

“Os federais” e a literatura

Érica Rodrigues Fontes

Introdução

Desde a formação de “Os Federais”, em 2008, o grupo constituído em sua maioria por alunos oriundos dos cursos de letras propõe uma estética que objetiva a junção de teatro, performance de literatura e a utilização de música em espetáculos cênicos para atender ao público acadêmico e não-acadêmico do estado do Piauí, Brasil e outras regiões no que tange à divulgação cênica da literatura. Talvez esse posicionamento tenha resultado da primeira apresentação pública do grupo, durante o I Festival Internacional de Teatro Lusófono, em agosto de 2008, na cidade de Teresina. Na ocasião o texto encenado unia as obras de vários autores lusófonos, funcionando assim como uma espécie de “colagem” e apresentando um trabalho pouco convencional. O primeiro espetáculo originou uma rotina de ensaios e posteriormente a estrutura do grupo, orquestrando os conhecimentos literários e teatrais de alunos e docentes de cursos de humanas e letras com a difusão da cultura regional, nacional e internacional junto à comunidade. Assim, o trabalho ficou marcado por tornar acessível tanto a literatura canônica como a literatura popular – e provavelmente desconhecida – o que ficou notório através das apresentações no I Festival de Teatro Lusófono, II EnMel da UFPI (Encontro do Mestrado em Letras), I Sarau Literário Assis Brasil e Natal da UFPI (em 2008), Calourada da PRAEC, Projeto “Cenas Juvenis”, Calourada do DCE, Programa “Literatura em revista” do Centro Cultural Banco do Nordeste em Fortaleza, II Festival Internacional de Teatro Lusófono e Semana dos Educadores da Faculdade Evangélica do Piauí -- FAEPI (em 2009).

Posteriormente, com o acréscimo de novos componentes ao grupo, e considerando-se as distintas áreas de conhecimento representadas pelos mesmos e o tipo de relação desenvolvida com as diferentes platéias, estabeleceu-se que a literatura e a educação permaneceriam ligadas no projeto. Muito mais do que apresentada, a literatura encenada seria refletida e discutida direta ou indiretamente, decisão que nos levou às técnicas teatrais de Augusto Boal, e mais precisamente do Teatro do Oprimido (objeto da minha pesquisa de doutorado), como inspiração teórica e prática.



Em minha tese de doutorado, analiso como textos criados coletivamente por alguns grupos contemporâneos do Centro do Teatro do Oprimido no Rio possuem uma estrutura dramática **facilitada** para atender a todos os públicos que utilizam o teatro proposto por Boal para lutar por seus objetivos políticos e sociais. Ao adaptar o método para trabalhar com “Os Federais” pretendi divulgar uma visão educativa do teatro, fazendo com que os discentes pertencentes ao projeto utilizassem a experiência como profissional, já que todos são licenciandos. Da mesma forma houve a preocupação de que a literatura fosse desmistificada diante do público e, por isso, são tratados da mesma forma os textos canônicos e não-canônicos.

Alguns fatores favorecem a utilização do método teatral de Boal no projeto “Estabelecimento e desenvolvimento de ‘Os Federais’”, pois o mesmo defende que qualquer pessoa pode se tornar ator, além de ser um tipo de teatro que tem como proposta final a discussão de problemas sociais (visível principalmente na técnica do Teatro Fórum) e que desenvolve exercícios que viabilizam a consciência do trabalho em grupo e a disciplina, dois assuntos primordiais para qualquer projeto de extensão universitário.

Os dados descritos resultam do trabalho de “Os Federais” em 2009 e, como já salientado, o tema do poder será privilegiado nos textos sob observação neste artigo, a saber: “Um apólogo”, “A igreja do diabo”, “A armadilha” e “Inclusão social” (ainda não publicado). Tanto a adaptação dos três primeiros textos para o teatro quanto o desenvolvimento de “Inclusão social” coletivamente e especialmente para o teatro basearam-se em idéias retiradas dos livros **Teatro do Oprimido, Técnicas latino-americanas de teatro popular, Jogos para atores e não-atores** de Boal. Os seus métodos teatrais, mais difundidos através da publicação do livro **Teatro do Oprimido**, ocorrida no início dos anos 70, ficaram conhecidos em todo o mundo e priorizam uma participação mais ativa do espectador, que vai além do modelo observador e consciente apresentado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht¹.

O **Teatro Fórum**, técnica mais difundida do Teatro do Oprimido, incentiva a discussão de problemas sociais e a participação da platéia é, portanto, notória. Neste modelo de teatro, a primeira parte do espetáculo tem a estrutura teatral tradicional, com a separação física entre público e atores, dura cerca de meia hora e apresenta pelo menos um erro ou problema em cada cena, o que é entendido como uma situação social opressora. O erro é cometido pelo opressor e permitido pelo oprimido, ao não lutar por

seus direitos. Antes do início da apresentação da primeira parte da peça, o público é treinado para reagir à situação de opressão (reação que só será possível durante a segunda parte da peça), “ensaiando” para a justiça social concernente à questão representada cenicamente. O “ensaio” do público é feito da seguinte forma: o Curinga indica para a platéia que as cenas poderão ser modificadas na segunda parte da peça através da substituição do oprimido por qualquer pessoa (da platéia) que se identifique com a situação de opressão apresentada. De acordo com a ideologia do Teatro do Oprimido, somente o oprimido pode ser substituído, o que muitas vezes é facilitado pelo fato de as peças serem apresentadas em edifícios públicos – escolas, hospitais e prisões, por exemplo – e que retratam os contextos socialmente carentes (ou oprimidos) do espectador. Exceções com relação à substituição acontecem somente no caso de o opressor tornar-se mais cruel. A ênfase na representação do oprimido é defendida pelo fato de que o Teatro do Oprimido é **do oprimido**, feito **por ele** e apresentado **para ele**, com protagonistas que pretendem transformar sua história de vida, lutando contra as injustiças praticadas por opressores sociais. Se, no entanto, o opressor for substituído, há por parte do público a tentativa de modificar uma postura sobre a qual de fato ele não tem poder. Prevê-se, portanto, que com a mudança de atitude do oprimido, o sistema mude a seu favor, ainda que lentamente.

Nas experiências supracitadas, usei a idéia geral do Teatro do Oprimido, que divide a sociedade no binário oprimido-opressor (equivalentes ao protagonista e antagonista, respectivamente) para estudar as relações presentes nos textos e a partir de então sugerir uma interpretação mais profunda dos mesmos por parte do grupo e, às vezes, do público.

O processo de estruturação de peças sob o método do Teatro do Oprimido² pode ser interpretado como o que Umberto Eco defende em sua teoria **The Poetics of the Open Work**, no livro **The Role of the Reader**. Eco afirma que sempre que um trabalho de arte é recebido por um leitor ou espectador, há, além da recepção do mesmo, uma *re-performance* deste. Nesta *re-performance*, uma nova percepção do trabalho acontece.

Isto é notório em cada uma das encenações feitas pelo grupo e aqui descritas. Assim, devido à “abertura da obra”, a percepção com relação a quem oprime e quem é o opressor pode mudar dependendo de quem lê a obra ou assiste à encenação sobre a mesma.

A *re-performance* torna-se útil para o envolvimento com uma obra principalmente se esta for visualizada. Por isso, quando o método do Teatro do Oprimido é utilizado, tal fato é quase uma exigência: após a divisão das relações de opressão do texto, é necessário que haja uma teatralização das mesmas, pois esse tipo de teatro privilegia a ação (embora também dê certo destaque à crítica e a reflexão, características do teatro épico, no qual se inspira). Isto significa dizer que aquilo que seria apenas discutido e criticado em alguns outros tipos de teatro é encenado pelo público no Teatro do Oprimido.

Passemos então a um breve relato das experiências com os textos, o que esclarecerá como um conto ou outro tipo de texto literário pode ser mais facilmente adaptado para o teatro e entendido pelo público teatral através desse método. Começemos com os textos de Machado de Assis.

O Teatro do Oprimido e Machado de Assis

Em “Um apólogo” de Machado de Assis, a história de uma linha e uma agulha funciona alegoricamente para relatar a arrogância humana em pensar que sempre pode prescindir do próximo. A narrativa concentra-se na rivalidade de uma agulha e linha que convivem na casa de uma baronesa. Durante a confecção de um vestido de baile para a nobre, as duas personagens apresentam as suas mais distintas razões para se considerarem o objeto mais importante na confecção do mesmo. No entanto, no final do conto, a linha sai vitoriosa, pois é ela quem vai divertir-se no baile junto ao corpo da baronesa. O conto adverte ainda contra os aproveitadores: apesar de a agulha abrir caminho para a linha, a primeira não pode ir à festa ou dançar no baile. A esta só coube o trabalho árduo para que aquela pudesse aproveitar.

Em “A igreja do diabo”, o poder é disputado pelos dois espíritos mais antigos do universo: Deus e o diabo. Ao solicitar uma conversa com Deus, o diabo advoga a sua causa: não possui muitos seguidores porque sua religião é clandestina. Se sua religião for legalmente instituída, então ele também terá inúmeros seguidores. A previsão do diabo mostra-se correta durante algum tempo, mas assim que os seres humanos entendem as obrigações da nova religião, as antigas virtudes (agora infrações) passam a ser desejadas. Frustrado, o diabo procura Deus mais uma vez para indagar sobre o ocorrido, ao que Deus calmamente responde que a natureza humana é contraditória, expondo sua onisciência.

A posição dos poderosos nos dois contos – a linha e Deus, respectivamente – é inabalável. Embora a linha aproveite-se da agulha para manter-se em uma posição

social mais confortável e Deus tenha uma reputação positivamente inalterável, pois o diabo continua provocando adultérios, assassinatos e outros crimes, a dinâmica do poder é o foco de interesse deste trabalho.

Juntamente com a peça “Lição de botânica”, que critica o cientificismo, os dois textos acima descritos participam do espetáculo “Delícias machadianas”, apresentado pelo grupo em dois eventos fora da universidade (“Literatura em revista” no CCBN e II Festival de Teatro Lusófono) e na Calourada do DCE, dentro da universidade. Nas duas apresentações fora da universidade, não houve discussão sobre as peças durante os espetáculos, pois a divulgação do texto era a prioridade. No entanto, durante a adaptação dos textos para o espaço cênico e prática dos exercícios preparatórios para o espetáculo, houve uma atenção especial para a dinâmica de opressão. Em primeiro lugar, a narração foi retirada e a divisão dos personagens em opressor e oprimido mostrou-nos que a opressão é sempre relativa, pois depende de quem se sente oprimido. Tal entendimento auxilia a nossa discussão e análise social. Ou ainda: a consciência de que todos os indivíduos podem oprimir ou ser oprimidos é a forma de se evitar o “erro social”. Na apresentação feita durante a Calourada do DCE, “Lição de botânica” não foi incluída e “Um apólogo” e “A igreja do diabo” funcionaram então como um intróito para um breve esquete sobre a relação de poder entre alunos e funcionários da Secretaria de Transportes Urbanos e Coletivos de Teresina SETUT. Diante da platéia formada em sua maioria por discentes da UFPI, os funcionários da SETUT apareceram como opressores na situação cênica original e durante a substituição (com a utilização do Teatro Fórum) os mesmos tornaram-se ainda mais opressores. A defesa verbal ficou caracterizada, em discussão posterior ao espetáculo, como o meio mais eficaz de requerer justiça na relação entre a companhia de transportes e os alunos.

O Teatro do Oprimido e “Inclusão social”

Desenvolvida a partir da técnica Teatro Imagem³ de Boal, a peça “Inclusão social” foi feita exclusivamente para a Semana de Educação da FAEPI em Teresina. Como o propósito do evento era falar sobre a defesa da igualdade na prática educacional, após discussão inicial sobre o evento, o grupo se preocupou em representar “erros sociais” comumente presentes na sala de aula. Assim, o Teatro Imagem serviu para retratar quais as situações atuais de opressão (o que foi apresentado somente para o grupo e pelo grupo em uma imagem) e como possivelmente essa situação caminharia para um sistema educacional menos excludente. O diálogo desenvolvido pretendeu estabelecer uma

“ponte” entre a situação atual e sua possível alteração. Selecionaram-se a postura do educador, raça e histórico econômico como tópicos para encenação e posterior discussão com a platéia através do Teatro Fórum. Os breves diálogos do texto apontam para a necessidade de inclusão no ambiente educador e são travados entre uma professora que se comporta de forma ditatorial, um extraterrestre verde (símbolo de forasteiros e de pessoas de outras raças), uma bolsista filha de um porteiro e ainda alunos preconceituosos. Ao explicarmos o procedimento do Teatro Fórum e apresentarmos “Inclusão social” com seus vários momentos ofensivos, as substituições demonstraram uma preocupação principalmente com a educadora. Apesar de não ser incentivada pelo teatro de Boal, neste caso a preferência pela substituição do educador foi perfeitamente compreensível, pois a platéia era formada por educadores. No entanto, algumas destas substituições se mostraram pouco eficientes. Houve uma tendência à representação de um educador afetivo demais, algo que Boal chamaria de “mágica”, pois na vida prática isto seria pouco provável. Falamos sobre a necessidade de uma postura profissionalmente adequada – o que não era o caso da educadora de “Inclusão social” e nem dos educadores que a estavam substituindo no Teatro Fórum. Também indagamos sobre a postura dos alunos, indivíduos igualmente pertencentes ao contexto escolar e que, muitas vezes, apresentam-se como opressores. Concluímos a nossa apresentação, enfatizando que tanto professores quanto alunos devem contribuir para um ambiente educacional mais igualitário, lutando contra os preconceitos, ao invés de reproduzi-los.

O Teatro do Oprimido e “A armadilha” de Murilo Rubião

Como parte de um novo projeto de “Os Federais” iniciado com obras de Murilo Rubião em 2009, e que teve prosseguimento em 2010, “A armadilha” (parte do espetáculo homônimo que inclui ainda outros textos) prioriza obras escritas durante a ditadura no Brasil. Alexandre Saldanha Ribeiro é o protagonista de “A armadilha”. O leitor pouco sabe a respeito deste personagem, a não ser que ele adentra um prédio sombrio, onde seu interlocutor, também desconhecido, já está. Ao se encontrarem, os dois participam de um acerto de contas cujo conteúdo também não é muito claro.

Rubião escreve o conto durante os anos setenta, em plena ditadura militar no Brasil e embora a história pareça até um pouco fantástica, característica comum em obras deste autor e em outros textos deste período, a sensação é que a opressão do conto ou o ajuste de contas se deva a algo de natureza política ou militar. Após alguma tensão, nem Alexandre nem seu interlocutor resolvem a situação: eles permanecerão no interior do

prédio que foi trancado até que alguém os ache lá, algo pouco provável, pois, de acordo com a descrição inicial, o prédio parece quase que totalmente abandonado.

Para a montagem de um espetáculo baseado neste texto, procedeu-se também, como em alguns dos outros casos aqui já relatados, à retirada da narração e à concentração na ação das duas forças dramáticas antagônicas. Assim, Alexandre e seu oponente são retratados na versão de “Os Federais” quase como lutadores de artes marciais, sendo a dinâmica da relação verbal acentuada também fisicamente. Como em nenhum momento a situação entre os dois é esclarecida, a adaptação deste texto em peça é um instrumento de reflexão sobre a opressão em si, principalmente a *natureza* da opressão relatada em obras literárias do período.

Ao utilizarmos a metodologia de Boal, os objetivos são claros: identificar a opressão e capacitar o oprimido a lutar contra ela. Os mesmos coincidem com os objetivos do projeto de “Os Federais. Nos exercícios preparatórios para a encenação de “Um apólogo”, “A igreja do diabo”, “Inclusão social” e “A armadilha” procurou-se, através da metodologia aqui explicitada, uma compreensão mais profunda das relações entre os personagens. Nas peças homônimas (os textos já adaptados para o teatro), o método de Boal contribuiu para uma divulgação mais acessível da literatura, pois os membros da platéia tendem a atentar mais para o que está acontecendo no palco se souberem que em breve eles poderão interferir na ação.

Conclusão

Sempre há discordância em relação à origem opressora (na ação) de um texto, mas há também uma tendência de que a fonte mais forte de opressão seja notória após a montagem de uma cena⁴ e da participação do público que auxiliará na resolução da crise do protagonista. Muitas vezes a percepção da natureza da opressão muda após as primeiras substituições e encenações.

O Teatro do Oprimido possibilita o tratamento de questões que, de outra maneira, jamais seriam observadas. Para Boal, o teatro só é do oprimido, se este participa do seu processo. Da mesma forma, pelas experiências vistas até a presente data, percebo que a literatura só se torna objeto de intensa discussão se os discentes que com ela trabalham e o público puderem “entrar” no contexto da obra. A discussão também é motivada pela transferência do contexto da obra para o contexto de vida do leitor ou

espectador, aplicando uma realidade literária, posteriormente também dramática, a uma realidade social, tal como visto nas análises acima. Somente baseado em um envolvimento profundo com a obra literária, o grupo “Os Federais” poderá cumprir o papel a que se propõe, conhecendo a literatura e tornando-a conhecida.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado. “A igreja do diabo”, In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. Org. Afrânio Coutinho.

_____. “Um apólogo”, In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. Org. Afrânio Coutinho.

BENJAMIN, Walter. *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. 2ª edição. São Paulo: HUCITEC, 1984.

_____. *Entrevista pessoal*. 16 de julho de 2003.

ECO, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana U P, 1979.

RUBIÃO, Murilo. *A casa do girassol vermelho e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHUTZMAN, Mady (Org). *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism*. London: Routledge, 1994.

1 Walter Benjamin explica que no teatro épico de Brecht, priorizam-se a crítica social e a interrupção da ação dramática (os momentos narrativos são exemplo desta interrupção) para reflexão sobre a crítica encenada. O público, porém, não participa do espetáculo ativamente. No teatro de Boal, diferentemente, o público pode interferir diretamente na ação, encenando suas sugestões, ainda que sob a supervisão e orientação de um diretor, o Curinga.

2 No método do Teatro do Oprimido, um certo número de cenas é modificado, o que interfere no desfecho originalmente proposto

3 O Teatro Imagem de Boal condensa uma situação cênica em uma única “imagem”, sem a necessidade de falas ou variação de dinâmica.

4 Para fins deste trabalho, entende-se como “cena” um simples diálogo que precisa inicialmente indicar a situação-crise do oprimido, situação essa da qual ele quer sair.