar com ele através de alguns exercícios.

Boal como que nos colocava em uma espécie de compromisso com nossas próprias condutas ao nos dizer que, no teatro do oprimido, não há espectador e que, portanto, não participar ou "ficar olhando" já é um posicionamento e uma forma de atuação. Assim, cada vez que eu desejava me manifestar, mas não o fazia, me via quase nua diante dos meus medos e de minhas autocensuras. Não havia ali, ao contrário de numa terapia, um espa-

ço (ao menos oficial) para tratar e tentar elaborar essas questões. Tudo deveria ser trabalhado através do teatro.

Lembro-me de um exercício, que ,apenas recentemente,soube chamar-se "a imagem do antagonista". Boal pediu que ficássemos todos em círculo e de costas para o centro deste. Devíamos lembrar de uma cena que tivéssemos vivido, na qual tivéssemos sentido muito medo durante um confronto com certa pessoa -nosso "antagonista". Quando Boal batesse palmas, deveríamos nos voltar imediatamente para o centro do círculo, fazendo a imagem do medo que sentíramos naquela ocasião (essa imagem deveria ficar congelada, ou seja, não poderíamos desfazê-la até que ele indicasse). Feito isso, deveríamos, sem falar, agruparmo-nos por semelhanças de imagem. Formaram-se seis grupos de imagens mais ou menos semelhantes entre si. Os participantes que não pertenciam a um grupo escolhiam neste a que lhes parecesse mais representativa do medo do grupo. Tão apavorada deveria estar eu e tão sincera no meu pavor que fui uma das escolhidas. Eu e os outros cinco escolhidos (um de cada grupo, é claro) nos colocamos lado a lado, fazendo nossas imagens. A seguir, conforme indicado por Boal, realizamos um movimento dentro de um ritmo e que fosse representativo do nosso medo. Eu me lembro que girava repetida e lentamente minha cintura, levando a mão à cabeça e arrancando os cabelos com uma cara de mais pavor ainda. Depois, dentro deste ritmo, deveríamos colocar uma frase, ao que eu, no gesto de arrancar meus cabelos, gritava desesperada:"Que merda!".

PUC-RIO

Boal pediu, então, que fizéssemos a imagem do nosso antagonista como o víamos naquela situação. Fiquei com o corpo ereto, a cabeça erguida, uma cara de antipática, fazendo "não" com as duas mãos e a cabeça ao mesmo tempo. Procedemos da mesma maneira que na imagem anterior, com movimento e uma fala dentro de um determinado ritmo. Meu "personagem" mexia a cabeça e os braços num tom de negação, ao mesmo tempo em que dizia: "Sinto muito, queridinha". Não foi essa uma representação realística da cena que eu havia vivido, uma cena em que uma professora me fizera uma crítica a qual não dei resposta. Minha cena demonstrava a antipatia e a frieza que eu havia visto na professora e a raiva com que havia recebido tudo aquilo, embora calada.

Boal pediu aos demais participantes que haviam visto nossas cenas que escolhessem um antagonista que "conheciam" ou que, de alguma forma, reconheciam. Dando seqüência ao exercício, lembro-me de uma garota que escolheu o meu antagonista. Começamos a improvisar, estando ela no papel que a princípio era meu, o de oprimida. A história dela, como era de se esperar, não era igual a minha. Mas que semelhanças havia entre as duas situações que a fizeram reconhecer e escolher as minhas imagens, e que me fizeram desempenhar bem (modéstia à parte) o papel de seu antagonista e, dessa forma, explorar melhor os mecanismos de poder daquele que havia, por assim dizer, oprimido a mim?

Por vezes, penso que o teatro faz colocar à flor da pele sentimentos, desejos e pensamentos que relutamos por tra-

zer à luz. É possível "amaciar" um ego, enfraquecer as censuras? Se é, o teatro pode ser um bom caminho neste sentido. Por que gostamos de um ou outro papel? Por que o prazer de tantas mulheres - ao menos o meu - em fazer papel de prostituta? Por que a dificuldade de certos atores em expressarem determinados sentimentos? Representar um papel é, muitas vezes, mais do que reconhecer um mecanismo social ou uma ideologia, saber dos atos e vibrações de que nosso próprio corpo é capaz. E se, por exemplo, sou capaz de gritar com ódio em cena, por que não consigo fazer o mesmo em outras cenas do meu dia-a-dia?

Em 1986, quando Boal ainda não havia enveredado pelos caminhos da terapia dentro do teatro do oprimido, o momento de maior intimidade dentro da oficina foi quando, divididos em grupos, para montar uma peça sobre determinado tema de opressão, falamos sobre nossas próprias opressões relativas ao tema escolhido. Meu grupo: "a família".

Éramos seis no grupo e confessamo-nos mutuamente sobre o que naquele momento sentíamos serem nossas opressões familiares. A gente sempre pensa sobre o maniqueísmo dessa divisão opressor-oprimido. Isto está abrandado pelo fato de que, nas oficinas de t.o., desempenhamos também o papel de opressores, tendo que lidar com esse nosso "lado". Mas esse maniqueísmo aparece mais numa análise à distância, jamais o reconhecemos quando estamos sofrendo e nos sentimos esmagados por alguém. Neste

caso, parece-me que a Psicanálise vai bem mais longe, trazendo à epiderme a ambigüidade (ambivalência?) dos nossos sentimentos mais "celestiais" e comprovadamente cristãos.

Quando acabou a oficina, cada vez mais ciente do desespero em que me encontrava, comecei a fazer análise, o que aconteceu também com um amigo meu, no ano passado, após participar de uma oficina intensiva de teatro do oprimido. Não vamos daí partir para estatísticas que correlacionem as oficinas de teatro do oprimido com a entrada em análise. Acredito apenas que, se trabalhar com teatro já nos mobiliza emoções e pode nos fazer refletir sobre a forma que somos e como vivemos, mais aguçadamente isso pode ocorrer no caso do t.o., que nos faz participar de uma espécie de "setting" em que estão sempre em jogo o nosso corpo (a forma que damos a ele), nossos sentimentos e nossas concepções sobre nossa história e a dos outros.

Uma oficina de t.o. não dá conta da transformação (o que é isso?) de uma pessoa ou de um grupo, mas pode balançar certas estruturas. O que fazer com isso pode variar: análise , outras oficinas, nada, suicídio, etc. Em 86 questionei alguns ritos, dei um ou dois gritos, mas não derrubei os mitos. E um deles era o Boal. O outro? O sistema educacional(*).

Em 1987, continuamos mais ou menos com a Fábrica de Teatro Popular, com encontros esporádicos até termos certeza de que o governo estadual não cumpriria o contrato assinado pelo seu antecessor. Somente em 1989, voltei a procurar o Boal e a Cecília Thumin*, por querer realizar uma tese sobre o teatro do oprimido. Foi nesse ano, como já contei, que iniciei uma pesquisa-padrão com professores, com os quais realizei uma mais ou menos desastrosa oficina de teatro do oprimido. Agradeço ao Daniel e ao Adriano que, na qualidade de meus auxiliares, foram fiéis e pacientes até o fim. Os resultados do empreendimento estão registrados em um relatório que destoa do rumo final que tomou essa dissertação.

1990: Os Gritos

Nesse ano, gritamos muito. Ao menos, eu gritei. Mas os gritos não foram suficientes ou talvez não com as palavras certas. Nem sempre é bom gritar...

Em janeiro, gritamos: "Somos trinta e um milhões. E agora?" Queríamos discutir em fórum a campanha da esquerda nas eleições e queríamos voltar a trabalhar com Boal. Fundamos o Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, como já contei. Então, começamos a gritar uns com os outros.

Cada um, talvez, com objetivos diferentes , estava ansioso por dar existência a esse C.T.O. Perdíamo-nos em planos e em discussões que talvez só servissem para dar conta de nossa ansiedade e, quem sabe, ainda uma vez, de nosso desespero. Continuamos brigando mesmo depois de haver começado o trabalho , talvez lutássemos por nossa própria existência (colada que estava à do próprio C.T.O.). Creio que nos debatíamos pelo amor do mito: Boal. Se não posso falar pelos outros, ao menos garanto o que falo por mim.

Citar essas intempéries como pertencendo ao passado é um surto de otimismo e a vontade de ser bem educada. Mas a boa educação e o otimismo excessivos nem sempre são bons combustíveis para fazer um carro andar. É importante insistir que não se trata de um desabafo, e sim de mostrar a distância que existe entre planos e textos que se pretendem sérios e a realidade crua (e boa!) do confronto verdadeiro de desejos e idéias (vida?).

Dentre as propostas do Teatro do Oprimido, a que me parece torná-lo singular, se comparado com outras formas de se fazer teatro, é a da distribuição dos meios de produção teatral . Busca-se a desopressão de pessoas e grupos não somente fazendo-as falar e discutir seus problemas, mas possibilitando que usem o teatro para isso. Com a idéia de que todos podem fazer teatro, Boal e outros curingas se propõem a desfazer alguns mitos : o do palco como um altar, o da arte como monopólio de gens privi

legiados e o dos atores (astros e estrelas) como divinos. Como lidar, então, com o fato de que o teatro do oprimido gira quase todo ele em torno da adoração de uma figura, o mito Boal?

Todas essas são perguntas que me tenho feito, não à procura de uma resposta acadêmica, mas tentando,através do trabalho de teatro e da inquietação que o confronto com essas perguntas me provoca, locomover-me e descobrir, em movimento, aquilo que não é requisito para uma dissertação de mestrado e nem para a sobrevivência: criatividade. "Criar", não com a ilusão da originalidade, mas com a liberdade suficiente e possível para a produção de novas significações. Criar é descobrir um estilo: fazer, da matéria comum a todos, um "ser" único (e igual) como um filho.

As Oficinas e os Grupos: uma viagem de direção

Começamos a trabalhar, como já disse, com alguns bancários, com atores, crianças, aqui e ali. Buscávamos, assim como eles, conhecer esse trabalho que, de tão velho, tinha ficado só no Velho Mundo, e somente agora estava se estabelecendo por aqui. Mentira? Talvez. Houve algumas experiências no início dos 80, outras em 70 e ainda algumas ramificações do Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular que sobreviveram, corajosamente, rumo aos anos 90 e apesar deles. É uma armadilha pensar que o teatro do oprimido pertence aos C.T.O.s oficialmente reconheci-

dos. Esse reconhecimento pode até mascarar uma busca que ainda hoje se faz presente para todos nós: o que é o teatro do oprimido? E mais: o que pode ser?

Há técnicas descritas nos livros e há um método muito bem defendido por Boal e seus pupilos. Mas isso é pouco face ao desespero, a procura e, por que não dizer, a opressão dos que se dizem divulgadores do trabalho. O que queremos? O que podemos ? O que quero e posso eu com o meu trabalho e com esse texto? Que "texto" estou, afinal, escrevendo?

Quando começamos, no Sindicato dos Bancários do Rio de Janeiro, o que eu sentia era mais medo do que qualquer outra coisa. Poderia falar do prazer de estar começando o trabalho e da alegria de conhecer pessoas diferentes. Mas, do que mais me lembro, era do medo de começar, e, pior ainda, alheia a todas as teorias e práticas libertárias que conhecia, sentia medo de errar. Não sei se existe medo pior do que esse, ou se o próprio medo se reduz sempre a isso: não querer encarar qualquer imperfeição dentro de uma situação idealizada. Lá estava eu, trabalhando com Teatro do Oprimido e me sentindo esmagada e incapaz de qualquer movimento. Esse medo era comum a todo o grupo (um dos integrantes abandonou o trabalho logo após o seu início). Acho que era a sombra do mito que pairava e pesava sobre nós.Quando o Boal compareceu para, como "supervisor", observar nosso trabalho, não conseguimos relaxar. Posso falar ao menos de mim, preocupada que estava em fazer tudo bem feito. Mas o que é fazer bem alguma coisa?

Era essa preocupação com a perfeição inatingível, com um bem fazer que não me pertencia e que, portanto, não me poderia fazer bem, que me impedia - e assim foi durante algum tempo - de criar qualquer coisa e de escrever a minha própria história (o meu "texto") ao menos nesta seara que se convencionou chamar o teatro do oprimido.

Trabalhamos com vários exercícios e jogos dramáticos, tal como indiquei no capítulo anterior. Ao final, como é de praxe no método, deveríamos dirigir algumas cenas de teatro-fórum com temas propostos pelo grupo.

. Primeira vez: A Greve

Se não me falha a memória - e ela nunca falha, apenas seleciona - após escolhidos os temas, os participantes se dividiram em grupos, para conversar cada um sobre o seu tema. Nós, os curingas, circulávamos pelos grupos,orientando-os como podíamos. Após as primeiras improvisações, Boal assistiu aos trabalhos, dando algumas dicas de direção. Eu e o Luiz Augusto(*), dirigimos um esquete em que se tratava das dificuldades que os bancários têm ao fazer uma greve, tentando conseguir a adesão dos companheiros, o apoio da família e a compreensão dos clientes. Esse texto nunca foi escrito, apesar de ter sido apresentado mais de uma vez. Apresentava quatro cenas: na primeira,um militante tentava convencer os colegas a aderir à greve organi-

zada pelo sindicato, tendo que se confrontar com a autoridade do gerente e da sub-gerente, com o medo de uma novata no emprego e com a alienação de outro personagem (a cena se passa dentro de um banco). Na segunda cena, num bar, o militante passa panfletando e tentando conseguir mais adesões, a novata reconhece a importância da greve, mas continua com medo. Na cena seguinte, é essa mesma novata que tenta obter o apoio dos seus pais para aderir à greve, sofrendo forte oposição (a mãe a chantageia, dando a entender para o público que a filha está separada do marido e que cabe a ela - a mãe - cuidar do neto). Na última cena, o militante chega em frente ao banco com dois companheiros - a novata e um personagem dito "porra louca" e extremista - para fazer piquete, tendo que enfrentar a fila dos clientes e a ameaça da chegada da polícia. No final infeliz , o "porra louca" abandona o militante, e a novata acaba por entrar no banco quando da chegada do gerente que a pressiona. A dificuldade mais interessante que encontramos, aqui, pela primeira vez, mas que se repetiu em outros trabalhos foi a relutância de alguns atores em assumir o papel de antagonista na cena. Assim, aquele que desempenhava o "porra louca" cismava em parecer equilibrado e cumprir seus compromissos de militância política. Como algumas pessoas (eu incluída) têm medo de suas fantasias por acharem que "fantasiar é fazer", também alguns desses neo-atores temem vivenciar e demonstrar, em cena, sua capacidade de serem opressores. Este mesmo ator que, na prática, negava-se a fazer o "porra louca",em algumas experiências depois, parecia sentir enorme prazer em desempenhar o opressor das peças, pois passou a fazê-lo muito bem. Seria ridículo partir daí para qualquer jul

gamento moral (santa redundância!); como somos capazes de desempenhar qualquer papel, descobrimo-nos capazes, apenas isso, não mais precisando esconder-nos sob a capa de bons cristãos. Boal fala um pouco disso quando menciona os efeitos do teatrar sobre os atores [BOAL,1990].

Voltando à "viagem da direção", nessa época eu pouco sabia de dirigir e, se o medo fosse eterno, não teria sabido jamais. A cena dos bancários já estava praticamente marcada. Era simples e um tanto linear. Assegurei-me na presença do Luiz Augusto, que parecia bem mais tranqüilo que eu na sua tarefa de diretor. Ajudei a "limpar" cada cena, dando orientações simples: com respeito a que não falassem ao mesmo tempo, ou mudando algumas marcas, a fim de tornar a cena menos embolada e mais clara para o público. Venturas e desventuras de aprendizes, caminho inevitável para qualquer lugar.

Logo em seguida, fomos à Timóteo/MG, contratados pela prefeitura para um curso de uma semana. Ainda lá, eu me esquivava de me intrometer no trabalho final de cada grupo - as cenas - com receio de ser impositiva. O resultado acabava por ser frustrante, pois as peças ou não serviam para fórum ou eram esteticamente pobres. Tivemos oportunidade de discutir mais longamente com Boal alguns detalhes de direção teatral.

. Bancários nº 2: Dificuldade de Mobilização

Segunda oficina no Sindicato dos Bancários: pessoas novas, algumas não, exercícios novos, outros não, mais tranqüilidade, e, nem por isso, menos pânico. Ao final, coube a mim coordenar (dirigir?) um grupo que queria discutir em fórum a dificuldade de se conseguirem aliados para reivindicar direitos no emprego.

Como se dividiam os coringas pelos grupos a serem dirigidos? Discutíamos rapidamente as preferências de cada um e nos distribuíamos como fosse possível. No t.o., como trabalhamos com grupos diferentes que vão discutir seus próprios problemas, fazemos sempre as vezes daquele que pergunta e quer conhecer. Somos um pouco catalisadores, facilitadores (embora nem sempre) de um processo. Assim, qualquer tema ou grupo é sempre uma novidade, ou poderia ser. Eu escolho um grupo quando o tema me interessa e também pelas pessoas com quem vou trabalhar . Eu também estava interessada nessa questão da dificuldade de mobilizar pessoas.

Como já havia trabalhado muitas vezes com criação coletiva, ainda não havia descoberto as delícias de dirigir. Gosto de me divertir quando dirijo. Com esse grupo de bancários , esbocei algumas iniciativas, embora ainda tímidas, nesse sentido. Nessa época já pensava muito com relação às falas e à cons

trução dos personagens, mas pouco opinava ou me permitia criar na construção da cena e suas marcas. Logo, o resultado de mais esse trabalho foi também um esboço; alguns bons diálogos se perderam ante a palidez da cena. O que faltava? O que falta ainda? De onde vem o sangue que torna vivo um corpo sem cor? Precisei de Solidão para começar a descobrir.

. Curso Intensivo: A Solidão

Foi um curso de cinco semanas, segunda à sexta, cinco horas por dia, pessoas escolhidas pelas respectivas secretarias de cultura de algumas cidades do interior do Rio de Janeiro. Tudo em Santa Tereza, numa inesquecível casa protegida pelo fantasma de Paschoal Carlos Magno (a "Casa Paschoal").

Na metade do curso, no momento de dividir os grupos para montar as peças de fórum, alguns solitários se uniram e se trancafiaram para trabalhar o tema da solidão. E eu continuava só. Tentei dirigir um grupo à distância, mas em vão. Vão ou não vão? Eu fui, mais tarde, pro grupo da solidão, porque o tema me interessava deveras e talvez porque o grupo representasse um desafio para qualquer curinga, particularmente para mim. Tratar esse tema em fórum era também desafiador. Mas antes d'eu assumir a minha solidão, o grupo já havia feito e mostrado uma cena, mostrando a solidão de pessoas numa festa: uma "transa" casual, um estrangeiro, uma televisão... Apresentaram primeiro

a cena sem falas, como parte de uma técnica chamada "espetáculo para surdos", em que as pessoas que assistem devem descobrir de que trata a peça e o que estão querendo e fazendo os personagens. No caso d'A Solidão, praticamente conseguimos - nós da platéia - captar toda a idéia da cena. No dia seguinte, era a vez de apresentar as peças para Boal, dessa vez, com os diálogos. Eu não estava presente nesse dia. Fiquei sabendo que, quando A Solidão acabou de se apresentar, Boal disse: "Eu não entendi nada", e voltando-se para os que assistiam: "Vocês entenderam?". A cena não foi considerada boa para fórum. Boal insistia que outra pessoa curingasse numa próxima vez, já que ele próprio não conseguiria fazer com que as pessoas entrassem em cena, já que ele não acreditava nessa possibilidade. O que acho que ele não viu foi o peso com que suas primeiras sentenças ("Eu não entendi nada. Vocês entenderam?") e o silêncio covarde de boa parte da platéia caíram sobre o grupo.

Mais uma vez, a força do mito, ocupando o lugar do saber e da experiência, pôde paralisar qualquer tipo de reação ou confronto. A palavra de Boal, querendo ele ou não, era lei. O teatro do oprimido pode ser usado para trabalhar as opressões dentro dos próprios grupos que o praticam. Mas, para isso, é preciso que o grupo esteja aberto à auto-reflexão (coisa difícil de acontecer).

Uma colega trabalhou um dia com o grupo. Estando ela ausente, eu aproveitei para entrar. Cheguei de mansinho e com medo. Perguntei se se incomodavam com a minha presença e participação: Disseram que não. Léon(*) me perguntou: "Você vai ficar aqui como Silvia ou como curinga?". Dessa pergunta entendi que queria saber se eu estaria entregue e aberta às buscas e criações do grupo ou se tentaria, como curinga, impor minhas idéias, passando por cima do que o grupo tinha feito e do que queria ainda fazer. Respondi: "Vou ficar como eu puder". Foi a partir daí, tentando mergulhar no trabalho do grupo, tentando ser "Silvia" e não "curinga", que comecei a descobrir a "viagem da direção" e uma nova forma de curingar, com menos medo e menos opressão.

Ainda hoje é difícil lembrar dessa época, não só pela saudade, como pela ferida ainda aberta. Cabe saudade numa tese de mestrado? Pode um "objeto de estudo" se assemelhar a uma ferida aberta? Se o destino deste texto não é um arquivo morto,sim. Pois tampouco a procedência do que escrevo foi o cemitério. Não há nenhuma novidade nisso. Devereux já falava de como é possível que muitos pesquisadores (pessoas) possam utilizar estatísticas e um método positivista para esconderem suas angústias(*). Concordo com ele totalmente quando diz que o que nos angustia é o terreno mais fértil para a novidade, a criatividade, a produção de novas significações.

Fundamental e inevitável dizer que, por essa época,eu me apaixonei. E eis que, feita esta declaração, tremem ,no túmulo, os empiristas mais lógicos (os mortos e os vivos já enterrados) diante desse estudo. Mas posso evocar os "Fragmentos de um Discurso Amoroso" do Barthes e o seminário: "Os Sentidos da Paixão", na FUNARTE(*), para atestar que não estou sozinha em julgar este tema sério e digno de escrita. Apaixonei-me por um ator, e desde então, minha história e minha relação com o teatro e com o teatro do oprimido (minhas opressões?) se confundiram e se embrenharam pelos caminhos desse amor. Impossível falar de minhas "desopressões" e descobertas sem passar por essa paixão. Mais uma vez, vê-se que uma pesquisa científica pode ser bastante restrita em suas análises. Eu poderia falar do teatro do oprimido em geral, dando-lhe uma autonomia de efeitos que nenhuma técnica em si porta. Mais rico é fazer uma análise particular que possa mostrar como a lei da causa e efeito não funciona necessariamente com sujeitos desejantes.

Mas a solidão ainda não havia acabado. Por mais que se tente, ela não acaba nunca. Talvez seja melhor transformá - la. Comecei a participar, como integrante do grupo, dos laboratórios que estavam realizando para elaborar a cena. Mais precisamente, quando cheguei, o grupo estava em crise e estavam divididos quanto ao que queriam e/ou deveriam fazer. Alguns queriam continuar trabalhando sobre a cena que Boal não havia entendido, outros pareciam querer criar uma cena que com certeza pu-

desse servir de fórum. Começamos a falar sobre o que era, para cada um de nós, a solidão. Quando a discussão parecia emperrar de novo, circulando sobre o que deveríamos fazer, Kléber(*) foi ao palco e começou a improvisar, sendo seguido por outros que lhe completavam a cena. Acabado isso, outras pesquisas foram feitas. Lembro-me de uma com as luzes apagadas e todos nós falando e nos movimentando conforme o que sentíamos e o que a situação, os sons e a solidão nos inspiravam. Depois, comentávamos sobre o que tínhamos achado e de que elementos havíamos gostado. Por mais criativo que fosse o grupo, o conflito estava ali e forte: o grupo não sabia mais para onde ir, tinha perdido a coesão, em grande parte, a autoconfiança e, assim,a força (será?). Eu, como curinga, poderia ter orientado e encaminhado,da forma mais simples possível, o trabalho do grupo. Mas , quando cheguei no "porão" (Teatro Duse, da Casa Paschoal) onde estavam trabalhando, notei que alguma coisa especial se passava ali - muita entrega, sensibilidade e desejo de fazer um trabalho artístico - que as pessoas que não participavam e que estavam preocupadas apenas em realizar uma tarefa de um curso não poderiam captar em toda sua intensidade. Comecei a buscar com eles. Sentia, quando não estava com medo da possível pressão do meu grupo (C.T.O.) e do não cumprimento das minhas "funções de curinga", que fazia parte do grupo da Solidão e que era desse lugar que poderia opinar e participar do trabalho. Todos estavam "à-flor-da-pele"e com o coração na mão em gesto de entrega, como na cena final d'A Solidão. Eu não poderia - e nem quis - pegar esse coração, deixar ele de lado e friamente propor alternativas

que não levassem em consideração o sentimento do grupo. Como o grupo - ou alguns de seus elementos - eu também estava em conflito entre simplesmente cumprir uma tarefinha ou dar vasão aos meus desejos. Fiquei com a segunda opção, embora essa minha divisão tenha estado presente durante todo o trabalho.

Só havia uma mulher no grupo. Esse foi um bom pretexto para eu começar a trabalhar como atriz n'A Solidão. Isso é comum acontecer: frequentemente os coringas são convidados a fazer uma ponta no caso de faltarem atores para cenas. Mas aí eu não estava sendo quebra-galho, pois entrara para o grupo. E foi daí que me senti à vontade para opinar e influir na realização da cena. Foi assim que comecei a descobrir que poderia dirigir um trabalho: me envolvendo com ele e com as pessoas que estão comigo.

Comecei a testar essas descobertas ao coordenar e dirigir a realização de uma cena de teatro-fórum com um grupo de ECOLOGISTAS. Paralelamente ao curso de cinco semanas, estávamos (CTO) coordenando alguns grupos para uma apresentação no evento "Terra e Democracia", realizado no Aterro do Flamengo (setembro de 1990). É claro que não comecei a dirigir em um estalar de dedos, mas comecei a me envolver mais com as questões trazidas pelos grupos, buscando, com a contribuição e as idéias de todos, uma forma artística,teatral - de expressá-las; uma forma em que tanto eu como o grupo pudéssemos nos reconhecer. É

hedonismo sim! Nos divertimos muito. Algumas pessoas me ajudaram muito (Peninha e Lampi,como assistentes de direção, e Léon, batendo-se contra o meu autoritarismo). Pude experimentar ainda mais o meu prazer de dirigir (e o prazer do grupo em ser dirigido por mim), quando fui novamente a Timóteo, trabalhar com normalistas, e quando o C.T.O. foi a Ipatinga/MG e eu trabalhei com um grupo de militantes da CUT, demitidos da USIMINAS devido a sua militância política. Mas, antes disso, houve um louco (longo? lindo?) caminho da solidão até a manicure apaixonada.

Alguns achavam que a solidão se faz presente quando não estamos ao lado/com/em um grande amor, alguém de quem sejamos cúmplices e companheiros. A segunda cena de Solidão tratava disso. Continuamos com a idéia da festa, que, desta vez, ganhou a forma de uma dança das cadeiras: os personagens - alguns mantiveram as mesmas características da primeira cena - entravam um a um, sempre dançando em volta de um círculo de cadeiras ; quando já estavam todos em cena, um a um ia se retirando,restando apenas um casal (Juan e Patrícia) que, após o momento de sedução/aproximação, disputa a última cadeira (conforme saem os personagens,retira-se uma cadeira de cena)que fica com Patrícia. Patrícia ganhou o jogo e a solidão. Juan, como se nota desde o início, quer ficar com Patrícia; ela também quer isso, mas tem medo. No final, num bar, logo após a festa, Juan está triste com seus amigos; Patrícia aparece, mas ele não consegue conversar com ela.

Essa cena estava mais próxima de um modelo tradicional de fórum: um personagem que quer alguma coisa mas não consegue obter. É verdade, porém, que a cena perdeu muito da beleza e da subjetividade em relação à primeira montagem (em que todos os personagens mostravam um tipo diferente de solidão; a platéia poderia substituir qualquer um deles). O grupo da Solidão, tentava, mais uma vez, saindo do porão e apesar das feridas e conflitos, comunicar-se com os outros participantes da oficina.

Uma vez apresentada a segunda cena, Boal quis curingar, as intervenções se deram sobre a primeira parte: a festa. Como era uma oficina de formação ("didática"), o fórum servia também para elucidar melhor a cena e seus propósitos, sendo tudo isso comentado. As intervenções e a reação dos personagens em cena se deram, como observou Boal, no sentido de uma disputa pela posse da personagem Patrícia. Os Juans representados por nossa platéia arrancaram a Pat da festa, trancaram-se com ela no banheiro, separaram-na a todo custo dos demais personagens, tratando-a como um objeto que se quer possuir. As intervenções finais tentaram interromper o jogo automático das cadeiras, deixando para segundo plano a disputa pela Patrícia. Interpretando o que se passara, Boal perguntou se aquele era um fórum sobre a solidão ou sobre o poder. Pois, o que estaria representando a Pat, que todos queriam tanto? Estando aberta a discussão, não houve nenhuma outra interpretação, a meu ver, que pudesse dar conta melhor do que se passara naquele fórum.

A disputa pelo poder parecia ser um reflexo do grupo que, em conflito, disputava entre si que rumo tomar. Talvez fosse também um reflexo do grupo maior dos participantes da oficina, já que alguns se ressentiram com o isolamento do grupo da solidão e com o meu trabalho intenso (inteiro?) dentro dele. Teria sido um reflexo também do C.T.O., que se ressentiu e se sentiu ameaçado com o ressentimento dos que já falei e com o fato de eu estar apaixonada (e vivendo intensamente o sentido dessa paixão, diga-se de passagem, de forma mais concreta, nos intervalos do trabalho).

Os solitários ou ex-solitários não sabiam mais o que fazer, o trabalho havia sido intenso e cansativo. Estaria o tema esgotado? Tínhamos ainda pouco mais de uma semana de curso e a possibilidade de apresentar, ao final, um trabalho no evento "Terra e Democracia". Avaliamos, com a intensidade (profundidade) que podíamos suportar naquele momento, o fórum sobre o poder/solidão. E, agora, o que fazer? Continuamos trabalhando com a idéia da festa, mas agora sem a história de Juan e Patrícia. Urubu, um dos personagens anteriormente criados, queria a atenção dos demais, mas não a conseguia obter. Do que estávamos tratando? De solidariedade? Alguns ânimos já estavam desgastados, não se conseguia mais a adesão unânime ao trabalho. Dois componentes se afastaram do grupo, embora um tenha querido voltar quando a manicure apareceu, mas já estavam a cena pronta e os papéis distribuídos.

. A Manicure Apaixonada

Já estávamos em clima de final de curso, todos preparando suas participações no "Terra e Democracia". Alguns já haviam voltado para suas cidades, porque não iriam ou não poderiam participar. Freqüentavam a Casa Paschoal, fora do horário da oficina, vários grupos que se preparavam para a festa no aterro: ecologistas, bancários, meninos de rua, grupo Tortura Nunca Mais, grupo Pela Vidda, etc. Alguns participantes da oficina se engajaram no trabalho com estes grupos. E o velho grupo da solidão, apesar do desgaste, queria continuar agindo.

O que queria o Urubu? Para que pedia a solidariedade dos amigos? Eu e Léon tivemos uma idéia que, pelo visto, empolgou os demais. A mãe de Urubu, de quem todos gostavam muito, estava se separando do marido porque ela havia se apaixonado pela manicure. As duas iam para a Europa, e Urubu queria que seus amigos fossem participar da festa de despedida que sua mãe organizara, já que os amigos dela a haviam abandonado. O grupo gostou da idéia e voltou à criação. Boal também gostou e deu algumas orientações com respeito à dramaturgia. Eu não quis participar como atriz e dirigi o trabalho. Hedonismo novamente! Nos divertimos muitíssimo.

Também aí, nada aconteceu num passe de mágica. Eu estava trabalhando com atores, alguns dos quais poderiam ter mais

segurança de direção do que eu. Mas foi o apoio e a confiança destes mesmos atores, especialmente daquele por quem estava apaixonada, que me permitiram dirigir livremente e com muito prazer este trabalho. Quando apresentamos para o restante do grupo da oficina ("Como A Solidão virou a Manicure Apaixonada?" disseram) e para Boal, a sentença deste foi: "Genial! Excelente!" Arrancamos risos da platéia.

O que mudara? O tema ou a forma de tratá-lo? Hoje me parece que fizemos uma brincadeira com as regras do Teatro-Fórum. Em vez de fazermos laboratório, decidimos o argumento. Depois da penumbra (rica penumbra), pudemos rir muito. Nunca soubemos se A Manicure funcionava para fórum, pois no Aterro, Boal achou melhor não abrir esta cena para a entrada do público. Também no festival de teatro de rua de Parati, três semanas após, não abrimos a peça para fórum, não me lembro bem por que, talvez por medo ou por não acreditarmos que seria possível, o que dá no mesmo.

. Meninos de Rua

São meninos e meninas, mas parece que não gostam de ser chamados "de rua". A maioria tem família, mas fugiu de casa. Fomos contratados pelo Centro Sócio-Educativo São Martinho, na Lapa. As crianças vão lá para comer, tomar banho, brincar e estudar, entre outros trabalhos que são feitos. Eu e o Luiz Au-

gusto desenvolvemos uma oficina de t.o. para educadores e crianças durante dois meses. A presença era flutuante - de um dia para outro e durante o mesmo trabalho em um dia - com a permanência de algumas crianças e adolescentes que acompanharam mais constantemente o trabalho. Não tínhamos fórmulas, a não ser as técnicas do t.o., que nem sempre se adequavam ao grupo. Transformamos alguns exercícios e trouxemos outros que conhecíamos de quando éramos crianças. A música era sempre bem-vinda.

A cena final, que também não foi escrita, apresentava um menino (de rua?) tentando comprar, com seu dinheiro, um lanche no "McBob's", mas sendo expulso pelo caixa e pelo gerente que não o queriam atender porque iria "afugentar os fregueses". Um cliente vem em sua defesa, mas os representantes do "McBob's" não cedem e preferem atender as pessoas bem vestidas, ignorando o menino.

Foi difícil concluir o trabalho, cada dia era um ator diferente para ensaiar um mesmo papel. A realização do fórum também foi complicada, se eu tomar por parâmetro outros debates teatrais de que participei. Mas não há parâmetro, além do momento na história de qualquer pessoa ou grupo e do momento em minha própria história. Fora isso, há somente desespero e medo. Ou uma teorização infértil tentando encobrir tudo isso.

Entrando em Detalhes

. As Normalistas e a Cadeia de Opressões

Ainda duas histórias acho importante contar e analisar, do ponto de vista do trabalho com grupos. Uma delas é sobre um trabalho que realizei com um grupo de normalistas de Timóteo, MG.

Fomos, eu e Luiz Augusto, convidados para auxiliar na finalização de uma oficina oferecida para alunas do magistério e coordenada por um amigo que já fizera dois cursos conosco - Ronaldo Lampi. Chegamos na terceira e última semana de trabalho. Fizemos alguns exercícios que ainda não conheciam e orientamos na escolha dos temas para fórum e na divisão dos grupos. Os temas escolhidos foram: drogas, opressão da mulher e educação/magistério. Escolhi trabalhar com esse último tema, por um interesse pessoal no assunto (identificação), por ter alguma experiência na análise institucional de problemas educacionais e pela curiosidade de saber como aquelas pessoas viviam sua relação com a carreira que haviam escolhido.

Tínhamos poucos dias para trabalhar, pois haveria um fórum aberto ao público - apresentação das cenas e "discussão" com a platéia - naquela mesma semana. A primeira etapa para criação das cenas consistia em todo o grupo conversar sobre co-

mo cada um vivia a opressão com relação ao tema - no caso, educação/magistério.

Começaram falando da opressão do aluno sobre o professor: "são desinteressados e fazem muita bagunça". A velha e eficiente visão de que "a culpa é do aluno". Perguntei se elas, como alunas do Magistério, gostavam de ir à aula e se se interessavam por todas as disciplinas. Disseram que muito do que aprendiam estava fora de sua realidade e que não estavam sendo preparadas para as turmas de alunos com as quais iriam trabalhar no estágio e depois de formadas. Elas praticamente ainda não haviam dado aula, então era importante que falassem dos problemas que realmente viviam com relação ao Magistério, e não sobre problemas de que tinham ouvido falar. Essa é uma das regras para a montagem de um bom fórum: que os problemas em questão tenham sido vividos pelas pessoas do grupo; a história a ser montada pode ser um produto do conjunto de várias histórias contadas pelo grupo ou uma história vivida por um dos participantes e que seja representativa dos problemas do grupo.

Algumas elogiaram uma professora de didática que lhes propunha pesquisas com alunos de classes sociais diferentes e que as levava a refletir sobre a realidade e problemas que iriam encontrar quando se formassem professoras. Julgavam essa professora uma exceção entre as demais.

Não havia, em seu discurso, nenhuma análise que se referisse às questões institucionais e sociais mais amplas de que a relação de sala de aula era mera reprodutora. Já usavam um discurso simplista, muito comum em boa parte do magistério , de que determinados alunos não têm condições (?) nem interesse para aprender. Não era o caso de eu dar uma aula de pedagogia do oprimido ou de análise institucional e, assim, reproduzir a intransitividade da relação escolar. Procurei, indagando sobre seu duplo papel de alunas e de futuras estagiárias e professoras, levar o grupo a uma reflexão sobre a cadeia de opressões e reprodução de que elas estavam fazendo parte.

Contaram que tinham que fazer apenas um mês de estágio para se formarem. E que esse estágio, além de difícil de conseguir, consistia muitas vezes de um abuso de sua força de trabalho (não usavam estes termos),pois a professora da turma, que deveria estar com a estagiária dentro da sala de aula, costumava abandoná-la com a turma. Não tinham poder de contestar, pois era (é) essa professora, que pouco as conhecia, que fazia a avaliação da estagiária.

Fizemos a improvisação de algumas cenas para analisar melhor cada mecanismo de opressão e para a escolha das atrizes para cada papel. Parece-me que elas se divertiram muito, inspiraram-se em pessoas que conheciam (diretoras, professoras,colegas) para desempenhar cada personagem. Lembravam-se de

cenas que haviam vivido na Escola Normal e ficavam imaginando a reação de determinadas pessoas quando vissem a peça encenada . Nesse momento, eu era a "curiosa" de que Boal falou: queria conhecer aquela realidade que me estavam apresentando. A escolha dos papéis era feita um pouco pelo grupo todo (que vibrava com algumas interpretações), um pouco por mim. Eu testava algumas cenas e marcações e consultava o grupo para saber se determinada estrutura tinha sentido ou se o problema poderia ser representado assim. Fizemos alguns exercícios específicos para criar algumas falas (utilização de falas típicas usadas dentro da escola) e para a criação dos personagens. A partir dessa pesquisa, esbocei um roteiro, que sofreu apenas uma pequena mudança na ordem das cenas. Estabeleci as marcações (movimentação dos personagens em cena) e fiz um trabalho de direção de atores. A cena ficou simples, mas dada a empolgação do grupo e o bom funcionamento para fórum, pareceu-me ser representativa da realidade do grupo. É claro que, na hora da montagem, misturei com a experiência do grupo, minha própria experiência e visão com relação ao tema. O anti-modelo (como se chamam as peças para fórum) ficou assim:

<u>1ª Cena</u> [Uma sala de aula de magistério. A mesa da professora e três cadeiras em círculo. Três alunas - Icêmis (estagiária), Fátima (desligada) e Neila (puxa-saco) - estão conversando.]

I: Gente! O nosso curso de magistério tá muito ruim, não tá?

F, N: Tá!

I: Vamos fazer alguma coisa pra mudar? Vamos falar com a professora sobre isso?

F,N: Vamos!

N: A professora é muito experiente, pode ajudar.

[Chega Ruth, a professora de didática.

Rapidamente as alunas colocam as cadeiras em fila. Neila, a puxa-saco, rapidamente gruda sua carteira na mesa da professora, Fátima pega revistinha pra ler, enquanto Icêmis tenta falar com a professora. A professora sobe em sua cadeira e fala daí.]

I (levantando o dedo): Professora, eu queria falar uma coisa...

R: Depois, Icêmis. Primeiro, a chamada: Fátima...

F (demorando a responder): Presente.

R: Helena...

N: Não veio...

R: Icêmis...

I: Presente.

R (carinhosa): Neilinha...

N (dengosa): Presente...

R: Bom, hoje nós vamos continuar...

I(corta): Professora, a gente tá querendo falar sobre o nosso curso. É que ele tá cheio de falhas.

P: Como assim, menina?

I: A gente tava falando antes de você chegar...

N: Eu não!

I: É que o curso tem muita teoria. Falta mais prática.

P: E o estágio?

I: É só de um mês, é muito pouco.

P: Eu acho suficiente. Olha, aproveita que a diretora tá chegando e reclama com ela. Margarete! Você pode vir aqui, por favor?

[A diretora se aproxima. Icêmis pede às colegas que a apóiem. A professora desce de sua cadeira, ajuda a diretora a subir na mesa e torna a subir na cadeira. Há, então, três níveis: a diretora, em cima da mesa; a professora, em cima da cadeira; e as alunas sentadas em suas cadeiras.]

M(simpática): Boa noite! Como vocês estão? Estudando direitinho? E o estágio, já estão fazendo?

I: É sobre isso que a gente queria falar com você.

N: Eu não!

I: O nosso curso precisa mudar em muitas coisas! O estágio, por exemplo, é muito curto.

M: Ah, minha filha, a lei vem lá de cima, a gente só cumpre...

I: Mas a nossa escola podia fazer isso melhor. A avaliação do estágio é feita pela professora da escola, que nem conhece a gente direito...

M(apontando para a professora): Olha! Assunto de sala de aula deve ser tratado com a professora de vocês. (Simpática de novo): Mas qualquer outra coisa que vocês precisem, é só ir no meu gabinete. Nós estamos aqui pra ajudar vocês.

[Professora ajuda a diretora a descer da mesa. Sai a diretora]

R(em cima da cadeira): Viu? Em vez de ficar com besteira na cabeça, você devia procurar o seu estágio.

I: Tá difícil de encontrar. A gente tem que implorar pras escolas nos aceitarem.

N: Eu já consegui estágio.

I: Mas a sua mãe é amiga da diretora!

F: Ih! Tem que procurar estágio, é?

[Icêmis e as colegas começam a ir lentamente para baixo de suas cadeiras].

I: Eu tô quase conseguindo uma lá no Limoeiro. A senhora pode ir lá comigo falar com a professora?

R: Ah, eu não posso, tô muito ocupada...

I: Dá então pra escrever uma carta? (Já estão todas embaixo das carteiras) Só uma carta...

R: Ah, tá bom. (Despede-se. Sai. As alunas saem atrás).

I(para as colegas): Na hora mais difícil, vocês tiraram o corpo fora!

N: Eu não!

2ª Cena

[Saem. Imediatamente, pelo lado oposto, entra, com sua turma, a professora da escola em que Icêmis vai pedir estágio. A sala é a mesma do Magistério, mas, agora, trata-se de outra escola. As crianças fazem muita zona. A professora grita:"Silêncio!". Continua a zona. Chega a estagiária - Icêmis]

I(tímida): Dá licença!

Prof: Oi!

I: Eu sou estagiária, trouxe essa carta...

Prof: Que bom! Você chegou na hora certa! A gente tá na Semana da..... (fala de alguma comemoração). E eu não tinha com quem deixar a turma.

I: Mas eu não posso!...

Prof.(saindo): Claro que pode!

I: O que eu vou dar?

Prof.: É fácil: você corrige o dever de Matemática e...(Vai explicando e saindo).

[I. tenta argumentar, mas a professora vai embora. I. fica com os alunos. Muita zona. I. dirige-se à platéia, desesperada, e grita:]

I: O que que eu faço?

Este anti-modelo foi apresentado, junto com os outros dois, para estudantes de magistério, que o escolheram para analisar em fórum. Houve muitas intervenções, buscando diferentes formas de argumentar e enfrentar a professora e a diretora, especialmente subindo na cadeira ou na mesa para colocar a aluna no mesmo nível da professora e da diretora, buscando outras formas de conseguir uma aliança com as colegas e, na segunda cena, abandonando a turma como a professora ou obrigando esta a ficar na sala de aula, ou, uma vez sozinha, estimulando os alunos a fazer o máximo de bagunça possível, também alertando-os de que estavam estragando um patrimônio (carteiras,janelas...) que lhes era útil, etc.

O fórum foi animado, mas mais animado me parecia o próprio grupo de atrizes-normalistas, que pesquisou detalhadamente seu figurino e, uma vez caracterizadas segundo os personagens, passaram de sala em sala para chamar os colegas para o espetáculo, que foi apresentado em uma escola.

Costumo perceber o envolvimento das pessoas com o trabalho, conforme sua disponibilidade para fazer ensaios, sua dedicação à pesquisa e montagem de cenários e figurinos e seu prazer em se caracterizarem como o personagem. Creio que os efeitos do trabalho poderiam ser mais intensos e extensos se houvesse uma possibilidade de continuidade, o que não foi o caso. Creio também que esse tipo de encenação pode servir, tanto para quem "vê" como para quem participa da montagem, uma possibilidade de falar e debater às claras aquilo que não é dito ou que é dito apenas ao pé do ouvido. Se em lugar da metáfora do teatro, se tivesse organizado uma assembléia para debater esses temas, o debate não conquistaria o mesmo interesse e participação da platéia, e talvez, nem a condescendência e apoio da direção da escola. Mas repito, sem uma continuidade, os efeitos do trabalho se podem perder ante a força do instituído da escola e da rotina de cada um.

Análise aproximada posso fazer de uma experiência que narrarei a seguir, mas que guarda sua particularidade por haver trabalhado com um grupo politicamente organizado e que viu, no

teatro do oprimido, uma forma diferente de lutar por causas que já conhecem e têm bem delineadas.

O Massacre de Ipatinga: uma história a ser contada

Quando a curiosidade e a abertura para a escuta são sinceras, há sempre a possibilidade da surpresa e de um novo aprendizado. Foi o que aconteceu comigo quando nós do CTO-Rio estivemos em Ipatinga(MG) para uma oficina intensiva de uma semana. Fomos contratados pela Prefeitura, que abriu vagas não só para artistas locais, mas também para um grupo de sindicalistas da CUT (a Prefeitura é petista).

Pessoas diferentes, mas igualmente interessadas em participar e conhecer algumas técnicas do teatro do oprimido. Procedemos como de costume: alguns exercícios de aquecimento, ritmo, integração, etc., um pouco de teatro-imagem e, em seguida, escolha de temas para debate em fórum (teatro-fórum) e divisão dos grupos.

Quais os principais problemas (opressões) enfrentados pelos habitantes da cidade? Racismo (estavam na oficina alguns integrantes do GRUCON-Grupo de Consciência Negra), cultura local, poluição (a Usiminas está dentro da cidade), falta de lazer, Usiminas, etc. Quando se falou em Usiminas, houve certa

polêmica. Alguns achavam que ela era responsável direta por tudo de pior que havia na cidade. Outros consideravam que ela trouxera alguns benefícios e que a empresa não tinha a obrigação de tomar conta da cidade como um todo (p.ex., construindo áreas de lazer), mas apenas de seus funcionários. Um dos sindicalistas, com raiva das colocações amenas em relação à Usiminas que fizera uma das participantes, cochichou: "Burguesa!Essa é mulher de um diretor da usina!".

Algumas pessoas, em acordo com os sindicalistas ,queriam trabalhar sobre o tema "O Massacre de Ipatinga". Contaram sobre um acontecimento que ganhou esse nome em meios menos oficiais e que se passou pouco antes da instauração formal da ditadura militar em nosso país, em março de 1964.

Ápice de uma história de maus tratos e quase-escravidão dispensadas aos operários da Usiminas, os acontecimentos de 6 e 7 de outubro de 1963, tiveram como estopim o fato de que os trabalhadores não podiam levar pra casa - para si e para suas famílias pobres - qualquer alimento que não consumissem durante o lanche dentro da empresa e que lhes era de direito.

6 de outubro:

"De repente, uma fila enorme é formada na portaria. O tratamento dos vigilantes, agora, é mais desumano que antes. Ninguém pode sair antes que todos sejam revis

tados. O leite não pode mais ser levado pra casa;tem que ser jogado no latão de lixo da portaria. Lá fora o caminhão se movimenta para sair, mas o vigilante impede a saída dos trabalhadores. A tensão começa a tomar conta da massa. Um operário decide levar o leite de qualquer jeito. O vigilante que ficava num canto da guarita, com a mão direita sobre o coldre acariciando a coronha do revólver, saca da arma com uma velocidade incrível e dispara um tiro certeiro contra o litro de leite do trabalhador. Aquilo foi o bastante para transbordar a ira da massa. O portão foi aberto à força. Os operários passaram em massa e até saltaram a cerca. Cerca de 20 vigilantes tentaram dominar os operários, mas agora era impossível. O chefe dos guardas,"seu" Braga, mandou chamar a Cavalaria Montada que se encontrava em algum ponto da cidade prendendo e espancando populares. Quando os rudes policiais chegaram, a maioria dos operários já havia passado por cima dos vigilantes e ido para suas casas ou alojamentos nos desconfortáveis caminhões da empresa. Os que ainda se encontravam na portaria foram presos e ali mesmo começou a sessão de espancamento"[PEREIRA , 1985.pp.75 e 76](*).

A seguir, a polícia fez uma "busca" nos alojamentos dos operários. Conforme o jornal "Verdade Impressa", de 16/10/63:

"A polícia, depois de quebrar os dormitórios de Santa Mônica prendeu 120 servidores da Usiminas e os levou em caminhões cedidos pela própria empresa, presos para o quartel da cavalaria, onde foram humilhados e pisoteados. Houve casos em que os soldados urinaram nos servidores que estavam no quartel. (...) O dr.Gil Guatimosin (superintendente da empresa) teve conhecimento de tudo e nada fez para impedir esta humilhação... " [Op.cit., p.78]

Uma vez soltos, os operários voltaram para os alojamentos e começaram a preparar um movimento de protesto para o dia seguinte. No início do expediente da manhã seguinte , uma multidão se aglomera na porta da Usiminas e se recusa a entrar para o trabalho. A PM ameaça abrir fogo contra os operários.As tentativas de acordo com a diretoria da empresa não dão em nada.

7 de outubro:

"Começa o tiroteio. A ordem é para atirar para cima, a princípio. (...) Quando já se ouvia o apito do trem expresso Nova Era-Vitória, ainda distante no bairro Maringá, as armas foram apontadas contra os operários que tentavam se proteger e atiram contra estes. O trem parou ante o acontecimento. As balas agora atingem diretamente os corpos dos operários, que , ao serem perfurados vão subindo, se deslocando no ar, rolando e gemendo de dor. Era a cena mais terrível que se podia presenciar, dizia mais tarde um operário. As armas continuam cuspindo ba-

las sem cessar, por mais de 15 minutos. Vários trabalhadores, enfurecidos, lamentavam, naquele momento, não dispor de armas equiparáveis com as da polícia. Talvez tivesse surgido ali mesmo o maior movimento guerrilheiro da história do país." [Op.cit. pp.82 e 83]

O resto da história é fácil prever: muitos mortos e feridos, uma versão oficial bastante amena e mentirosa, o golpe militar alguns meses depois, o medo e o silêncio. O autor deste relato considera que o massacre foi um teste dos autores do golpe militar, através do então governador de Minas, Magalhães Pinto, para avaliar a capacidade de organização e reação da classe operária brasileira.

"E infelizmente ficou provado que a classe trabalhadora brasileira estava completamente desorganizada." [Op.cit., Prefácio]

Era sobre esses acontecimentos que alguns participantes da oficina queriam montar uma cena. Quando sugeriram o tema, eu apenas sabia que havia ocorrido um episódio sangrento na década de sessenta, chamado "O Massacre de Ipatinga", mas não conhecia os detalhes da história. Sugeri, então, para que a peça funcionasse como fórum e visto as reclamações feitas sobre o controle desumano (redundância) que a Usiminas exerce ainda

hoje sobre a população, que se falasse do massacre como algo que se perpetua até o momento atual, fazendo-se referências aos acontecimentos de 1963. Deixamos para discutir os detalhes no dia seguinte. Os sindicalistas já começavam a me contar detalhes do massacre e me deram de presente o livro que contém esse relato.

Escolhidos os principais temas e divididos os grupos, eu não poderia nem queria escolher outra cena para trabalhar que não o Massacre de Ipatinga. Cerca de vinte pessoas integraram o grupo, entre jovens e sindicalistas demitidos por militância política. Dois amigos meus, que já trabalhavam com t.o. e que estavam auxiliando na oficina, também optaram por este tema.

Pedi a cada pessoa que contasse por que escolhera trabalhar sobre o "massacre de Ipatinga". Os sindicalistas falaram do poder que a Usiminas exerce até hoje sobre a vida da cidade: as indústrias, o comércio, o lazer estão todos relacionados e dependem da usina. Há detetives da usina em qualquer acontecimento político, informando sobre tudo o que se passa, especialmente com seus empregados. Contaram casos de manipulação de assembléias e de controle do movimento sindical. Muitos deles haviam sido demitidos por sua militância política e nunca mais conseguiram emprego na região. As pessoas mais jovens do grupo queriam conhecer melhor o assunto. Havia um rapaz que trabalhava, fazia pouco tempo, na usina e outro que havia sido

demitido de uma fábrica ligada à empresa porque se recusou a usar botinas com o pé machucado. Todos falavam de como o discurso da empresa é usado por grande parte da população: a Usiminas é considerada uma "mãe" ("a mãe Usiminas"), e é motivo de orgulho para as famílias ter um filho empregado da usina ou casar a filha com "alguém lá de dentro". Por um momento, dados os riscos de se fazer qualquer coisa contrária à Usina e dadas as perseguições que esta empreende a seus trabalhadores, me senti em pleno regime de ditadura militar. E é este o clima da cidade, quebrado apenas por se ter elegido prefeito um operário sindicalista de esquerda.

Gerou-se no grupo a discussão sobre se se deveria ou não realizar uma peça que contasse diretamente os constantes massacres da empresa sobre os trabalhadores. Correr-se-ia o risco de não haver público para a encenação, dada a ameaça que isto poderia significar para a platéia. Perguntei se não queriam fazer uma fábula, falando de uma mãe poderosa (a Usiminas) que controlava a vida de seus filhos, etc., etc. Começaram a trabalhar essa idéia, quando um diretor de teatro local, ex-militante, que estava auxiliando a condução da oficina, considerou que isso seria "dourar a pílula" e que ninguém iria entender o que estaríamos dizendo. Fizemos algumas improvisações de cenas contadas pelos sindicalistas e deixamos para o dia seguinte a especificação e o desenvolvimento do trabalho.

Eu me sentia paralisada e, confesso, um pouco aterrorizada. Uma cena fatalista não é boa para fórum: se o protago-

nista está cercado (como me parecia a população de Ipatinga), sem saída, não há debate de alternativas possível. Depois considerei que minha função seria investigar, com o grupo, que alternativas eles consideravam viáveis. Talvez a situação não fosse tão fatalista assim, uma vez que os sindicalistas continuavam lutando por seus ideais e que a população, apesar do controle da empresa, lograra eleger um prefeito do Partido dos Trabalhadores.

Foi exatamente nesse caminho que conduzi a reunião seguinte: saber quais as conquistas mais urgentes e viáveis pelas quais achavam importante lutar. Primeiro,consideraram que seria a sindicalização dos trabalhadores. Depois, concluíram que isso não bastava, considerando que seria importante que os operários reconhecessem a distância entre o discurso da empresa e as suas próprias aspirações e direitos e que, em seguida, tivessem coragem de votar em uma chapa de oposição para o seu sindicato. Apesar da discordância do meu amigo diretor de teatro, o grupo concordou em fazer uma peça sobre um sindicalista em campanha, que tenta convencer uma família de que a sua causa é mais condizente com a classe trabalhadora e que deveriam apoiar sua chapa para o sindicato dos metalúrgicos.

Perguntei-lhes o que era típico em uma família de trabalhadores da Usiminas. O churrasco de domingo no quintal da casa e os seguintes personagens: o chefe da casa, operário da Usiminas, que concorda com a luta de seu amigo sindicalista,mas

tem medo de perder o emprego e não poder mais sustentar a família; a esposa, que não quer ver o marido metido em política; o filho que está cursando o SENAI e sonha em ser empregado da usisa e que reproduz a ideologia da empresa; um antigo operário aposentado, sogro do chefe da casa, que tem problemas de saúde devido à poluição da usina, que presenciou o massacre de 1963, mas faz questão de esconder isso (por medo) e que acha o sindicato bom porque lhe propicia lazer e atendimento médico; a vizinha, que quer casar a filha com o filho do chefe da casa, futuro empregado da empresa.

Através de improvisações, o grupo caracterizou os personagens e criou suas falas. Optei por uma montagem simples - tínhamos pouco tempo - mas que caracterizasse a influência da Usiminas dentro das casas e no dia-a-dia das pessoas. Interessante que as idéias que me pareciam surrealistas eram confirmadas como comuns à realidade dos habitantes de Ipatinga. Assim, o chefe da casa (pai), no churrasco de domingo, usava uniforme da usina, a vizinha usava uma bermuda feita a partir de uma calça do uniforme, o filho usava um macacão, capacete, botinas e óculos de metalúrgico e o aposentado usava uma camiseta da chapa da situação chamada "Família Metalúrgica". Fiquei sabendo que é muito comum o uso de uniformes da usina fora do expediente, alguns jovens usam os óculos e o capacete para andar de moto. Na peça, a comida a ser servida está dentro de capacetes, que funcionam como vasilhas. Na hora do almoço, a mãe imita o apito da usina e todos se colocam em fila, como se estivessem no refeitório da empresa. Eis o texto:

Personagens:

Mãe(M); Pai(P); Vizinha(V), Filho(F); Sindicalista(Sin); Aposentado(ap).

(Na cena está o aposentado, sentado numa cadeira, entram o pai e a mãe com uma garrafa de bebida)

M: Toma, mas, olhe aqui, não dá pro papai que ele não pode.
(Entra a vizinha)

V: Jarbas, carne de alcatra? Chegou lá em casa cheirando.

P: É, este cavalo seu não perde a viagem, só chega na hora da comida.

V: Temos que agradecer à mamãe Usiminas. - Oi, tudo bem?(cumprimentando a mãe)

M: Aproveite que você chegou, busque uma cadeira, me ajude.

V: Cadê o Wanderley?

M(preocupada): Gente, o Wanderley até agora... Desde ontem.

P: Esquenta a cabeça não, eu tô sabendo, ele está com uma menininha, curtindo numa boa.

V: Epa! Mais respeito. A minha filha está se formando pra casar com seu filho. Ela vai ser mulher de operário da Usiminas.

P: Que está formando eu sei, ora.
(Vizinha se dirige ao aposentado)

V: Hei, Seu Teodoro, como está a saúde?

Ap: Eu fui ao médico, ele mediu minha pressão e deu uns remédios prá tomar.

P: Deu remédio, mas o Sr. não toma, olha lá (aponta para os remédios).

M: Olha a fumaceira que ele está fazendo! Olha só o tanto de cigarro que ele fuma!

Ap: Eu vivi a vida toda com todo o tipo de fumaça -amarela,roxa, cor-de-rosa. Não é uma fumacinha à toa que vai me fazer mal.

(Chega o Wanderley)

P: O que é que você está pensando da vida? Saiu ontem 2hs da tarde e chega numa hora desta?

F: Ah! É que...

P: Não quero nem saber. Você tava com mulherzinha numa boa , a sua mãe dormiu com calça US top e eu que paguei o pato.

M: Piuí, piuí! (imitando o apito da Usina) Olha o almoço! A fila!.

Ap: Essa comida é gorda, me dá colesterol, mas só tem esta.

P: Todo o dia a mesma comida, vai acabar me matando.

F: Tô morrendo de fome!

V: Ah, que comida gostosa!

M: É, mas é pra comer aqui. Não é pra levar pra casa não, vou ficar vigiando na porta.

(O sindicalista bate à porta)

Sin: Ô de casa!

P: Olha a porta! Tão batendo.

M: Tudo eu nesta casa.

Olha ,gente, é o Joaquim.

P: O Joaquim? Olha se tem gente lá fora, polícia, detetive...

Sin: Podem ficar calmos, ninguém me seguiu. Eu vim com o intuito de comunicar que as eleições estão aí e estamos forman-

do uma nova chapa, de oposição, aí, principalmente o Sr. José...

M: Vão almoçar?

Sin (para a mãe): E, Tia, tô cheio disso. (Para o Ap.) Princi - palmente o Sr. que tem 28 anos de Usiminas, está aposentado, é de fundamental importância o aposentado se sindicalizar; é preciso tomar o sindicato das mãos dos pelegos.

Ap (tossindo muito): Mas o Sindicato é bom.

Sin: É, o sindicato dá com uma mão e come com a outra.

Ap: Não. Esse sindicato é bom, eu vou lá, consulto, estou bem .

Sin (dirigindo-se para o filho): Você, que está fazendo SENAI , que tem a cabeça mais aberta, deve saber a importância de um sindicato que defende mesmo os direitos dos trabalhado - res. Vamos conversar?

F (com medo): Não adianta, nem tente fazer a minha cabeça.

Sin: Vou dar um exemplo: seu avô, aposentado, a Usiminas fez com ele como se faz com uma laranja - o cara pega a laranja, chupa e depois chuta o bagaço para o canto ou joga na lª lata de lixo.

V: Ô, Joaquim, deixa de ser baderneiro, eu penso no futuro da minha filha.

Sin: Ô Jarbas, me ajuda, eu tô pensando no futuro da tua família.

P: Eu te conheço há 10 anos, todos os boletins que você me dá eu guardo... Mas tô seguindo o exemplo do meu sogro: ele já tem essa casa, essa família, e eu só tenho meu filho...

Sin: Seu sogro participou do movimento em Ipatinga, em 63, quando houve aquela chacina.

M(desesperada): Ô Jarbas, tire esse homem daqui de casa, ele está querendo desencaminhar meu filho!

Sin: Tá bom, tá bom! Eu vou embora. Talvez da próxima eu seja mais feliz.

M: (sin. sai e todos vão até a janela)

Será que tem alguém vigiando?

V: Não tem ninguém.

[A mãe pega a vasilha (capacete) como se fosse um troféu e fala:" Come, vai." Juntam-se todos com as vasilhas na mão e congelam a imagem.]

É importante ressaltar que a direção da cena não é totalmente intransitiva; para mim as soluções estéticas partem não apenas de minhas idéias, mas também de idéias do grupo e do prazer ou não com que os atores recebem e realizam as marcas sugeridas. Não vou negar que a palavra final é do diretor, mas, ao menos no caso do fórum, ela não pode estar dissociada da visão que o grupo quer transmitir. Eu sempre perguntava se os rumos que estava propondo estavam em acordo com a visão do grupo sobre o tema, para não correr o risco de dar um sentido muito pessoal ao espetáculo.

Assim como com as normalistas, senti a empolgação do grupo com o trabalho pela disponibilidade que arranjavam para ensaiar, pelo prazer que demonstravam e pela dedicação com que

conceberam cenário e figurinos. Para surpresa nossa e de Boal, pois a platéia era muito jovem e parecia identificada com uma peça sobre adolescentes, foi essa a cena escolhida para fórum pelo público. O fórum poderia ter sido mais rico, não fosse a pouca prática com essa técnica por parte dos atores, que mal deixavam a platéia se manifestar em cena, tão opressores que estavam em seus personagens. Isto é questão meramente de prática e pôde ser avaliado com o grupo no dia seguinte, último dia da oficina. Ficou, entre os sindicalistas, a vontade expressa de continuar usando essa técnica como uma forma alternativa de militância política.

PARTE III - COM O AUXÍLIO DA TEORIA

Uma leitura sociolingüística

. O Discurso para Mikhail Bakhtin

Mikhail Bakhtin em seu livro "Marxismo e Filosofia da Linguagem" [1980], a partir de uma crítica ao que chamou as "duas linhas mestras do pensamento filosófico e lingüístico atuais"[Op.cit., p.71], tenta delinear o objeto da filosofia da linguagem, buscando também um método para estudá-lo. Uma das "linhas mestras" é o "subjetivismo idealista" de Wilhelm Dilthey e tantos outros autores,e o "objetivismo abstrato" , cujo expoente principal é Ferdinand de Saussure, é a outra.

O psicologismo de Dilthey e de outros representantes da primeira tendência considera que a psicologia precede todas as ciências humanas. Haveria uma substância psíquica interior, cabendo à psicologia descrevê-la. O signo ideológico seria, assim, explicado pela psicologia, e não o contrário. A língua seria algo acabado, "abstratamente construída pelos lingüistas com vistas à sua aquisição prática como instrumento pronto para ser usado"(BAKHTIN, ibid. p.73)

Bakhtin, contrariamente, afirma que o psiquismo interior não pode ser tratado como uma "coisa" ou como possuindo u-

ma substância independente do mundo exterior. Para o lingüista russo, o signo é a realidade do psiquismo interior, e assim este deve ser estudado. O signo é limite entre o organismo e o mundo e sua natureza é social.

> O indivíduo enquanto detentor dos conteúdos de sua consciência, enquanto autor dos seus pensamentos , enquanto personalidade responsável por seus pensamentos e por seus desejos, apresenta-se como um fenômeno puramente sócio-ideológico. Esta é a razão porque o conteúdo do psiquismo "individual" é, por natureza , tão social quanto a ideologia e, por sua vez, a própria etapa em que o indivíduo se conscientiza de sua individualidade e dos direitos que lhe pertencem é ideológica, histórica, e internamente condicionada por fatores sociológicos. Todo o signo é social por natureza, tanto o exterior quanto o interior. [Ibid.p.58]

O objetivismo abstrato, por sua vez,estabelece uma distinção entre língua e fala, elegendo a primeira como parte essencial do estudo da linguagem. A fala, como ato da vontade individual, seria secundária para os estudos lingüísticos. Saussure propõe que o objeto da lingüística sejam os estados de língua - lingüística sincrônica ou estática - sendo esta vista como convenção social, sistema de signos que o indivíduo registra passivamente.

Segundo Bakhtin, no entando, a língua se apresenta como sistema de normas imutáveis somente para a consciência individual num dado momento. Para aquele que deseja estudar a língua, vendo-a "de cima", o estado de língua - sistema sincrônico - é uma ficção. O que há é um turbilhão de transformações ininterruptas. Mesmo para o falante de determinada língua,esta não se apresenta a ele como sistema de normas, isto é uma abstração. Daí Bakhtin eleger a fala - mostrando mesmo a inexistência concreta da língua - como fundamental para o estudo da lingüística.

> Para o locutor o que importa é aquilo que permite que a forma lingüística figure num dado contexto, aquilo que a torna um signo adequado às condições de uma situação concreta. [Ibid. pp.92-93]

É através do contexto que o receptor de uma forma lingüística poderá compreender sua significação numa dada enunciação. Toda significação é produzida na interação com o outro . Considerando toda palavra e utilização da língua como ideológica, pode-se, pela análise das falas de seus membros, tentar entender o "momento na evolução contínua, em todas as direções,de um grupo social determinado" [Ibid.p.123].

Reconhecendo as dificuldades do estudo da significação lingüística, Bakhtin procura traçar o que considera "as grandes linhas" de pesquisa nessa área. É assim que o autor distingue o que seriam o "tema", a "significação" e a "aprecia-

ção" de uma dada enunciação.

Toda enunciação completa possui um sentido único que é o seu tema, composto tanto por elementos verbais (palavras, sintaxe, sons), quanto por elementos não-verbais. Como exemplo, Bakhtin utiliza a enunciação: "Que horas são?", que possui um sentido diferente cada vez que é usada, ou seja, seu tema varia.

Significação seria "um aparato técnico para a realização do tema" [Ibid. p.129], são os elementos da enunciação que não variam, podemos pensá-los apenas por abstração. Assim em "Que horas são?" há elementos que permanecem idênticos - significações de suas palavras, interrogação, etc. - toda vez em que é pronunciada.

Como o próprio Bakhtin reconhece, não é nítido o limite entre tema e significação, uma vez que esta só aparece contextualizada, ou seja, como tema. Para o autor, o tema seria "o estágio superior real da capacidade lingüística de significar" e a significação "o estágio inferior" dessa capacidade. Somente através do tema é possível compreender uma enunciação, sem ele apenas se tem acesso ao sentido inferior de uma palavra, "sempre estável e idêntico a si mesmo". A compreensão de uma enunciação é sempre ativa, corresponde a situar tal enunciação no contexto adequado.

Além do tema e da significação, toda palavra viva contém um valor ou apreciação. Mas Bakhtin cita apenas o que ele próprio considera, com razão, o nível mais óbvio e superficial da apreciação, isto é, a entoação expressiva. Pela entoação pode-se reconhecer o valor dado às palavras. O autor afirma que a expansão do horizonte apreciativo de um grupo social é determinada pela expansão da infra-estrutura econômica. É à evolução desse "horizonte apreciativo" que corresponde a evolução semântica da língua.

O que chamo de significação é qualquer relação possível entre um significante e um significado, que pode ser produzida, de um ponto de vista lacaniano, através da produção de diferentes associações de significantes e diferentes recortes feitos sobre essas cadeias associativas. O que Bakhtin chama significação é justamente o oposto: uma relação estanque entre significante e significado, seria semelhante ao signo dicionarizado. É a noção de tema, associada à idéia de apreciação, que se aproxima mais do que tenho chamado "significação".

Creio que, conforme os exercícios utilizados e a condução do trabalho, é possível, através do teatro do oprimido , destacar temas e apreciações dos grupos que o utilizam. Assim, por exemplo, quando se pede ao grupo para fazer uma imagem de família, ou para fazer a máquina do amor (exercício de ritmo em que o corpo das pessoas se movimenta repetidamente e de forma

complementar como engrenagens de uma máquina), o grupo demons - tra por imagens e, se for o caso, falando depois, como está, no momento, significando essas idéias. Talvez por se estar fazendo teatro e por o t.o. suscitar a idéia de que, em suas oficinas , praticamente nada é proibido (às vezes, alguns curingas dizem isso), as pessoas se expressem de forma mais aberta e menos controlada. O t.o. se propõe a ter um contexto: pelo tema, pelo ato e pela fala. Mas essa condição não assegura a desalienação do sujeito. Assim, pude detectar, por exemplo, em Timóteo que as normalistas reproduziam o discurso de suas professoras e se omitiam de refletir sobre sua própria condição de alunas. Também os argumentos escolhidos para fórum são reveladores do grupo : embora uma família de operários da Usiminas tenha semelhanças com uma família da Baixada Fluminense, há uma singularidade em alguns problemas vividos por elas separadamente.

Ao ter que pensar nos personagens antagonistas (opressores) de uma cena, as pessoas do grupo têm que pensar nas críticas que lhes são endereçadas e em suas próprias contradições. Por exemplo, numa peça montada por um grupo de ecologistas em 1990, o protagonista tinha que ouvir o personagem do "farofeiro" lhe dizer que o movimento ecológico é composto por "filhinhos de papai" e que "em Bangu não tem movimento ecológico"; ou uma das "dondocas" acusar que, apesar de dizerem que o movimento é apartidário, sempre há bandeiras do PT nas manifestações. Tanto o grupo que monta os trabalhos, quanto as platéias para as quais

apresentam têm que se defrontar com esse tipo de questão. Podem se fechar em si mesmos ou rever suas posturas. Muitas vezes,os temas de um grupo não são reconhecidos por seus integrantes como tal; através do t.o. é possível investigá-los, permitindo ao grupo um maior conhecimento de si, de seus valores e de sua forma de funcionamento, permitindo-lhe, também, ao longo do trabalho e com a continuidade deste, produzir novos temas. Assim aconteceu, embora de forma dolorosa, com o grupo da Solidão[ver IIª Parte], que, para sobreviver, teve que se repensar durante todo o processo (que, reconheço, poderia ter sido melhor conduzido). Não se trata de "decifrar" as produções do grupo , mas de devolvê-las para ele a fim de que ele próprio se "decifre" e produza novas significações.

. Blikstein e a Fabricação da Realidade

Enquanto Bakhtin, apesar de reconhecer a importância do problema da significação para a lingüística, propõe-se analisar breve e superficialmente a questão, Blikstein aprofunda-se, de forma concisa e certeira sobre o mecanismo da semiose verbal. Procurando investigar as relações entre signo lingüístico e realidade e da língua com a percepção/cognição, este autor analisa e compara as posições, desde Santo Agostinho até os lingüistas/semiólogos contemporâneos.

A crítica mais séria que Blikstein empreende aos di-

versos estudos sobre a linguagem é de que nunca exploraram de forma consistente as relações do signo com a realidade extra-lingüística, nunca sequer chegando perto, portanto, de responder às perguntas: "Como e quando eclode a significação? Em que momento da cognição irrompe o significado?" [BLIKSTEIN,1985.p.23]

Segundo a análise de Blikstein, o ponto máximo em que a maior parte dos semiólogos conseguiu chegar no tocante a essas questões ronda de perto o triângulo esboçado por Ogdem e Richards, em seu livro "Meaning of meaning" de 1956. Este triângulo contém em cada um de seus vértices: o símbolo - que corresponde ao "significante" de Saussure - a referência - o "significado " saussuriano - e o referente ou coisa extra-lingüística. Com outros nomes - embora referidos às mesmas coisas - nos vértices , ampliado ou até transformado em trapézio, o triângulo de Ogdem e Richards continuou permeando muitos estudos posteriores.Blikstein chama a atenção para a desigualdade de relações entre os vértices do triângulo, pois o referente sempre foi deixado de lado como menos importante para a significação, já que era "extra-lingüístico". O referente foi sempre citado, mas nunca se procurou explicar sua relação com o resto do triângulo.

Blikstein coloca, muito apropriadamente, que o referente não está fora da linguagem, mas é anterior a ela: "um evento cognitivo, produto de nossa percepção" [BLIKSTEIN,op.cit., p.39]. Não temos acesso direto ao real, que seriam estímulos

confusos e sem significado para nós; o real é filtrado por nossa percepção, esse "real filtrado" ou "realidade fabricada" é o referente. A semiose se dá, então, no plano da cognição-percepção, e os lingüistas não devem se furtar ao seu estudo, temendo adentrar nos campos da psicologia, antropologia, etc.

Blikstein se pergunta, a partir daí, o que influencia nossa percepção a captar o mundo de tal ou qual forma. Chomsky diz que a percepção de um estímulo se dá por processos mentais inatos.

Para refutar a tese do inatismo, Blikstein lança mão d'O Enigma de Kaspar Hauser, filme de Werner Herzog, sobre a história verídica de um garoto - Kaspar - criado isolado do mundo até os dezoito anos de idade. Mesmo depois de adquirir a linguagem - já adulto - Kaspar Hauser não compreende o mundo da mesma forma que as pessoas com quem convive. Não há uma "práxis" orientando sua percepção.

É, pois, a "práxis" ou "prática social" que engendra a forma como captamos a realidade. É por uma questão de sobrevivência que determinado grupo social percebe o mundo de uma forma e não de outra, forma essa que se reflete em sua linguagem.

Mas de que mecanismos a práxis se utiliza para moldar nossa percepção? Segundo Blikstein, no âmbito da práxis, o homem

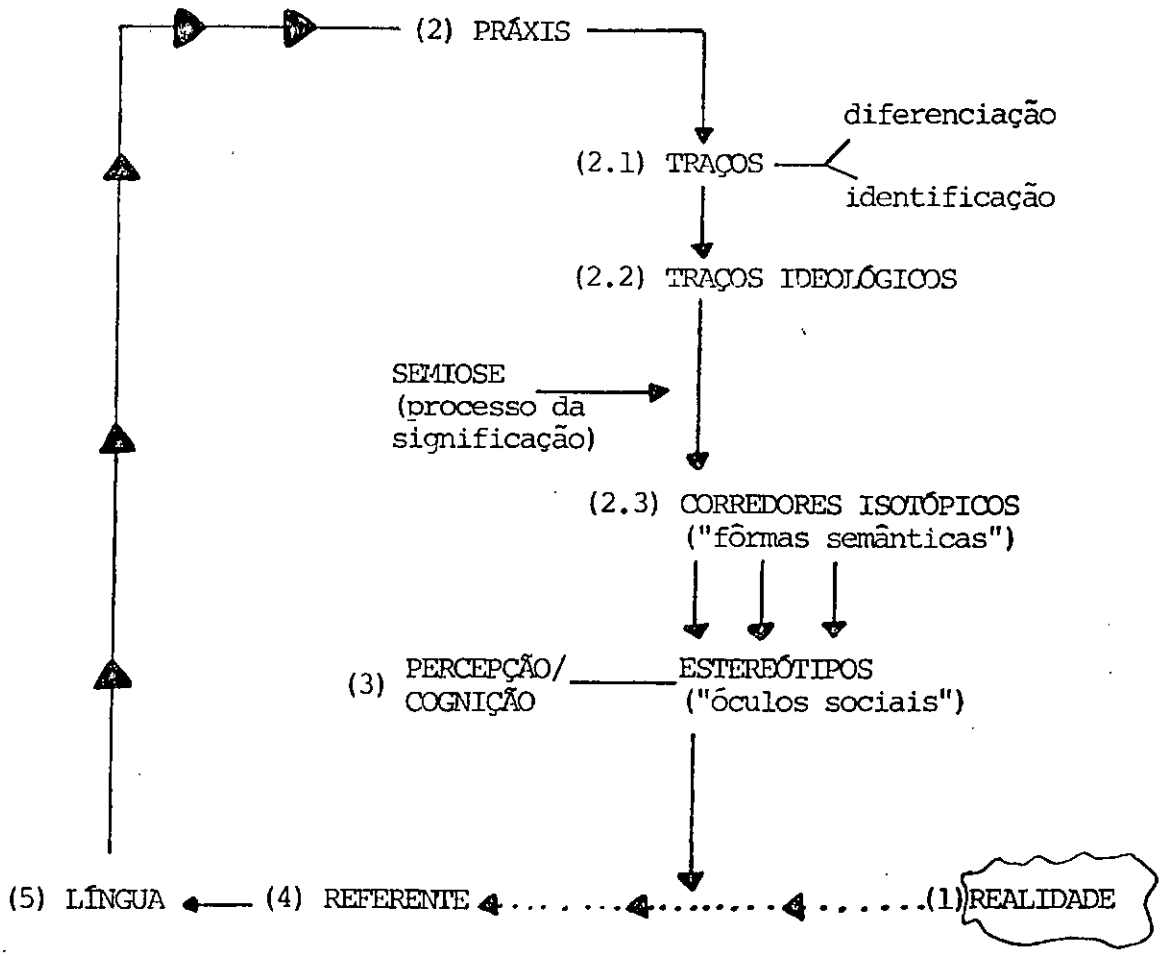
se utiliza de traços de diferenciação e identificação, com os quais discrimina e seleciona cores, formas e outros aspectos do "real amorfo" que sejam importantes para sua sobrevivência. Esses traços se tornam ideológicos ao adquirirem valores melioratívos ou pejorativos.

> E aqui eclode a semiose: os traços ideológicos vão desencadear a configuração de "fôrmas" ou "corredores " semânticos, por onde vão fluir as linhas básicas de significação, ou melhor,as isotopias da cultura de uma comunidade.
>
> .....
>
> São justamente esses corredores semânticos ou isotópicos que vão balizar a percepção/cognição, criando modelos ou padrões perceptivos, ou ainda os "óculos sociais", na expressão de Schaff. [Op.cit., ibid. pp.60 e 61]

Assim se fabrica o referente.

Blikstein chama a atenção, no entanto, para o fato de, apesar do processo que vai da realidade ao referente passando pela práxis ocorrer sem a participação "obrigatória" da língua, é através desta que se torna possível "capturar a semiose não-verbal". Isto constitui o que o autor chamou de "impasse epistemológico", e o seu esquema explicativo da significação ficou representado conforme o gráfico a seguir.

A INTERAÇÃO LÍNGUA/PRÁXIS



[BLIKSTEIN, ibid.p.81]

Alguns exercícios de teatro do oprimido possibilitam a desconstrução de algumas significações, pois flagram os óculos sociais através dos quais percebemos/conhecemos, ou melhor, fabricamos a realidade. Creio que a desconstrução de algumas significações que nos parecem naturais e universais, inserindo-as no contexto da história de cada grupo e pessoa, denunciando seu caráter contingente e o fato de serem produções sociais, são um primeiro passo para que novas significações possam ser produzidas.

Para Blikstein, uma saída para que se faça uma subversão da práxis seria cultivar a função poética da linguagem. A linguagem criativa - poética - desorganiza os corredores isotópicos e os estereótipos perceptuais, estabelecendo uma relação dialética com a práxis.

O teatro em geral e o teatro do oprimido em particular podem ser correlatos da linguagem poética de que fala Blikstein. A metáfora possibilitada pelo espaço cênico pode propiciar formas novas de expressão e compreensão do mundo em suas formas mais particulares e cotidianas. O teatro pode denunciar os corredores isotópicos a que estamos aprisionados, interferindo no gráfico de Blikstein [Gráfico 19: A interação língua/práxis], propiciando novos recortes da realidade.

Todas essas são hipóteses retiradas a partir de al-

guns trabalhos com grupos, fica a sugestão para trabalhos e investigações mais longas.

Para um estudo mais aprofundado das possibilidades do teatro do oprimido é necessário analisar também a função do curinga, conforme faço no texto a seguir.

O Lugar do Analista e a Função do Curinga

Quando nós, do CTO-Rio, começamos a trabalhar no Sindicato dos Bancários, em 1990 - nosso primeiro trabalho como grupo - a questão mais crucial e urgente, debatida em reuniões com o Boal, dizia respeito à função e à definição do curinga. O que está envolvido na arte de curingar? Nosso medo de errar -ao menos o meu medo - apontava sempre para uma verdade: a verdade do autor.

Convivíamos com Boal, éramos coordenados por ele e sentíamos o peso dessa responsabilidade: a de sermos fiéis a ele. Mesmo sabendo que deveríamos buscar nosso próprio estilo, era ainda a autoridade do autor que se fazia valer. Como já disse, um dos integrantes do grupo não suportou o peso e saiu . Eram questões que não se colocavam nas reuniões - nossa libertação - pois estávamos interessados em conhecer a palavra do Mestre.

Muito cedo, eu pude observar essa contradição, sem no entanto conseguir atravessá-la facilmente. "O curinga é um curioso", nos disse Boal certa vez. As técnicas e a ação dos atores do teatro do oprimido se direcionam sempre (sempre?) para o seguinte fim : fazer com que as pessoas se expressem em suas ideologias e sentimentos, possibilitar que se revelem e se des-

cubram, analisando também os mecanismos de poder em que estão envolvidas e a forma de não se deixarem oprimir através deles. Sempre foi isso o que buscamos, mas buscamos através da palavra de uma autoridade. Delegávamos ao Boal não somente o conhecimento das técnicas - fato inquestionável - mas a sabedoria sobre a melhor forma de aplicá-las. A configuração presente não se fazia importante: acima de tudo, a palavra do Mestre. Posição essa desfraldada mais por nossa insegurança e carência do que por qualquer tipo de oposição da parte do Boal. Nunca é demais lembrar que escrevo no plural - nós - por considerar que essas foram e são questões pertinentes a todo o grupo do CTO - Rio, mas que, é claro, só posso assegurar minha parcela dessa verdade (como qualquer autor).

Desde esse começo e a partir dessas contradições, eu buscava comparar o lugar do analista com a função do curinga, usando para isso a concepção dos quatro discursos de Lacan. Parecia-me que estávamos sempre em busca da verdade, queríamos - e, muitas vezes, ainda queremos - saber de Boal essa "verdade". Uma das pessoas do grupo chegava ao exagero de querer detalhes: "se uma pessoa se dirigir a mim de tal forma, como devo agir?" Ao mesmo tempo percorríamos o discurso universitário, apontando sempre para a palavra do Mestre. Não havia lugar para a dúvida, a verdade estava em Boal e só nos restava esperar e descobrir sua revelação.

Aqui, uso o plural, mas eu já começava a entrar em crise. Vivia o conflito de querer atravessar o "discurso da histérica", mas de me sentir atropelada por essa verdade do autor-Senhor. Apontei isso quando me referi ao Boal como mito. Tentava ultrapassar essa mitificação, mas a ação de alguns de meus colegas apontavam o tempo todo nessa direção: o Boal é inquestionável, é um gênio, é "o maior pensador desse século". E onde iríamos - e vamos - parar nós, fazendo-nos porta-vozes da palavra do mestre? Que tipo de teatro do oprimido produziríamos - e estamos produzindo?

É possível comparar o lugar do analista com a função do curinga? "Não!" - dirão os psicanalistas mais ortodoxos - "O lugar do analista só pode ser tocado de dentro do 'setting' psicanalítico". Como eu não sou ortodoxa e nem psicanalista, não tenho compromisso religioso com essa verdade (todo compromisso com uma verdade que nos é alheia é da ordem da religião) e, portanto, me permito comparar o curinga com o analista.

Não o faria a ponto de igualar essas duas funções - a do analista e a do curinga - mas costumava, em princípio, considerar que a prática do curinga deveria, o mais possível, buscar uma aproximação ao discurso analítico especificado por Lacan. Boal situa o começo do teatro do oprimido a partir de um questionamento do teatro panfletário que praticava na década de 60, o teatro intransitivo e didático inspirado em Brecht, que dizia

à platéia o que devia fazer para se libertar da opressão."Nunca mais aceitamos sugerir ações à platéia, se nós não estivéssemos correndo os mesmos riscos.", conta ele. (O que não significa parar de fazer sugestões, mas apenas não ser leviano ao fazê-las) Quando pessoas da platéia entram em cena para agir, são elas que falam. Da mesma forma, a realização de exercícios não segue - ao menos aparentemente - um modelo de melhor execução, buscando cada pessoa fazê-los segundo suas próprias possibilidades. O curinga não impõe sua opinião, mas se coloca,para fazer as pessoas falarem mais, se colocarem com maior clareza. O seu "setting" é o espaço estético, onde uma determinada verdade se revela, a verdade da cena e, nela, nos damos conta de algumas de nossas verdades. É no sentido de não ser um educador,de não direcionar a compreensão e as ações de pessoas e grupos,que o curinga, para mim, se aproximava cada vez mais do analista. E poderia se aproximar muito mais, a meu ver. As técnicas não me parecem em si indutoras de uma verdade.

Nunca participei do trabalho de um psicólogo - em instituições ou em clínica - com as técnicas do teatro do oprimido. Apenas eu mesma, como já disse, organizei, em 1989, uma oficina com professores, mas que foi muito curta e com várias interferências, que não me permitiram desenvolver um trabalho como hoje desejaria. Sei que houve trabalhos de t.o. em hospitais psiquiátricos, por exemplo. Mas falo da prática que conheço: basicamente, oficinas de formação e informação de, no máximo, dois meses, para divulgação das técnicas. De qualquer forma, nessas

oficinas, as pessoas conhecem as técnicas participando delas: é o teatro do oprimido em ação. E essa ação é reveladora da ideologia e do posicionamento de cada um de nós curingas. Circulamos pela mestria, histeria e "universidade", passando ainda ao largo do discurso do analista.

Conforme Lacan(*), o discurso é formado pelo movimento de quatro termos fundamentais: dois significantes S_1 e S_2 (porque dois são necessários para qualquer S fazer sentido), um $ (uma outra representação do túmulo vazio), e um objeto (o objeto a, um traço ou lembrete como no traço mnêmico). Sendo:

S_1 - Significante Mestre

S_2 - Significante do Saber

$ - sujeito pretendido

a - objeto causa do desejo

E os lugares:

agente	outro
verdade	produção

O discurso do analista diferenciado reconhece a fórmula:

$$\frac{a}{S_2} \longrightarrow \frac{\$}{S_1}$$

$\longrightarrow$ relação

" disjunção

O analista, no lugar do agente, aponta diretamente para o sujeito pretendido (outro). O saber (ligado ao fenômeno transferencial) ocupa o lugar da verdade como momento-verdade no campo intersubjetivo e é saber sobre a causa do desejo. $\longrightarrow$ \$ porque o sujeito pretendido só pode saber sobre a, deixando-se o S_1 referido a um saber suposto que comanda o processo até se esgotar na desidealização do saber.

Os demais discursos reconhecem, respectivamente, as seguintes fórmulas:

Discurso do Mestre (discurso da lei e da verdade como absoluta, busca desconhecer a divisão do sujeito)

$$\frac{S_1}{\$} \rightarrow \frac{S_2}{a}$$

Discurso Universitário (privilegia o discurso constituído como saber, busca a mestria ideal e, portanto, irrealizável. Produz \$, sujeitos assujeitados.)

$$\frac{S_2}{S_1} \longrightarrow \frac{a}{\$}$$

Discurso da Histérica (busca significantes no outro, constitui o outro como senhor).

$$\frac{\$}{a} \rightarrow \frac{S_1}{S_2}$$

A partir dessa leitura, que tipo de transformação pode o teatro do oprimido engendrar, se o pode? Algo além do "dar-se conta"? Suas técnicas podem integrar um trabalho mais amplo

em uma instituição ou grupo; nesse caso, talvez possa ser instrumento eficaz para desvendar mecanismos não-manifestos e relações não-explicitadas. Mas,como técnica isolada, além do prazer de se estar fazendo arte, não parece garantir mais do que um "dar-se conta de".

Uma cena de teatro-fórum montada em Minas Gerais trata, entre outras coisas, da opressão de uma mãe sobre a filha : a menina não pode jogar bola nem subir em árvore (tem que brincar de boneca);não pode sentar com as pernas abertas; quando adolescente, não pode usar batom vermelho (só rosa), a mãe escolhe suas amizades e seu marido. Ao ver a cena, uma senhora declara, perplexa: "Eu faço igualzinho com a minha filha!" O que ela vai fazer com essa descoberta? Questionar-se? "Mudar o sintoma" e encontrar estratégias mais refinadas de controlar a filha? Entrar em crise?

Na oficina mais longa que realizamos em 1990, Boal , certo dia, comentou, com os participantes, que já havia feito análise, perguntou quem fazia, e recomendou o tratamento como um processo importante. Ele também crê, hoje, que o t.o. não pode transformar o jogo social, mas pode dar uma pequena contribuição nesse sentido.

Penso que, tentando não compartilhar do jogo autoritário e denunciando esse jogo nas relações aparentemente "naturais",

o t.o., no mínimo, se exime, muitas vezes,de reconhecer e perpetuar regras sociais caducas ou já passíveis de modificação, além de encaminhar as pessoas para a expressão através da arte (Hedonismo de novo! Há muita diversão nesse tipo de trabalho/participação). Mas isso é também uma faca de dois gumes (revolução ou rebeldia?). Justamente por não ser uma técnica exclusivamente de terapia ou de trabalho com grupos, é no momento de seu ensino (multiplicação) que as maiores contradições aparecem.

Em primeiro lugar, o fato de Boal ser o "pai", vamos assim dizer, do teatro do oprimido. As características gerais do método estão relacionadas com a sua pessoa. É dele a última palavra. Trabalhar com t.o. é, muitas vezes, trabalhar em nome de Boal. O C.T.O. de Paris tem um estatuto a ser cumprido. É essa lei e a lei da opção política de Boal que regem e têm regido a prática do teatro do oprimido. Mesmo que muitas oficinas de t.o. - financiadas por prefeituras ou pagas pelos próprios participantes - sejam abertas ao público em geral, são as pessoas com opção política de esquerda - fascistas ou não - que permenecem ligadas, oficialmente, ao trabalho. Esta é uma regra fundamental - a simpatia pelo marxismo; sob esse prisma, participar dos grupos de t.o. é uma questão de aderir ou não, de se engajar ou não,nas causas sociais e políticas, a partir dessa ótica.

Em certo debate, alguém da platéia perguntou a Hélio Pellegrino como ele, que aparecia constantemente nos meios de

comunicação e que divulgava a todos suas posições políticas, lidava com essa fama no momento de atender seus pacientes. Para responder, ele esclareceu a questão do "setting" psicanalítico: ele não iria fazer propaganda nem direcionar as escolhas de seus clientes, etc., mas escutar tudo, sabendo que há uma transferência a ser trabalhada.

> Uma vez iniciado o tratamento psicanalítico, tudo o que nele se passa sofre uma transubstanciação alquímica: tudo, sem exceção, passará a ser significante das linhas de força do campo de desejo que ali se criou. O "setting" analítico é justamente um artifício pelo qual eu crio um campo desejante para o paciente. Tudo o que ele disser, vai ser tomado por mim como significante das linhas de força desse campo desejante [PELLEGRINO, 1982.p.37]

E prossegue, respondendo a uma pergunta:

> Se o paciente vem e diz: "Dr.Hélio, o senhor é o maior tribuno brasileiro", fico quieto. Não vou dizer, "ah, que é isso...", não vou corar de modéstia, não vou discutir com o paciente e não vou absolutamente levar a declaração dele ao pé da letra. Vou tomar esse gato por lebre, porque o fato do paciente me dizer que sou um bom orador não ajuda em nada, se eu ficar por aí. [Op.cit.,1982. p.39]

"Setting" semelhante não está delimitado no teatro do oprimido. Há o espaço estético - a cena - que possibilita a metáfora da vida e do desejo. Há o espetáculo em que estão todos convidados a participar (quem participa só olhando acaba se interrogando sobre essa postura). Tudo é guiado pelo curinga e pela votação da platéia (apesar do poder de persuasão de muitos curingas). O curinga faz pontuações sobre as intervenções de cada pessoa e, por vezes, coloca sua opinião sobre dados mais gerais (o que é a opressão, como estamos lidando com ela, etc.). Mas, durante as oficinas, quando não está sendo realizado nenhum trabalho, aquele que é curinga conversa, dá entrevistas, responde a perguntas, faz um lanche com os participantes, como qualquer outro professor ou diretor de teatro. Em algumas oficinas, presenciamos isso: havíamos acabado de conhecer uma técnica terapêutica (do "arco-íris do desejo"), da qual alguém participara, falando de si, expondo algum problema, havia, um intervalo para um lanche, e tudo continuava sendo comentado, depois prosseguíamos com o trabalho, e algumas pessoas se sentiam desnudadas, desprotegidas.

Sem uma possibilidade de acompanhamento continuado e apesar das precauções de pluralizar o debate sobre questões, a princípio, "individuais", acabamos por cometer um ato de violência contra algumas pessoas. Pedimos que se expusessem, quando, mais uma vez, não estávamos correndo os mesmos riscos. Não se trata de "mea culpa", mas de refletir sobre os riscos/restrições e a potencialidade/força de um conjunto de técnicas.

O teatro do oprimido é arte. Apesar de estar privilegiado o debate político e social, busca-se fazê-lo de uma forma que nos pareça bela. Boal é um homem de teatro e, com isso, atrai muitas pessoas interessadas nessa arte. A função de curinga se confunde com a de diretor teatral - estou agora falando dos curingas em geral: o diretor se envolve, pode e busca extrair sensibilidade dos demais, mas opina e decide, de acordo com suas preferências estéticas e estilo. Quando está aplicando um exercício, o curinga não impõe suas opiniões, busca fazer com que as pessoas se revelem e descubram coisas de si através da técnica. Também é assim quando ouve os problemas de um grupo que quer preparar uma peça para teatro-fórum: procura aclarar as questões, discernir os personagens e ideologias envolvidos e as saídas possíveis. Mas quando se trata do produto, da montagem de uma cena, se o curinga se torna diretor, ele passa para o grupo sua visão de teatro e seus padrões estéticos, direcionando a forma de expressão do grupo. Essa direção pode contar com a participação dos atores, mas a palavra final é a do curinga-diretor.

Como trabalhar nesses dois níveis: a de catalisador / facilitador de reações e a de diretor artístico? Ora se privilegia uma função, ora a outra. Talvez a montagem da cena tenha que ser feita com mais tempo do que normalmente se faz (o que nem sempre é possível, dada a urgência do "debate"), dando tempo para o curinga trocar com o grupo seus pontos de vista quanto à montagem, para que o grupo descubra seu próprio estilo ou

eleja o seu próprio diretor. E do ponto de vista da interven - ção social e de técnicas terapêuticas será preciso rediscutir que tipo de formação precisa um curinga para ocupar esse lugar.

O curinga ocupa uma posição "privilegiada", um sujeito suposto saber, tomado, muitas vezes, como sustentáculo para as carências dos participantes das oficinas, alvo de uma transferência que não terá meios de trabalhar no âmbito do teatro do oprimido. A duplicidade de sua função torna ainda mais delicado o seu trabalho: nada impõe, para, uma vez conquistadas as pessoas e tendo ganho sua confiança, impor-se como diretor. Não digo que essa seja uma relação intencionalmente provocada (e o que é ou não intencional?), mas assim se apresenta dentro da estrutura das oficinas (primeiramente exercícios e, ao final, montagem de peças). Há que se repensar o seu lugar e a forma como se tem apresentado para aqueles com quem trabalha. "Curinga" é aquele, conforme a carta do baralho, que pode ocupar várias funções e desempenhar vários papéis. O curinga é o arbítrio, não é uma carta marcada. Mas a custa de que ocultações? O que fica escondido?

CONCLUSÃO

FINAL ABERTO OU SINAL FECHADO ?

O primeiro projeto de tese que concebi se chamava "O Teatro do Oprimido como Via de Transformação Psicossocial". Havia tido um primeiro contato com o trabalho de Augusto Boal e me parecia que essas técnicas poderiam ser úteis, por exemplo, para o trabalho de psicólogos e outros cientistas sociais com grupos separados ou em instituições. Tendo começado a trabalhar, de forma mais sistemática e constante, com um grupo dirigido por Boal - CTO-Rio - questões mais específicas surgiram e julguei mais urgente e produtivo discorrer sobre elas.

Poderia ter escondido, sob transcrições de fitas e outros recursos, toda a angústia de minhas relações com e pelo teatro do oprimido. Teria escrito muito mais páginas do que fiz para acobertar essa trajetória e minha certeza mais recente de que uma técnica não é auto-suficiente para provocar transformações - como poderia ter dado a entender com outro tipo de texto. Há que ver por onde passa o desejo. E, nesse caso, a psicanálise parece dar conta melhor de transformações mais eficazes, conforme mostrei através das fórmulas dos quatro discursos de Lacan.

Feitas as críticas e reflexões que este estudo me permitiu, o que resta? Produzi, por uma reflexão sobre minha práti

ca, novas questões. E a colocação de novas questões pode significar uma transformação da prática. Há que se rever o que temos chamado "oficinas de informação" - de curta duração , para dar a conhecer algumas técnicas - e "oficinas de formação" - apresentação prática e explicação sobre as técnicas de forma mais didática. Nas primeiras, às vezes, os participantes se entregam a exercícios bastante envolventes e reveladores de si, sem que haja - da parte dos curingas - uma garantia de continuidade e de acompanhamento posterior. Nas segundas, os exercícios são feitos para demonstrar e discutir as técnicas, mas para isso , também se pede aos participantes que realizem os exercícios, alguns deles bastante envolventes. Nesse caso, uma pessoa realiza um exercício, sendo que o interesse maior se dirigirá para a aplicação da técnica, mais que para as respostas que a pessoa deu a ela.(Podemos,mais uma vez, como na época do camponês Virgílio, estar expondo as pessoas , sem estarmos correndo os mesmos riscos).

Há que se rever também a postura do curinga. É comum ouvir, nos trabalhos de t.o., a seguinte frase, da autoria de Boal: "Tudo que não é expressamente proibido, é permitido". Essa colocação é útil no caso de revelar a auto-censura de pessoas e grupos, que se omitem de realizar alguma coisa nas oficinas ou durante os exercícios porque "achavam que não podia".Mas o que é <u>expressamente</u> proibido? Boal costuma dizer que no t.o.,a única coisa terminantemente proibida é a violência física. Provavelmente muitas regras - além dessa de não-violência - fiquem ocultas até que alguém se disponha, às vezes inocentemente, a deso-

bedecê-las. Foi o que, de certa forma, aconteceu com o grupo d'A Solidão [ver PARTE II], que não queria curinga, que queria pesquisar outro modelo de peça para fórum, mas não logrou espaço para isso. "Diziam pra gente se desoprimir e quando a gente estava desoprimido, nos chamavam de rebeldes e dissidentes",contou-me um dos integrantes do grupo.

Isso remete a uma das primeiras questões que levantei quando comecei a estudar o t.o. de forma mais sistematizada: o teatro do oprimido é uma moral ou uma ética? Pensava do ponto de vista da ética da psicanálise - a ética do desejo, em que não há um sujeito da certeza - "versus"um discurso moral (muitas vezes, chamado de "ético") que supõe uma verdade como absoluta.Assim, pode-se falar da moral cristã e, semelhante a essa, da moral marxista. Não há nisso a intenção de um julgamento de valor, mas a observação de que toda moral supõe uma ordem divina, natural e que, portanto, somente pode abrir espaço para o discurso da mestria. Dentro de um discurso moral, pode-se garantir uma mudança das vontades, e não uma transformação das significações de pessoas e grupos. Cabe aí uma outra questão: qualquer pessoa pode fazer teatro do oprimido? Ao menos "oficialmente", creio que não. Há uma vinculação político-quase-partidária do t.o., em que o que está em jogo é um engajamento ou não a essa causa.

Assim como Boal reviu sua posição sobre a opressão quando foi para a Europa e, acrescentou ao seu trabalho, técni-

cas para terapia, também essa nova prática, que diz respeito ao campo da psicologia, pode vir a provocar uma revisão do que seja o teatro do oprimido. E, agora, pergunto: se o t.o. propõe a distribuição dos meios de produção teatral, como se explica que, apesar de vários grupos trabalharem há anos com essas técnicas, continue sendo Boal a referência máxima do teatro do oprimido no mundo? Talvez voltemos aqui à questão da autoridade do autor [ver PARTE III , sobre a função do curinga]. Pensei em colocar essas questões para que Boal respondesse em uma entrevista para a tese. Mas cairia na mesma armadilha: a de que o autor tem a palavra final, A palavra. Essas são questões dirigidas a todos que se propõem a trabalhar com as técnicas do teatro do oprimido.

Reconheço a força e utilidade dessas técnicas para o trabalho com grupos. Com o teatro do oprimido, assim como com outras técnicas especificamente psicoterápicas, pode haver um "dar-se conta" de seus problemas e de suas potencialidades para quem os pratica. Um contato mais constante com as técnicas pode enfraquecer nossas censuras e aumentar a crença em nossa própria força - já que a estamos testando em cada exercício. Mas para alguma eficácia, talvez seja preciso uma melhor definição da função do condutor dos exercícios, o chamado "curinga".

Em conversa com a professora Circe Vital Brazil, ela me apontava a diferença entre um ato revolucionário e um ato re

belde. O primeiro estuda e busca estratégias de mudança dos mecanismos de poder e das relações sociais, enquanto o segundo não ultrapassa o protesto ingênuo e como que pede a repressão (ou mais repressão). Daí a pergunta se o teatro do oprimido produz revolução ou rebeldia. A proposta geral do t.o. é a de facilitar os atos revolucionários: os exercícios e cada modalidade pretendem levar seus participantes a uma reflexão sobre seus problemas e as relações sociais em que estão enredados, para, daí, procurarem alternativas/saídas estratégicas, e, conseqüentemente, uma mudança de uma situação que seja opressora. Mas há que se prestar atenção à ambiguidade da função do curinga, que diz: "Pode!" e, a seguir, não deixa... Há que se atentar para a distância entre o discurso e a prática do t.o., assim como para a moral e o discurso de mestria que o perpassam, pois que são produtores apenas de rebeldia ou, em outras palavras, de repressão. Da mesma forma, se o teatro do oprimido se dirige ao trabalho com grupos e, mais recentemente, à terapia, há que se ressaltar a distância entre o saber psicanalítico e a psicologia da consciência.

Se essas questões dizem respeito a todos os que trabalham com o t.o., dizem igual respeito a mim, que as levantei e pude levantar por estar dentro dessa prática e querer, de dentro, revê-la, repensá-la, ou seja, querer, nesse sentido, revolução!

NOTAS E REFERÊNCIAS

* p. 2 - Desde janeiro de 1990 e, mais intensamente a partir de julho do mesmo ano, tenho trabalhado com Augusto Boal no recém-formado Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro - CTO-Rio. Temos - eu e mais quatro coordenadores do CTO - sob a direção de Boal - ministrado diversas oficinas de teatro do oprimido para diferentes grupos sociais e categorias profissionais - bancários, atores, produtores culturais, etc.

* p. 4 - Podemos entender "povo" como as classes e grupos que, numa sociedade capitalista, não detêm os meios de produção. Boal muitas vezes usa o termo "opressão" como o impedimento de alguém realizar uma vontade - no sentido psicológico - mas este conceito está mesclado com o de "desejo" - no sentido freudiano - não expresso devido à ação da censura (da autocensura).

* p. 5 - Espect-ator é expressão usada por Boal.

* p. 7 - Boal trabalhava, na época, com uma técnica chamada "dramaturgia simultânea": alguém apresentava um problema para os quais queria descobrir soluções possíveis, os atores representavam a cena e, a seguir, representavam as soluções oferecidas pela platéia.

* p. 7 - t.o.: abreviatura muito comumente usada para "teatro do oprimido".

* p.10 - A "opressão" em uma cena se dá quando um personagem quer muito algo, mas é impedido de obtê-lo pela pressão e força das vontades de outro ou outros personagens, antagônicas à sua.

* p.10 - A modalidade "o tira na cabeça", mais endereçada à terapia, tem sido chamada por Boal, mais recentemente, de "arco-íris do desejo", nome inicialmente dado a apenas um dos exercícios, em que duas pessoas improvisam uma cena contada pelo protagonista e se faz, com o corpo de várias pessoas, a imagem dos desejos (deste) naquele momento, muitos dos quais estavam latentes em sua fala e gestos. O exercício se desdobra em várias etapas, para que o protagonista melhor conheça seus desejos e entre em contato com eles. Faz-se sempre referência ao compromisso da platéia com a encenação, uma vez que também é parte dela, ou melhor, já que a platéia conhece ou reconhece os personagens/desejos da cena, é porque estes também falam dela (platéia). Essas técnicas também têm sido utilizadas para o estudo de personagens em uma peça.

* p 15 - Vale destacar a influência das idéias de Paulo Freire sobre Boal, declarada em seu livro "Teatro do Oprimido".

* p 19 - "(...) o teatro, como arte, não tem por objeto o comum, o trivial, o sem-valor, ele diz respeito às ações nas quais os personagens se investem,nas quais eles arriscam suas vidas e seus sentimentos, suas opções morais e políticas: suas paixões!"[BOAL,1990.p. 25]

* p 20 - "(...) eu sinto com meus cinco sentidos e eu sinto com meu cérebro."[BOAL,1990.p.44]

* p 21 - Constantin Stanislawsky, teatrólogo soviético, criou um método para a formação e o trabalho de ator, que consiste em buscar em si e em suas próprias experiências os elementos para desempenhar um papel e viver emoções em cena.

* p 22 - "Todas as pessoas podem fazer teatro, até mesmo os atores."[BOAL, 1980. p.29]

* p 28 - "O mito é uma fala", diz Roland Barthes. "É um sistema semiológico segundo. O que é signo no primeiro sistema transforma-se em simples significante no segundo."[BARTHES,1985,pp.131 e 136]

* p 29 - Cecília Thumin: psicóloga, foi curinga, durante muitos anos,do CTO de Paris, tendo também ajudado a coordenar o Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular (Rio de Janeiro, 1986).

* p 33 - Luiz Augusto Vaz: um dos integrantes do CTO-Rio.

* p 39 - Léon Arakelian, ator uruguaio que, assim como Peninha, Ronaldo Lampi e outros,fez parte dos grupos "A Solidão" e "A Manicure Apaixonada".

* p 39 - Georges Devereux, etnopsicanalista, preocupa-se, em seus estudos, com a implicação do pesquisador com o objeto de sua pesquisa.

"Alguns analistas do comportamento se dissociam de seus sujeitos, adotando em relação a eles uma posição de observador mais ou menos extra-humano e transformando-os, assim, praticamente em cobaias, mas eles estão inconscientemente angustiados, daí todas as defesas que constroem, indo da atitude profissional a uma mecanomorfisação ou ao menos a uma zoomorfisação do homem. A perda de sensibilidade daí resultante e a degradação do sentido de sua própria humanidade deveriam constituir, para eles mesmos, razões suficientes para evitar esta atitude distante, mesmo se não estivesse evidente que a maneira mais fecunda de estudar o homem passa pela mediação de sua própria humanidade." [DEVEREUX, 1980, p.222[

* p 40 - BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. 2 ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.

. O seminário "Os Sentidos da Paixão" foi realizado pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas da Fundação Nacional de Arte, no Rio de Janeiro, em 1986. Contou com a participação de psicanalistas, filósofos, etc.

* p 41 - Kléber Brandão, ator do grupo d'A Solidão.

* p 60 - PEREIRA, Carlindo Marques. O massacre de Ipatinga. 2 ed. São Bernardo do Campo, Sindicato dos Metalúrgicos/Dep.Imprensa, 1985.

* p 89 - LACAN, Jacques. Radiophonie. In:_____. Scilicet 2/3 Paris, Seuil, 1980, p.99.

* Todas as páginas - Os "abusos gramaticais", especialmente da Parte II, foram intencionais no sentido de buscar melhor forma de expressar o que tinha a dizer.

BIBLIOGRAFIA

- BALESTRERI NUNES, Silvia. O teatro do oprimido como via de transformação psicossocial. Rio de Janeiro, s.ed., 1989 . Projeto inicial de diss.mestr. apresentado à PUC/RJ.

- _____. Teatro do oprimido: análise de imagens e discursos em uma experiência-piloto. Rio de Janeiro. s.ed. 1989. Trabalho final para a disciplina: "Teoria da linguagem e Processo de Alienação" (PUC/RJ).

- _____. Teatro do oprimido: uma prática teorizada. Rio de Janeiro, s.ed., 1990. Projeto apresentado à FAPERJ.

- BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. 3 ed.São Paulo, Hucitec, 1986.

- BARTHES, Roland. O mito, hoje. In:_____.Mitologias. 6 ed. São Paulo, DIFEL, 1985. pp.131-178.

- BLIKSTEIN, Izidoro. Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade. 2 ed. São Paulo, Cultrix, 1985.

- BOAL et alii. Augusto Boal. The Drama Review. New York, 34(3): 24-87, fall 1990.

- BOAL, Augusto. 200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro. 5 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.

- _____. Méthode Boal de théatre et de thérapie: l'arc-en-ciel du désir. Paris, Ramsay, 1990.

- _____. Milagre no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

- _____. Stop: c'est magique! Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

- _____. Teatro do oprimido. 2 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980a.

- _____. Técnicas latino-americanas de teatro popular. São Paulo, HUCITEC, 1980b.

- CHEIB, Roberto Jorge. Sobre o lugar do analista. Rio de Janeiro, PUC/Dep.Psicologia, 1980. Diss.mestr.

- DEVEREUX, Georges. De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement. Paris, Flammarion, 1980.

- FREUD, Sigmund. Construções em análise (1937d). Rio de Janeiro, Imago, 1976. v. 23.

- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. Freud e o inconsciente. Rio de Janeiro, Zahar, 1984.

- JAGT, Marijn Van der. Augusto Boal: keep playing flexibly along with a situation. [Amsterdã], s. ed., [1986]. Fotocop.

- MICHALSKY, Yan. O teatro sob pressão: uma frente de resistência. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

- MILLER, Jacques-Alain. Percurso de Lacan: uma introdução. 2 ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

- NAVARRO VITAL BRAZIL, Circe. O jogo e a constituição do sujeito na dialética social. Rio de Janeiro, Forense, 1988.

- PELLEGRINO et alii. Psicanálise e ideologia. In: I SIMPÓSIO Alternativas no Espaço Psi. Porto Alegre, Embrião, 1982. mesa-redonda.

- SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de lingüística geral. 9 ed. São Paulo, Cultrix, s.d.

GLOSSÁRIO

LABORATÓRIO: diz-se da pesquisa empírica feita por atores para a montagem de uma peça ou para a criação de um personagem.

"LIMPAR" UMA CENA: quando uma cena teatral possui falas ou movimentações desnecessárias e excedentes, diz-se que está "suja". "Limpar" uma cena é, pois, retirar dela esses excessos de forma a ficar mais bela e inteligível.

"MARCAR" UMA CENA: estabelecer a movimentação dos atores durante uma cena.

OFICINA: chama-se oficina a um curso de teatro, geralmente ,que trabalhe técnicas específicas. Uma oficina serve para o exercício e o aprendizado e envolve, exclusivamente ou em sua maior parte, aulas práticas.

PONTA: fazer uma "ponta" é desempenhar um papel menor, às vezes, como uma "figuração".

Dissertação apresentada ao Departamento de Psicologia da PUC/Rio, pela aluna Silvia Balestreri Nunes, intitulada "Teatro do Oprimido: Revolução ou Rebeldia?". Fazendo parte da Banca Examinadora os seguintes professores:

Profª Circe Navarro Vital Brazil
(professor orientador)
PUC/Rio

Profª Maria Helena Novaes Mira
PUC/Rio

Profª Esther Mª M. Arantes
PUC/Rio

Visto e permitida a impressão
Rio de Janeiro, 22 de março de 1991.

Profª Ana Maria Nicolaci-da-Costa
Coordenador dos programas de
Pós-Graduação do Centro de
Teologia e Ciências Humanas