CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO ENTRE 1990 E 1996
UM PONTO DE VISTA PARTICULAR DE UMA TRAJETÓRIA COLETIVA

Helen Sarapeck

Resumo: Breve descrição de parte da história do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) contada a partir do ponto de vista, aprendizado e experimentação da autora durante os anos de 1990, quando conheceu o CTO, até 1996, o último ano do mandato de Augusto Boal como vereador da cidade do Rio de Janeiro. O artigo apresenta um resumo de um tempo historicamente fundamental para a sistematização do Teatro do Oprimido e, em consequência, para a história do teatro nacional e internacional.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido; CTO; mandato; sistematização

CENTER FOR THEATER OF THE OPPRESSED BETWEEN 1990 AND 1996
A PARTICULAR POINT OF VIEW OF A COLLECTIVE TRAJECTORY

Abstract: Brief description of part of the history of the Center for Theater of the Oppressed (CTO) told from the author's point of view, learning and experimentation during the 1990s, when she met the CTO until 1996, the last year of Augusto Boal's term as councilor of the city of Rio de Janeiro. The article presents a summary of a historically fundamental time for the systematization of the Theater of the Oppressed and, consequently, for the history of national and international theater.

Keywords: Theater of the Oppressed; CTO; Mandate; systematization

Em 1990 iniciei minha trajetória no Centro de Teatro do Oprimido (CTO) quando conheci a metodologia em uma reunião do movimento ambiental:

> O movimento se reunia uma vez por mês em encontros da Assembleia Permanente de Entidades em Defesa do Meio Ambiente (APEDEMA). Em uma dessas reuniões, uma jovem pegou o microfone para fazer um convite: quem ali presente estivesse interessado em fazer o movimento ambiental de outro jeito, sem panfletagem, mas com teatro, que levantasse a mão. Era a arte batendo à minha porta, e eu não poderia perder a oportunidade. Lembro que levantei a mão sem pestanejar e sem dúvidas, e ainda somei a ela, um grito: - "Eu!". A jovem era Silvia Balestreri[1], uma coringa do Centro de Teatro do Oprimido (CTO), dirigido por Augusto Boal (SARAPECK, 2016, p.15).

O convite foi para participar de uma oficina ministrada por ela em um final de semana com muita prática de jogos na Casa de Laranjeiras, em Laranjeiras, bairro da zona sul do Rio. Recordo da alegria da ccccoringa, da animação do grupo e de ter acontecido uma breve avaliação onde todos puderam colocar suas opiniões. Nesse momento Silvia questionou se os participantes tinham vontade de seguir com uma oficina contínua para a formação de uma cena de Teatro Fórum. Topei, e dessa oficina nasceu o grupo *Ararajuba na Moita*, formado por ativistas da causa ambiental.

Nessa época o CTO tinha apenas quatro anos de idade e havia sido gerado por remanescentes do Projeto Fábrica de Teatro Popular[2], que estimulou o retorno de Augusto Boal ao seu país de origem, após 16 anos de exílio. Além do nosso grupo, haviam outros, formados por bancários, por professoras, por ativistas. O CTO ocupava o sexto andar do Teatro Glauce Rocha, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro e cedido pelo Governo do Estado. Era lá onde o Ararajuba e demais grupos ensaiavam, mantendo o espaço sempre cheio de vida. Tenho gravado em minha memória o calor da recepção, as cores do espaço, a dinâmica das gentes entrando e saindo, a liberdade que me fez sentir em um lugar que parecia também me pertencer. Naquele tempo não tinha ideia de como a metodologia funcionava, mas desde aqueles primeiros momentos pude sentir os reflexos de um ambiente agitado, acolhedor e entusiasta.

Nesse período fui convidada a participar de uma oficina oferecida por Boal com apoio dos coringas na Casa Paschoal Carlos Magno[3], Santa Tereza, zona centro sul do Rio de Janeiro. Naquela Oficina percebi com maior profundidade o compromisso e a seriedade que envolvia aquele trabalho e o grupo do CTO. Foi um final de semana com muitos participantes onde criaram-se cenas para o evento *Terra e Democracia*[4], palco de minha estreia. Foi a primeira vez que participei de uma Oficina com Boal e aprendi jogos que viriam a compor o meu próprio arsenal como coringa. Recordo em especial do O grande jogo do poder[5] e de meu encantamento com as revelações que o jogo oferecia complementadas com as explicações de Boal e dos coringas. Foi ali que conheci o restante da equipe: Luiz Vaz[6], Claudete Félix[7], Licko Turle[8] e Valéria Moreira[9], percebendo a potência de cada um que, mesmo diferentes em personalidade e forma de atuar, tinham elementos em comum, como força, disponibilidade, solicitude e fé no que estavam fazendo. Acima de tudo havia um compromisso pelo que faziam. E isso me conquistou. A partir dali, passei a fazer parte de todas as atividades do CTO para as quais eu tinha disponibilidade e que me foram permitidas pelo grupo.

Mesmo reconhecendo a potência daqueles coringas, não desejava ser uma. Queria atuar como atriz e passei a fazer parte de todo tipo de cena, manifestação, performance e apresentação que o grupo promovia. A arte era o meio de atuação política do CTO onde o potencial estético de cada um dos participantes era aproveitado através do estímulo de Boal e da equipe. As ações costumavam ser organizadas e maestradas por eles, mas com liberdade

para que os grupos desenvolvessem suas próprias ideias dentro da proposta. Assim nos envolvemos com o *impeachment* do Presidente Fernando Collor de Mello, com o Partido dos Trabalhadores e as eleições de 1993 que levaram Augusto Boal a ser vereador da cidade do Rio de Janeiro.

Depois de lançada a candidatura de Boal, de quando em quando havia reuniões em que os grupos populares e as pessoas próximas ao CTO participavam. Os encontros geralmente começavam com uma fala de Boal sobre o momento político e econômico e avançava para a apresentação de uma agenda previamente organizada pelos coringas. Em seguida havia um debate sobre em quais ações e como a campanha deveria seguir, e assim, todos emitiam suas opiniões e se dividiam pelas ações. Com o tempo, algumas pessoas desinteressadas na associação do trabalho com um partido político se afastaram. A quantidade de participantes afunilou e se restringiu aos interessados em avançar com o processo, destacando os mais participativos que

As reuniões visavam organizar nossa participação artístico-política no campo social e produziam uma agenda de ações que deveriam ser seguidas pelo coletivo, conforme a disponibilidade de cada um em atuar. As ações iam desde participação nas manifestações populares, até oficinas e encontros com grupos sociais de mulheres, comunidades, sindicalistas. Não era raro que as reuniões virassem ensaios de criação das ideias surgidas. Boal costumava alinhar a proposta e deixar um dos coringas assumir a direção dos ensaios, e quando nenhum deles podia, o próprio grupo presente assumia e dava vazão à construção da proposta. Não tínhamos apoio financeiro, portanto desenvolvíamos tudo com o que havia a nosso dispor: corpos e sucatas. Assim criamos todas as ações da campanha, incluindo cenas, músicas, adereços, figurinos, cartazes, faixas e material de divulgação como *buttons* de silicone e tampinhas de garrafa e chapéus de papel machê (Imagem 1).

Na posição de aprendiz não percebia os caminhos que Boal traçava no desenvolvimento do



Imagem 1 – Buttons de tampinha e resina. Arquivo pessoal.

Teatro do Oprimido, mas hoje é possível deduzir o quanto sua forma de agir estava baseada em suas experiências anteriores. Desde sua formação nos Estados Unidos da América com John Gassner[10], até o período de exílio na América Latina e Europa. Diante de minha incapacidade de compreender, apenas passei a confiar na segurança das palavras que proferia e que me instauraram a fé de que aquilo tudo ia dar certo. Como deu.

Foi uma campanha financeiramente pobre, mas que contou com a riqueza da criatividade de cada um e uma que dela participaram. Inusitada e única. Nunca houve até então experiência parecida ou próxima àquela. Augusto Boal virou vereador da cidade do Rio de Janeiro com uma campanha feita por artistas com pouca ou nenhuma experiência na política partidária e o suporte do Partido dos Trabalhadores que dava para pouco mais que



Imagem 2 – "Santinho" Augusto Boal e Benedita. Arquivo pessoal.



Imagem 3 – Equipe do Mandato Político-teatral com Augusto Boal ao centro. Arquivo Pessoal .

a produção dos "santinhos"[11] (Imagem 2). No dia primeiro de janeiro de 1993, Boal e o CTO tomaram posse na Câmara Municipal do Rio de Janeiro e fizeram história com uma proposta inédita de mandato participativo e, pela primeira vez na história brasileira, coletivo (Imagem 3).

A maior parte da equipe de coringas dessa primeira geração tinha uma formação em Artes, diferentemente da segunda, que veio a se constituir durante essa fase. Através da intensa atividade entre 1986 e 1992, muitas pessoas se aproximaram e passaram a fazer parte daquele movimento. Algumas pessoas eram advindas dos grupos populares e outras simpatizantes do trabalho e da campanha. Todas ativistas, atraídas pela possibilidade que o TO oferecia de usar a arte no movimento social.

O trabalho do CTO era inédito. Havia grupos de teatro politizados no Brasil que trabalhavam com metodologias populares e/ou diretamente com populações desfavorecidas. Em São Paulo havia o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), ativo desde a década de 1970 pelo saudoso César Vieira, e próximo de nós, sob o comando de Amir Haddad, o Tá Na Rua, criado em 1980 na cidade carioca. Assim como grupos espalhados pelas periferias do Rio, a exemplo do Grupo Tafetá de Teatro e Garra Suburbana, como relata Luiz Vaz em sua dissertação de mestrado, porém desconhecidos por estarem na Zona Oeste da cidade:

> Há um contexto histórico e sociopolítico de abandono de décadas pelos setores de serviços públicos e pelos investimentos privados na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. É importante alertar sobre o fato de que esta é a maior região da cidade, ocupa a gigantesca proporção de setenta por cento do mapa citadino, deixando os outros trinta por cento, região mais densa e urbana, divididos entre as Zonas Sul, Centro, Norte e a região chamada Leopoldina (VAZ, 2019, p.16).

A despeito da região, o trabalho do CTO era distinto de qualquer outro. A afirmação se justifica através de três características originais. Primeira: era o único grupo em todo o Brasil que usava exclusivamente a metodologia do Teatro do Oprimido em suas criações e projetos. Segunda: seu foco ia além da manutenção do próprio grupo, e se voltava para a difusão da metodologia através da formação de grupos populares. Terceira: aliava de forma estrutural e orgânica a arte e a política. Para além dessas afirmações, é tarefa difícil enquadrar o Centro de Teatro do Oprimido em algum molde previamente estabelecido. Não existia no Brasil e talvez ainda não exista grupo que tenha as características do CTO.

Sua singularidade somada ao acolhimento e a liberdade permitida ali, fez do CTO um ponto magnético de atração para artistas, ativistas, políticos, sindicalistas e integrantes de grupos organizados, assim como uma série de interessados em fazer parte daquele espaço de emancipação.

Quando Boal foi eleito vereador, todas as pessoas ativas na campanha foram convidadas a fazer parte do mandato, o que tornou a experiência uma das mais participativas e coletivas da história.

Aliar-se a um partido político e participar de um mandato significava lidar com a burocracia e com disputas nocivas dentro e fora da casa legislativa. O sonho de desenvolver um projeto político artístico de cunho popular foi obrigado a se adequar àquela nova realidade. Não foi um período fácil e antes da posse até o final do primeiro ano do mandato, a grande maioria dos mais de trinta participantes, desistiu da empreitada. Os resistentes se uniram aos assessores legislativos e administrativos da equipe do mandato dividida em: legislativa e artística.

A equipe artística era responsável pela formação de grupos populares através de oficinas e montagem de espetáculos, assim como por toda a produção estético-política. Os componentes da equipe também participavam na criação e atuação do repertório de espetáculos do mandato, dirigidos ou supervisionados por Boal. As montagens circulavam pela cidade e para além dela em eventos, encontros e festivais organizados pelos convidados e pela própria equipe na baixada fluminense e cidades próximas. O trabalho era exaustivo, de domingo a domingo, da favela ao sindicato, do Aterro do Flamengo, zona sul a Santa Cruz, na parte oeste da cidade. A ideia era que o teatro pudesse aproximar a população do poder legislativo e que através dele as demandas populares virassem lei. Naqueles quatro anos de experimentações, desenvolvemos o Teatro Legislativo.

> No teatro convencional existe uma relação intransitiva: do palco tudo vai à sala, tudo se transporta, transfere – emoções, ideias, moral! - e nada vice-versa. Qualquer ruído, exclamação, qualquer sinal de vida que faça o espectador é contramão: perigo! Pede-se silêncio para que não se destrua a magia da cena. No Teatro do Oprimido, ao contrário, cria-se o diálogo; mais do que se permite, busca-se a transitividade, interroga-se o espectador e dele se espera resposta. Sinceramente. O mesmo se tenta com o Teatro Legislativo. Não admitimos que o leitor seja, erro espectador das ações do parlamentar, mesmo quando corretas: queremos que opine, discuta, contraponha argumentos, seja corresponsável por aquilo que faz o parlamentar. O projeto de nosso mandato de vereador consiste em trazer o teatro de volta ao centro da ação política – centro de decisões -, em fazer teatro como política e não apenas teatro político: neste, o teatro comenta a política; naquele, é uma das formas pela qual a atividade política se exerce (BOAL,1996, p.46).

Foi nesse período que aprendi a facilitar a criação de um grupo popular, a dar uma oficina, a montar e dirigir uma cena, a escrever um texto dramatúrgico, a fazer a interlocução entre a plateia e o elenco. Foi nesse mesmo período que conheci a força da favela, das mulheres, da população negra, do mundo GLS,[12] e de diferentes lutas através de associações de moradores, postos de saúde, escolas públicas, igrejas progressistas, sindicatos e grupos organizados. Foi nesse período que descortinei o racismo, a homofobia, o classismo e todo preconceito que guardava em mim. Foi nesse período que entendi o Teatro do Oprimido e aprendi a ser coringa.

A laboração do mandato foi fundamental para o avanço da sistematização do Teatro do Oprimido. A formação de um grupo fixo de coringas, que experimentava a metodologia diariamente em situações diversas, foi força motora para esse desenvolvimento. Por estratégia, o trabalho nos grupos era desenvolvido por uma dupla de coringas. Todo o processo era baseado no aprendizado que tínhamos nas oficinas, seminários e laboratórios organizados por Boal, mas não havia ainda um formato pré-estabelecido que deveríamos seguir. Apenas indicações de como poderíamos seguir. Cada dupla costumava se reunir a fim de planejar cada encontro, mas o trabalho em si, era muito intuitivo. Os duetos tinham sua própria organização para o registro das atividades cotidianas do grupo, já as

apresentações públicas das cenas eram registradas em "súmulas", um tipo de formulário a ser preenchido pelos coringas que continham informações objetivas como data, hora e local da apresentação; quantidade de pessoas presentes; além de um descritivo do processo da apresentação, incluindo percepções sobre o grupo, o público, a relação da dupla de trabalho, e em especial, as intervenções dos espect-atores.

> Súmulas: São indispensáveis ao processo. Não se deve entender as súmulas apenas como relatos do acontecido, mas como tentativa de se entender o que aconteceu, de teorizar. Obrigando-se a fazer a Súmula, o coringa obriga-se a pensar. (BOAL,1996, p.124).

As súmulas eram entregues à *célula metabolizadora*, a equipe formada por assessores legislativos do gabinete, e os pontos mais relevantes eram debatidos em reunião geral com Boal. Era a partir das súmulas e dos relatos nas reuniões que todos tomavam conhecimento do trabalho uns dos outros e de onde eram extraídas as propostas de Projeto de Lei ou de Ação Social Concreta.

Não havia uma supervisão presencial de Boal durante a formação dos grupos, até porque muitos não "vingavam", ou seja, mesmo com muita insistência, alguns não conseguiam se constituir como grupo. Por maior que fosse o investimento de trabalho e tempo, nem sempre o coletivo de participantes gerava um corpo de pessoas que tivesse compromisso contínuo e assíduo com o fazer artístico-político. Por diferentes motivos: falta de tempo, de disponibilidade, de interesse, de espaço, pela presença de violência extrema no local, entre outros. Mas quando o trabalho alcançava o patamar de compromisso das pessoas envolvidas com o coletivo e com o mandato, os mesmos eram nomeados Núcleos. Reunimos 60 pontos de trabalho contínuo e 33 *núcleos* estáveis durante aqueles 4 anos, dos quais 19 estavam ativos ao fim do período.

> Esse foi um dos períodos mais ricos e intensos do CTO no Rio de Janeiro. Foram mais de sessenta grupos criados e mobilizados nos bairros da cidade, de norte a sul, de leste a oeste. A nova conjuntura estimulava mudança nos procedimentos. Foram criados nomes diversos para um melhor entendimento do trabalho. Os "Núcleos Comunitários", por exemplo, eram vinculados às comunidades de origem, muitos se encontravam em favelas do Rio de Janeiro. Os "Núcleos Temáticos" não tinham necessariamente uma vinculação a um território específico, mas aconteciam mobilizados por um tema particular, como saúde mental, terceira idade, racismo, educação, gênero, portadores de deficiência, trabalho, meio ambiente, reforma agrária etc. (BRITTO, 2015, p.119).

Todos os núcleos passavam por processo semelhante através de Oficina seguida de construção de cena de Teatro Fórum. Mas somente quando o trabalho gerava um *embrião*[13], era organizado um encontro para que Boal e a equipe pudessem assistir ao processo no intuito de provocar o avanço do trabalho artístico-político através de críticas nos diferentes campos: dramaturgia, estética, interpretação. No geral, o foco dos comentários de Boal era sobre a dramaturgia. Como a equipe tinha formação distinta e poucos eram da área teatral, aprendíamos com a nossas práxis. Focar na dramaturgia foi a forma que Boal encontrou para garantir que a cena tivesse os elementos necessários para provocar interesse e estimular o debate.

Nessa época ficaram instituídos os Seminários de Dramaturgia, onde foram estudados diferentes textos clássicos de autores nacionais e internacionais. Boal queria aproximar a trupe do fazer teatral. Repassar seu conhecimento dos meios de produção daquela arte para que o coletivo pudesse caminhar com as próprias pernas. Dentre os textos, *Casa de Bonecas*, do norueguês Henrik Ibsen foi o elegido para um estudo mais aprofundado. O texto foi decupado no intuito de facilitar a compreensão das artimanhas dramatúrgicas do autor.

Hoje percebo que *Casa de Bonecas* foi escolhi-

do por um agregado de motivos. Primeiramente é uma obra de precisão dramatúrgica, perfeita para a compreensão dos requisitos básicos para a escrita de uma cena de Teatro Fórum: contra preparação, crise chinesa, desenlace.[14] É um texto que tem em si um grau de didatismo, sem torná-lo óbvio. Pelo contrário. Ademais, através dele, Ibsen colocou uma mulher, Nora, como protagonista de um drama teatral em que ela conquista sua própria emancipação abandonando o casamento, o marido e os filhos em finais do século XIX. Estávamos um século à frente, e pouca coisa havia mudado. Além de nos ensinar dramaturgia, o texto provocava o trabalho que fazíamos com os grupos populares aonde o tema da opressão contra a mulher era recorrente.

Casa de Bonecas foi ícone incompreendido em seu tempo, representando uma crítica social à condição de desigualdade da mulher e marcando um momento crucial de mudança na história do teatro, onde predominava o drama burguês. Segundo Gomes:

> De acordo com Décio de Almeida Prado (2003), a dramaturgia de Henrik Ibsen como detonadora de uma crise da forma dramática tradicional, fruto de uma discrepância existente entre essa forma e as novas temáticas advindas da modernidade não se restringiriam mais à esfera dos conflitos intersubjetivos inerentes ao drama. (GOMES, 2021, p. 46).

A leitura e estudo de *Casa de Bonecas* deixou evidente a importância de uma série de elementos que jamais esqueci. Dentre eles, o fato de que o que estava em jogo não era a história privada de Nora, mas a representação de toda uma geração de mulheres através da personagem de Nora. A protagonista de Ibsen representava um desejo muito maior do que ela. Representava muitas mulheres, um movimento de uma geração inteira.

> Surgido da "crise" da forma do drama burguês, o drama moderno passa a incorporar recursos estilísticos de outros gêneros, destacando-se a tentativa, primeiramente, de salvar a forma dramática cerrada e, depois, a busca pela solução/superação de sua própria "crise", mediante a plasmação de uma nova forma, que ruma à epicização, resultado de uma "nova experiência em que o centro não está mais no indivíduo, mas no complexo das relações sociais" (GOMES, 2021, p. 49, grifos da autora).

Através de Ibsen, Boal queria nos mostrar a importância da ascese. Para a montagem de uma cena de Teatro Fórum é necessário que os participantes contem histórias reais de opressão que se passaram afim de que virem cenas teatrais. Geralmente são contadas muitas histórias e uma delas é escolhida para a representação. A escolha não deve ser aleatória. Os participantes do grupo precisam se identificar com a história contada de alguma forma. Ou porque a opressão sofrida pelo colega se passa com ele ou com alguém próximo a ele, ou porque apesar de não sofrer diretamente, identifica a opressão e se incomoda com a situação. Assim, a história contada por uma pessoa passa a ser a história de todo o grupo, afinal, todos sentem empatia por ela.

As histórias individuais são sempre fruto de problemas sociais. Algo que parece muito particular, se a gente investigar, vai perceber que são traços de opressões sociais. Portanto a cena a ser desenvolvida, mesmo partindo da história de um indivíduo, precisa ser compreendida a partir do contexto social em que vive o indivíduo. Dessa forma, o objetivo do TF não é resolver o problema de uma pessoa, mas encontrar alternativas para o problema que é coletivo e social. É preciso fazer a *ascese* do caso particular até o contexto social.

O processo investigativo da ascese deve ser um trabalho do grupo e se encontra destacada nas dramaturgias do Teatro Fórum e do Teatro Invisível. Assim, através do texto de Ibsen, Boal nos fez perceber que a busca do Teatro do Oprimido não era privada ou individualista, mas por ser solidária, deveria ser, obrigatoriamente, coletiva.

Para além da dramaturgia, os Seminários eram espaço de estudo, onde os conceitos da prática

cotidiana do TO se apresentavam teoricamente. Foi ali que li pela primeira vez *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* e comecei a compreender o caminho histórico de sistematização do TO.

Já os Laboratórios eram espaços para a prática. Nessa época Boal ainda viajava bastante para fora do Brasil para aplicar oficinas e workshops, dar palestras, participar de eventos, receber prêmios. O Laboratório era um terreno de experimentação das suas pesquisas. Nele, jogos novos eram apresentados e os antigos acrescidos de novidades. O que era desenvolvido ali era aplicado imediatamente em suas oficinas no exterior, assim como ali recebíamos as novidades trazidas de fora. Boal estava vigoroso com pouco mais de sessenta anos e chegava tão animado aos encontros que contagiava a todos. Era espaço para solucionar dúvidas, aprender novidades, incluir e excluir elementos dos jogos, vivenciar possibilidades para as técnicas, além de ser espaço aonde podia ver a atuação dos coringas. Cada exercício e jogo era ministrado por quem se predispusesse ou a quem Boal solicitasse, quando ele queria ver alguém especialmente em ação. A equipe aplicava os jogos e ele dirigia essa atuação. As novidades e as técnicas mais densas eram dadas por ele. Generoso para aceitar as sugestões inteligentes, mas igualmente firme para recusar as que não lhe agradavam. Não havia nisso vaidade, porque quisesse carregar para si a autoria dos mesmos, mas por possuir a sinceridade suficiente de quem tem clareza de onde quer chegar. Cada jogo ou técnica possui em si um determinado objetivo e o foco precisava estar nisso. Muitas vezes as sugestões eram para acrescentar elementos que não colaboravam na evolução do jogo, e por vezes, desvirtuavam o propósito do próprio jogo. A essas, Boal sempre recusava. O processo era grupal, mas o mestre era ele. O laboratório era um caldeirão de criação coletiva sob a maestria de Augusto Boal.

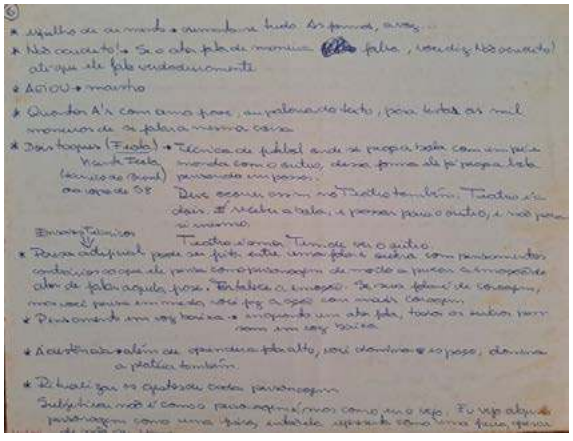


Imagem 4 – Anotações da autora durante Oficina orientada por Augusto Boal na década de 1990. Arquivo Pessoal.

Ao mesmo tempo em que o trabalho era coletivo, era também muito solitário. Os livros que havia até aquele momento não continham boa parte do conteúdo dos Seminários e Laboratórios, assim como não havia uma apostila. Como guia, apenas uma lista do Arsenal, que era como chamávamos o conjunto de exercícios, jogos e técnicas da metodologia, contendo os nomes de cada um com breve descrição das técnicas de Imagem. O livro 200 exercícios e jogos para atores e não-atores com vontade de dizer algo através do teatro já estava defasado diante de tantas descobertas. Nesse tempo não havia celular, as câmeras de fotografia e vídeo eram raras. Cada um precisava encontrar sua própria forma de armazenar o aprendizado. Eu costumava anotar em cadernos as etapas de um jogo ou outro (Imagem 4), mas a grande maioria armazenava em minha memória viçosa dos vinte e poucos anos de idade.

Os documentos que registravam o processo mais mastigado eram raros e quando existiam, partiam de iniciativas individuais, como a sequência de apostilas feita por Claudete Félix entre o último ano do mandato e o ano seguinte (Imagem 5).

> Além da falta de material didático organizado, tínhamos uma equipe com experiências distintas e desnivelada. O aprendizado era uma conjunção do que captávamos nos Seminários, Laboratórios, reuniões, conversas, e, especialmente, na observação dos demais coringas e na prática do trabalho em campo nas oficinas e gestação dos núcleos. Nesse sentido tive

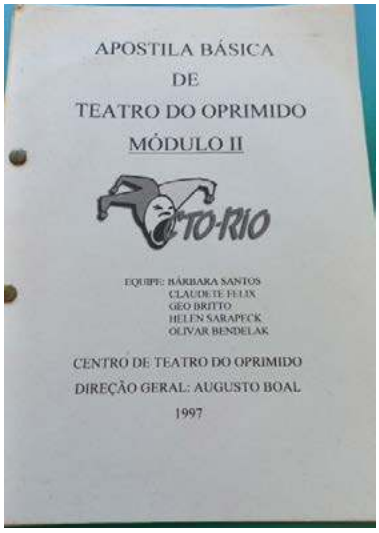


Imagem 5 – Capa de uma Apostila feita por Claudete Félix - Fonte: Arquivo de Claudete Félix

> processos experimentais bastante distintos, dos quais destaco quatro que foram muito significativos por diferentes motivos. O Coletivo Estadual do Negro Universitário (CENUN), o Grupo Homossexual de Teatro Amador (GHOTA), a Galera da Penha e as crianças do Chapéu Mangueira.

O Núcleo de Teatro do Oprimido do CENUN surgiu no final de 1993, após uma oficina oferecida por Licko Turle para um grupo de estudantes negros da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ que formavam o Coletivo Estadual do Negro Universitário. Ainda estávamos no início do mandato e muitos coringas trabalhavam sozinhos a contragosto de Boal. Como relata o próprio Turle:

> Boal nos orientava desde 1986, para que as oficinas de Teatro do Oprimido sempre fossem realizadas por dois coringas. Enquanto um orientava o grupo, o outro poderia observar o grupo, fazer anotações do trabalho, e, depois, eles conversariam sobre tudo o que acontecia, definindo, conjuntamente, os próximos encontros, exercícios, montagem, entre outros. Boal sabia que ter um só coringa significava concentração de poder, dos modos de produção, criava a função do "diretor" e não a função de mediador ou administrador da economia de afetos que todo coletivo produz. Boal nunca escreveu uma linha em suas dezenas de livros sobre TO tratando da formação do "coringa". Provavelmente, com receio de trazer de volta a hierarquização na cadeia produtiva do teatro que combatia desde 1956, no Teatro de Arena de São Paulo. (TURLE, 2014, p.47).

Dessa forma, em uma reunião da equipe artística no gabinete, Boal propõe uma reorganização dos coringas pelos grupos de forma que todos os trabalhos fossem feitos por duplas. Mesmo não sendo afrodescendente, fui indicada por ele a fazer par com o coringa na construção do núcleo. Apesar do estranhamento, aceitamos o desafio.

Licko tinha conhecimento em teatro e muitos contatos com artistas e fazedores da cultura, que agregava ao trabalho do grupo. Assim, o CENUN teve oficinas de máscaras, de amarrados afro, de adereços. Assim como conseguia apoio para que o grupo viajasse para outros municípios e estados, além de conquistar uma temporada do espetáculo no Teatro Cacilda Becker (Imagem 6). Havia uma potente busca estética aliada ao debate político entorno da causa antirracista. Apesar de sermos uma dupla, Licko era homem, negro, mais velho e com mais experiência como coringa do que eu, o que, ao mesmo tempo em que oferecia um terreno seguro, mantinha uma relação de poder desigual.

A experiência com o CENUN me ofereceu a compreensão da importância da divisão do trabalho em dupla, da estética para o Teatro Fórum, como também foi espaço para me exercitar como coringa, e, acima de tudo, ambiente para descobrir que mesmo sem querer ser racista, eu ocupava um lugar de privilégio que jamais me concederia igualdade de condição com aquelas pessoas. Como branca, eu já ocupava o lugar de opressora e não haveria nada que mudaria isso.

> A opressão é uma relação concreta entre indivíduos que fazem parte de diferentes grupos sociais. É, espe-

> cialmente, a relação que beneficia um do grupo em detrimento do outro. Nessa concepção, a opressão está para além das relações individuais e tendo sempre algo a mais (BOAL, J., 2010, p.124).

Esse tempo junto ao CENUN foi processo de desconstrução de conceitos colonizadores que, a partir dali, me impulsionaram para uma nova postura no mundo, e em particular no meu fazer com o Teatro do Oprimido, mantendo meu posicionando antirracista, porém agora, com a compreensão de minha branquitude.[15]

> Muitas vezes ela se sentiu acuada e constrangida por ser uma representante branca caucasiana, o que desagradava à ala mais radical do grupo, mas, aos poucos, a sua participação e opinião passaram a ser consideradas muito importantes, porque nos subsidiavam sobre a visão que a parte da sociedade brasileira não negra possui sobre os afrodescendentes.(...) Assim ela conseguiu quebrar todas as barreiras que se levantavam e logo foi aceita como um membro do grupo. Com o tempo, o olhar de Sarapeck sobre o racismo no Brasil passou a ser mais um dentro do trabalho (TURLE, 2014, p.48).

No final de 1995, Licko Turle se afastou do mandato, e consequentemente, das ações do Grupo de Teatro do Oprimido CENUN junto ao mandato, quando passei a desenvolver o trabalho sozinha.

Em meados do mesmo ano, iniciei juntamente com Cássia Reis,[16] uma oficina no Grupo de Emancipação Homossexual ATOBÁ que gerou o Grupo Homossexual de Teatro Amador – GHOTA. Através dele adentrei em outro círculo social desconhecido pra mim e descortinei mais um preconceito: a homofobia. Diferentemente do CENUN, aqui ambas éramos mulheres, jovens, heterossexuais e tínhamos um tempo de experiência parecido com o Teatro do Oprimido, o que gerava uma relação com o grupo e uma divisão de trabalho mais equilibrada. Os encontros eram por nós planejados durante a semana, e repassados no ônibus quando saíamos juntas do gabinete, no centro da cidade em direção a Magalhães Bastos, onde fica a sede do ATOBÁ, um bairro da Zona Oeste com um dos Índices de Desenvolvimento Humano (IDH) mais baixos do município. O grupo era extremamente politizado e um dos pioneiros no Brasil na luta antihomofóbica.

> Criado em 1985 e considerado entidade de utilidade pública em 1991, o ATOBÁ foi um dos primeiros grupos gays do Rio de Janeiro. Um dos primeiros a encarar o preconceito e a lidar com o assunto, portanto, era ponto de referência e de encontro de homossexuais de todos os cantos da cidade que vinham ali para entender, debater, analisar, ou simplesmente ter espaço para amar. A sede do ATOBÁ era a própria casa do presidente, Paulo Cézar Fernandes[17], que, apesar de constantemente ameaçado pela vizinhança, mantinha suas portas abertas 24 horas por



Imagem 6 – CENUN em temporada no Teatro Cacilda Becker (eu e Licko à frente). Arquivo Pessoal.

> dia, atendendo ao apelo de homens e mulheres homossexuais que ali encontravam refúgio. Por muitas vezes em que estive no espaço, presenciei a acolhida e o abrigo em que se transformava a sede quando um dos participantes era ameaçado ou estava em situação de perigo. Alguns moravam na casa por semanas, pelo de fato de terem sido expulsos de seus próprios lares após assumirem sua orientação sexual ou por estarem sob ameaça. O medo se fazia presente a todo instante. Era real. Quase palpável. Todos os dias em que estive presente, ouvi histórias do massacre diário pelo qual passavam aqueles meninos e aquelas meninas. (SARAPECK, 2016, p.140).



Imagem 7 – GHOTA no salão do 6º andar do Teatro Glauce Rocha. Arquivo pessoal.

Pouco tempo depois de iniciados os ensaios para a construção da peça de Teatro Fórum, Cássia deixou o mandato. Diferentemente do CENUN, o GHOTA não tinha apoio de profissionais de fora. Eu era a única ligação entre eles e a equipe. A falta de uma parceria me fez sentir 100% responsável pelo sucesso ou fracasso da empreitada e, assim, aprendi diferentes artimanhas para manter o grupo estável e ativo. Naquele estado de solidão, ganhei independência para "experenciar". O GHOTA foi campo livre para minhas primeiras experimentações solo como artista e coringa (Imagem 7).

As idas e vindas de ônibus para Magalhães Bastos à noite me aproximaram da pobreza da periferia, da crueldade do descaso público e do lamento de pessoas que não tinham a liberdade de amar quem desejavam. O GHOTA e os demais integrantes do ATOBÁ foram frequentadores assíduos da câmara dos vereadores, e através deles o mandato criou e aprovou a Lei Municipal 2.475/96. Flavio da Conceição,[18] integrante do grupo na época, descreve:

> Nos primeiros encontros, os homossexuais reclamavam da violência policial, além do preconceito por parte dos heterossexuais. Grande parte das humilhações acontecia nos bares e motéis, onde os homossexuais eram preteridos e desprezados no momento do atendimento. Em muitos casos o preço era aumentado, caso o usuário fosse homossexual. Em decorrência dessa insatisfação, foi criado um esquete que mostrava os gays sofrendo preconceito em um estabelecimento comercial em Copacabana. A cena foi apresentada ao ar livre, na porta do restaurante preconceituoso, gerando a participação ativa de todos da plateia, além de propostas legislativas significativas. Essas propostas foram analisadas pelos assessores parlamentares e pelo próprio vereador Augusto Boal. Proveniente dessa apresentação, foi aprovada pela Comissão de Direitos Humanos da ALERJ a lei municipal de número 2475/96, que pune qualquer estabelecimento comercial que discrimine alguém por sua orientação sexual. Hoje essa lei se ampliou a partir de programas como Rio Sem Homofobia e Brasil sem Homofobia, sempre com pressão das organizações do movimento LGBT. Mas importa registrar que foi a partir de um grupo de Teatro do Oprimido que, legislativamente, essa ação tomou corpo (SANCTUM, 2015, p.22).

Flavio virou meu parceiro de "coringagem" alguns anos depois e Cássia Reis foi parceira na formação de outro grupo, o Galera da Penha, composto por estudantes da 8ª série, atual 9º ano na Escola Municipal Ministro Afrânio Costa, localizada na Penha Circular, Zona Norte da cidade, bairro onde nasceu e cresceu, Augusto Boal. O grupo teve a duração de um ano letivo, com a montagem de um espetáculo sobre a dificuldade de acesso do estudante ao transporte público. Foi um dos dois grupos do mandato formado com estudantes dentro

de uma escola pública. Mesmo com curta duração, Galera da Penha apontou o caminho possível do trabalho no campo da educação formal. Em poucos meses ficou evidente a importância da gestão para uma ação na escola, o penar do corpo docente com cargas extensas de trabalho em péssimas condições, a potência da família dentro da comunidade escolar, a diferença que faz a presença da arte naquele espaço e o papel urgente do TO como aliado para a construção de uma educação libertadora.

Com a proximidade junto a Benedita da Silva, candidata a prefeita pelo PT no ano da eleição de Boal, tivemos contato com a Associação de Moradores de onde ela morava, o Morro do Chapéu Mangueira, uma favela localizada na Zona Sul da cidade em um morro que corta os bairros do Leme e Botafogo com vista para o mar. Assim foi a criação de um dos primeiros grupos do mandato, Beleza do Chapéu, formado por moradores da favela a partir do trabalho do Geo Britto[19] e da Tatiana Roque[20]. Havia uma relação próxima com D. Agostinha, liderança comunitária, que sugeriu um trabalho direcionado às crianças da comunidade, muitas delas filhas dos participantes do grupo e outras curiosas com o teatro feito pelo Beleza do Chapéu. Nessa época o Teatro do Oprimido não era praticado com crianças. O formato combativo do método parecia não se encaixar na realidade infantil e, portanto, não havia prática e nem interesse do mandato no seu desenvolvimento. A despeito disso, durante alguns meses tive encontros semanais com um grupo de crianças moradoras da favela de idades entre 6 a 12 anos.

Nos encontros eu usava os joguexercícios[21] que focam a integração e que são mais "divertidos". Devido à falta de experiência com aquela faixa etária e acostumada à descrença na capacidade das crianças, eu buscava usar os jogos do arsenal do TO apenas como brincadeiras. Aos poucos fui tentando descobrir o caminho para montar uma cena com elas, mas ainda desconhecido por mim. Então providenciei papel, lápis colorido e tinta e passei a desenvolver uma série de atividades no campo das artes plásticas na tentativa de entender a relação delas com a comunidade, a família e a sociedade com o foco na cena. Recordo-me de um dia que pedi que cada um desenhasse sua casa no papel e um menino pintou o papel todo de preto. Quando questionei o porquê ele só respondeu: porque é assim o morro. Na época achei que talvez ele se referisse ao lado ruim da favela. Hoje penso que talvez ele reafirmava para mim a cor negra dele e dos moradores do morro.

Como visitante, via a favela que passava sob meu olhar: casas, gentes, cachorros e por vezes um porco ou galinha, festas, gritos, gargalhadas, tiros, armas. Costumava subir pelo asfalto que chegava à comunidade e descer pela escada íngreme e estreita de dezenas de degraus que levava direto ao bairro do Leme, zona de classe média alta. Na parte superior da escadaria ficava uma boca do tráfico com jovens armados de fuzis com pouco mais de idade do que as crianças que participavam da oficina. Na parte inferior, uma praça envolta de prédios altos com uma guarita da polícia militar. Discrepâncias típicas da desigualdade social carioca.

Os encontros eram geralmente acompanhados de tiros distantes, mas em um dos dias fomos surpreendidas por tiros e gritos que cortavam o telhado de zinco do barracão. Ficamos mais de uma hora no chão. As crianças agarradas a mim e eu a elas. Quando foi possível sair e voltar para casa, desci a escadaria no escuro o mais rápido que pude, imaginando durante aquele minuto infindável de descida, o recomeço dos tiros e minha morte sangrenta nos degraus do Chapéu Mangueira. Relatei o fato ao gabinete e Boal aconselhou o encerramento do trabalho. Não éramos heróis, mas coringas. Voltei lá apenas uma vez para anunciar que não íamos continuar e ouvi de uma das meninas mais velhas do grupo: "eu sabia que você ia nos abandonar. Você não é como nós".

A frase daquela menina e outras tantas que já escutei em 33 anos de práxis com o TO, se desdobraram em dor e aprendizado. O curto tempo de trabalho com aquelas crianças resume o abismo

social entre eu e elas, acirrado por branquitute e privilégio. Para me eximir de risco, bastava não entrar mais na favela, que continuaria a ser o lar daquelas meninas negras. Ademais, as experimentações no Chapéu Mangueira me apresentaram a potência da infância e a percepção, ao contrário do que era imaginado, que era possível e necessário usar a metodologia com elas.

O relato de meu aprendizado pessoal exemplifica o fato de que um coringa se faz na práxis de suas experimentações. Para além da construção do Teatro Legislativo, a prática no mandato foi fonte para o desenvolvimento da sistematização da metodologia. Durante o último ano de vereância, Boal registrou em um livro homônimo, a experiência do Teatro Legislativo durante aquele período, mas nele não ficou registrado tudo o que se fez muito além da câmara dos Vereadores da Cidade do Rio de Janeiro.

Referências

BOAL, A. **Teatro Legislativo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p.46 e p.124.

BOAL, J. Opressão. **Metaxis** – Revista do Centro de Teatro do Oprimido, No.6, 2010, p.124.

BRITTO, G. Teatro Popular no Brasil. **Augusto Boal – Atos de um Percurso.** Catálogo da Exposição Augusto Boal – Centro Cultural Banco do Brasil, 2015, p.119.

SANCTUM, F. Teatro do Oprimido e Sexualidade – Um arco-íris em Construção. In: SANCTUM, F. (Org.) **Teatro do Oprimido e outros Babados.** Rio de Janeiro: Metanoia Editora, 2015, p.22

TURLE, L. **Teatro do Oprimido e Negritude – A utilização do Teatro-Fórum na questão racial**. Rio de Janeiro: E-Papers/ Fundação Biblioteca Nacional, 2014, p.47-48.

Dissertações e Teses

GOMES, E. **Da Casa de Bonecas, de Ibsen ao Teatro de Bonecas, de Milena Filócomo e Adriano Cypriano:** Memórias de Nora. Dissertação - Programa de Pós-graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, Curitiba, 2021, p.46 e p.49

SARAPECK, H. **Abraçando a Árvore do Teatro do Oprimido:** pesquisa e memorial de experiências com o símbolo do método. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ates Cênicas - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016, p.15 e p.140

VAZ, L. **Zona Oeste do Rio. Ocasos e alvoreceres.** Um estudo sobre Cultura, Memória e Cidade. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos - Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2019, p.16

Notas

1 Professora do curso de Teatro e do PPGAC da UFRGS.

2 No ano de 1986 Augusto Boal foi convidado pelo então Secretário de Educação do Governo Brizola, Darcy Ribeiro, a desenvolver o Projeto nos (Centros Integrados de Educação Popular (CIEPs). A Fábrica foi um manancial de aprendizado em Teatro do Oprimido (TO) com criação de cenas de Teatro Fórum por um grupo de animadores culturais, entre outros. As cenas entravam em circuito nos CIEPs levantando debate sobre temas como racismo, machismo, gravidez precoce, abuso policial entre outros.

3 A casa que pertenceu ao teatrólogo Paschoal Carlos Magno, hoje é um espaço cultural localizado no bairro de Santa Tereza sob a coordenação da FUNARTE.

4 Evento organizado pelo **Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas** (IBASE) em 1990 sob o comando de Herbert de Souza, o Betinho em favor da Reforma Agrária. O evento teve participação de dezenas de entidades com mais de duzentas mil pessoas.

5 Jogo de Imagem que através de objetos dispostos no espaço, provoca debate sobre o poder e a importância da imagem das coisas e das pessoas para a conquista do poder. O Jogo pode ser encontrado na página 217 do livro Jogos para Atores e Não Atores.

6 Mestre em Memória e Acervos pelo Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (PPGMA) da Fundação Casa de Rui Barbosa, especialista em Leitura e Crítica da Literatura Infanto-juvenil e Bacharel em Artes Plásticas pela UFRJ.

7 coringa e Professora do Município do Rio de Janeiro.

8 Ator, Diretor e Doutor em Teatro do Oprimido, Teatro Negro e Teatro de Rua.

9 Historiadora.

10 Crítico e historiador estadunidense com quem Boal estudou dramaturgia na década de 1950 na Columbia University.

11 Propaganda impressa com informações do candidato, como nome e número.

12 Era a sigla para Gays, Lésbicas e Travestis, uma nomenclatura característica da década de 1990 quando ainda não havia a discussão ampla de gêneros não binários.