

TEATRO CULTURAL: O ELO PERDIDO NO DEBATE ARTÍSTICO-REVOLUCIONÁRIO

Tristan Castro-Pozo

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

Teatro político, cultura de resistência, teatro do oprimido.

A palavra cultura engloba diversas polissemias, alocadas num diapasão de linhas teóricas. Na teoria marxista da luta de classes, o conceito de cultura é o cenário da pugna entre diversos atores sociais. Na sua fase nacionalista, o Teatro de Arena de São Paulo faz prevalecer a visão da cultura como componente de dominação/libertação, num debate que legitima uma práxis teatral revolucionária. No Teatro de Arena a experimentação cênica – seminários de dramaturgia e laboratórios de interpretação – percorre em paralelo às polêmicas sobre a práxis artística, que possibilita o surgimento dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs da UNE).

Os CPCs da UNE (1961-1964) surgem no Rio de Janeiro, emulando as iniciativas do Movimento de Cultura Popular, de Recife que se viu impulsionado pelo trabalho de Paulo Freire e a pedagogia crítica. Para Vianinha e Chico de Assis, integrantes do Teatro de Arena, a procura por um engajamento militante em ações voltadas à população carente deveriam gerar na classe teatral um movimento contra-cultural. Assim, a busca pela validação artístico-revolucionária apoiou a consolidação de uma dramaturgia essencialmente nacionalista, no entanto outros artistas optaram pelo caminho do teatro de rua e dos esquetes de agitprop investindo na multiplicação da militância política (COSTA, I. 1996: 96).

Nesse sentido, o teatro-cultural procura ir ao encontro das massas de camponeses e operários, promovendo um processo de conscientização ou de alfabetização política. O teatro-cultural contrapõe arte popular e arte elitizada. O questionamento às formas de dominação cultural tinha como alicerce teórico as categorias de teatro popular: teatro de perspectiva do povo e para o povo – que objetiva atingir grandes concentrações de proletários sob os traços uma estética de agitação e propaganda, peças de didatismo popular, e tematicamente politizadas; teatro de perspectiva popular, mas para outro destinatário, ou seja, obras que representam a cultura popular mas cujo conteúdo implícito faz apologia ao consumismo; teatro de perspectiva anti-popular e cujo destinatário é o povo, ou seja, teatro explicitamente colonizador que pretende afastar o espectador de uma agenda real de discussão (BOAL, 1977: 13).

No mesmo período, duas ideologias entravam em colisão o Marcarthismo (ou “caça as bruxas” do comunismo) e o Guevarismo (ou modelo da juventude militante de esquerda). O medo

conjuntural reprimiu todas as formas de ativismo na instauração da ditadura militar (1964), e mediante a implementação do Ato Institucional nº 5 (AI-5, 13/12/1968), instituiu-se um aparelho de censura e controle dos canais de expressão artística, informativa e cultural. A onda de coerção e censura política foi contestada pelo Núcleo 2 do Teatro de Arena através da multiplicação das experiências de teatro-jornal – uma encenação de notícias então recentes apresentadas num recinto fechado. As sessões de teatro-jornal com um número restrito de público conseguiram replicar diversas células experimentais que multiplicavam as experiências do jornal-vivo (CANCLINI, 1999: 137).

A técnica do teatro-jornal vincula-se às categorias de teatro popular, situando-se numa linha de leitura crítica e de desalienação do espectador perante a mídia hegemônica. Essa poética marxista se anuncia nos versos de César Vallejo (1892-1938): “toda ação ou expressão genuína vem do povo e vai até eles...”. O ditado que chama os artistas a assumir a perspectiva do povo fomentou um teatro antenado na carência cultural das massas e contestatório frente ao oficialismo do gosto cultural (KÜHNER, 1975: 99).

Segundo Zé Celso, o teatro-cultural, quase como um apêndice da indústria cultural, podia promover um ativismo acrítico, pois absorvidos pela espiral mercadológica os artistas viam-se forçados a reproduzir uma moda artística de esquerda, ou precisavam fazer concessões perante os aparelhos hegemônicos do oficialismo (CORRÊA, 1998: 302).

Nos anos 70, a faxina ideológica ditatorial, que se alastrou pela América Latina, deu lugar a um teatro de protesto e resistência não só como resposta ao autoritarismo, mas também aos circuitos de teatro burguês. É desse modo que experiências de teatro popular foram sistematizadas numa metodologia *sui generis* de intervenção, mais de acordo com nossa realidade. Assim explica-se a gestação do teatro de grupo e a consolidação da metodologia de criação coletiva, tendo como proposta a reflexão política, a vivência comunitária e o aprofundamento artístico.

Igualmente, como uma consequência das manifestações de resistência cultural e da reorganização dos coletivos populares situam-se as técnicas do Teatro do Oprimido (TO) – teatro-jornal, teatro-invisível, teatro-imagem, teatro-fórum, teatro-legislativo, etc. Na sua essência, também o TO propõe a democratização do acesso à cultura, pois para Boal o ser humano pode ser definido como sendo ele mesmo teatro, e a própria condição de espectador constitui-se numa experiência opressiva. Como proposta metodológica o TO, procura transferir ao espectador os meios de produção teatral, levando-o a participar da ação dramática em temas

que o tocam e o estimulam a expressar a própria vivência mediante situações cotidianas (CANCLINI, 1984: 172).

O enfoque do Teatro do Oprimido subsidia novos parâmetros para entender a cultura do *status quo*, ao encorajar as platéias para que assumam o lugar dos artistas-atores, e ao ocupar o espaço reservado do palco, consigam ressignificar o lugar da tradição teatral. Tal é o caso da sistematização formulada no teatro-fórum, onde se apresenta à platéia uma pergunta verdadeira, não ficcional, em uma cena improvisada, após a qual um espectador é convidado a improvisar variantes do protagonista. Por essas características, o teatro-fórum “pode não ser revolucionário, mas é um ensaio da revolução” (PEIXOTO, 1980: 17).

Nos meados dos anos 80, a relação entre a cultura de resistência e o Teatro do Oprimido passou por uma transformação discursiva, não simplesmente pela ausência de uma perseguição ditatorial, mas também pelo discurso do “fim da história”, a emblemática “queda do muro de Berlim”, e a dissolução da dicotomia: comunista/capitalista. Do mesmo modo que nos países do bloco soviético, no Brasil “o teatro em parte reagiu, em parte se ajustou, e em parte se ajustou reagindo” (SCHWARZ, 1987: 15). Os estudos da memória da ditadura observam como a esquerda não sucumbiu, mas “produziu uma dialética desdogmatizada e produtiva (marxista, semimarxista e não-marxista)” (Ibid, 130).

Influenciado pelos novos ventos políticos, a técnica introspectiva do TO denominada de “arco-íris do desejo” é uma modalidade de terapia-social que consegue integrar problemáticas da sociedade pós-industrial (BOAL, 1996). A sociedade globalizada propõe novos desafios para um teatro libertário, considerando a formação identitária num conglomerado de culturas híbridas e informatizadas. O termo multiculturalismo vem sendo objeto de polêmicas, pois se entende como uma proposta conciliadora de matriz hegemônica. Assim o conceito de teatro multicultural obscureceria a organização de tarefas anti-opressão, já que o termo passa a idéia de respeito e convivência cultural irrestrita. O viés aplicado à metodologia do TO levaria a apagar as diferenças regionais em prol de uma cultural global. Distintamente, as propostas do TO acreditam na possibilidade de reunir atores e não-atores para discutir dialogicamente os problemas de um microcosmo comunitário.

A trajetória do TO se tem caracterizado por trazer subsídios a manifestações da contra-cultura antiimperialista. O debate travado entre as formas de globalização das iniquidades e a resposta dos ativistas teatrais do TO ajudam a entender como Boal, após sistematizar técnicas de teatro-terapia (1990), ao invés de continuar adentrando nas profundezas da psique, surpreende

idealizando o chamado teatro-legislativo (1996), no qual apresenta alternativas para a construção de uma cultura democrática, inclusiva e participativa.

As técnicas do TO têm municiado o movimento antiglobalização com subsídios para inúmeras frentes de resistência como o Fórum Social Mundial (FSM) ou as passeatas organizadas pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), uma parceria iniciada em 2001 entre o CTO-Rio e a Brigada Patativa do Assaré (integrada por membros de 23 estados), que posteriormente inseriram o TO na formação de novos quadros e nas ações diretas do movimento. Outro exemplo da parceria MST e CTO consolidou-se na Marcha Nacional pela Reforma Agrária (2005), quando milhares de militantes participaram num evento denominado de teatro-procissão, ou seja, uma história da luta pela terra encenada numa longa marcha em diversas estações e estradas (BRs).

Desse modo, pode-se concluir que o conceito de teatro-cultural é subjacente aos princípios do TO. Sendo que as diversas técnicas do TO correspondem às mudanças acontecidas na esfera da cultura na última metade do século XX, tanto nos confrontos teóricos da esquerda marxista como nos debates sobre a práxis artístico-revolucionária.

Referências Bibliográficas

- BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. **Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário**. Coimbra: Centella, 1977.
- CANCLINI, Néstor G. **A Socialização da Arte, teoria e prática na América Latina**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. RJ: Paz e Terra, 1996.
- KÜHNER, Maria Helena. **Teatro popular: uma experiência**. RJ: F. Alves, 1975.
- MARTINEZ CORREA, Jose Celso. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. SP: 34, 1998.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. SP: Hucitec, 1980.
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**. SP: Cia. das Letras, 1987.