



SOARES, Taína Assis. O Teatro-fórum com trabalhadores da indústria: aplicação das técnicas da poética do oprimido a partir de memórias corporais para elaboração de uma “performance corporal” no espetáculo Revolução na América do Sul. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia; Mestrado em curso; Antonia Pereira Bezerra. Bolsista do CNPq de apoio técnico de nível superior. Atriz e Educadora.

RESUMO

O artigo pretende analisar os aspectos pedagógicos e políticos do processo artístico do projeto intitulado **Teatro-Fórum e Pedagogia da Intervenção: Dimensões Político-Formativas com os Trabalhadores da Indústria**, desenvolvido com o grupo de teatro Embasart da Empresa Baiana de Águas e Saneamento – Embasa. O foco da abordagem recai sobre a análise do processo de preparação e expressão corporal dos integrantes para a construção da personagem, elucidando o significado do termo “performance”, empregado aqui como caracterização do desempenho dos atores no processo de construção da personagem. O objetivo consiste precisamente na análise do processo criativo em que o corpo – a partir de imagens, movimentos e gestos – serviu de matéria-prima para revelar, desvendar e discutir as questões de opressão apontadas dentro e fora da empresa: um corpo atuante. Nessa perspectiva, propõe-se uma análise dos processos de construção corporal e os resultados estéticos na cena, considerando as estratégias de planejamento pedagógico utilizadas para a preparação corporal e os recursos e efeitos cênicos adotados para corroborar a montagem final do espetáculo Revolução na América do Sul.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido; Corpo; Trabalhador.

ABSTRACT

The article analyzes the political and pedagogical aspects of the artistic process of the project titled **Forum Theatre and Education Intervention: Political and Formative Dimensions with Industry Workers**, developed with the theater group Embasart from the Bahia's Enterprise of Water and Sanitation - Embasa. The focus of the approach rests on the analysis of the preparation process and body expression of members to the building of character, clarifying the meaning of the term "performance", used here as characterizing the development of the actors in the process of building character. The goal is precisely the analysis of the creative process of the body – based in images, movements and gestures – which served as the raw material to reveal, disclose and discuss the issues of oppression pointed inside and outside the enterprise: an active body. From this perspective, we propose an analysis of processes of body building and aesthetic's results of the scene, considering the pedagogical planning strategies used to prepare body and the resources and scenic effects adopted to support the final mounting of the presentation Revolution in South America.

Keywords: Theatre of the Oppressed; Body; Workers.

Tornar possível um trabalho de Teatro do Oprimido com pessoas conscientes da utilização e funcionalidade de seus corpos é investir e dedicar-se ao processo de desmecanização corporal. Ao se falar em desmecanização, logo pensamos em Augusto Boal (1931- 2009) que sobre o corpo coloca:

Os atores devem ter no corpo uma expressão corporal que exprima com clareza as ideologias, o trabalho, a função social, a profissão etc. dos seus personagens, através dos seus movimentos e gestos. (BOAL, 2007 p.29).

BOAL refere-se à desmecanização como possibilidade de “desmontar” as posturas corporais marcadas por preconceitos, discriminações, racismo e as mais diversas formas de injustiças e opressões vividas pelos seres humanos. O Teatro do Oprimido reúne várias técnicas teatrais que desembocam nesse objetivo, mais especificamente o Teatro-Fórum, que põe em cena os corpos para “ensaiarem” ações e reações no âmbito de situações de opressão, além de experimentar atitudes diferentes das, geralmente assumidas por quem ocupa o lugar do oprimido.

O trabalho corporal com o grupo Embasart foi desenvolvido principalmente com base nos jogos do arsenal do Teatro do Oprimido que abarcam técnicas para utilização da percepção e sensibilização dos sentidos. Ao sistematizar os jogos relacionando-os com os sentidos do corpo, Boal justificou sua escolha dizendo:

Na batalha do corpo contra o mundo, os sentidos sofrem, e começamos a sentir muito pouco daquilo que tocamos, a escutar muito pouco daquilo que ouvimos a ver muito pouco daquilo que olhamos... Os corpos se adaptam ao trabalho que devem realizar. Essa adaptação, por sua vez, leva a atrofia e hipertrofia. (BOAL, 2007, p.89).

Ativar todos os sentidos do grupo Embasart foi uma batalha, conseguida a partir de um trabalho coletivo em que a expressão corporal foi sendo pouco a pouco reconhecida como necessária e providencial para o grupo. Os corpos dos trabalhadores trazem as marcas de suas histórias, fato que exigiu alguns cuidados bem específicos e que foram essenciais para o processo. Concordando com o antropólogo Eugênio Barba quando diz: “A matéria-prima do teatro não é o ator, o espaço, o texto, mas sim a atenção, o olhar, o escutar e o pensamento do espectador” (BARBA, 2009 p.69), porém entendo que o corpo deva estar presentificado, em alerta para que o trabalho teatral possa ser construído com todas as ferramentas e técnicas necessárias possibilitando que a montagem seja feita com potencialidade, sendo o corpo matéria prima para esse trabalho.

Revolução na América do Sul – O processo

O texto “Revolução na América do Sul” escrito por BOAL em 1961 foi montado pelo Embasart após o grupo ter adquirido maturidade e experiência depois do primeiro trabalho intitulado “Cresça e Apareça”. Esta montagem se diferencia da primeira devido à introdução do texto dramático que foi adaptado.

A maturidade do grupo se refletia também na forma como foi assumida a construção das personagens. O processo de investigação corporal, pesquisa e experimentações foram levados mais a sério, sendo possível perceber que o resultado da dedicação se refletiu no palco.

Neste processo partimos por um caminho em que os corpos de cada ator tinham que revelar, sem o apoio dos recursos cênicos, adereços ou acessórios, o perfil de cada personagem e para alcançarmos esse objetivo insistimos na mesma estratégia que utilizamos na primeira montagem, onde conseguimos que muitos percebessem e identificassem suas limitações corporais, e investimos na investigação sobre novas possibilidades de criação corporal.

Neste trabalho, as características da personagem deveriam estar aliadas à proposta criativa do ator, para que houvesse uma fusão consciente das expressões corporais.

Na preparação dos atores para “Revolução na América do Sul”, tivemos como base principal, além dos jogos do Arsenal do Teatro do Oprimido, o trabalho de experimentação de alguns princípios de ações de Laban¹. As ações de pontuar, deslizar, pressionar, foram estimuladas e reveladas nos corpos, investigadas na perspectiva de apontar para caminhos que motivassem a criatividade e autonomia durante a construção das personagens.

É certo que os processos de experimentações corporais não geram resultados imediatos, pelo contrário, requer muita dedicação na pesquisa e investigação, principalmente quando se trata de atores que estão começando a ter contato com as técnicas teatrais. No entanto esse entendimento sobre o estudo do corpo na cena precisava ser melhor compreendido e seguido pelo grupo, que por vezes ainda permitia que a ansiedade e a precipitação estivessem presentes no processo.

O espetáculo “Revolução na América do Sul”, conta a história de José da Silva, um trabalhador da indústria que em busca de melhores condições de vida, é convencido a fazer uma revolução para reivindicar as condições e questões trabalhistas. O primeiro momento mostra o cotidiano de Zé, e sua relação com Zequinha que é sua melhor amiga no trabalho. É nesta cena que Zé, a partir de uma conversa com Zequinha, é persuadido a fazer revolução. Aqui a relação de poder e submissão já é apresentada, desde a forma como os corpos de Zé e Zequinha empurram os pneus, repetidamente, obedecendo à lógica da reprodução em série, um mecanismo que atrofia as possibilidades corporais daqueles corpos que desempenham ações como máquinas.

Logo após, é mostrada a cena de Zé na feira, onde é evidenciada a precariedade da sua situação financeira. Neste momento o espetáculo apresenta o quanto a desigualdade econômica no Brasil é injusta e cruel, pois Zé um trabalhador assalariado com 11 (onze) filhos para criar, se depara com a situação de não conseguir sustentar sua família com salário mínimo e mesmo tendo tido aumento salarial no Brasil, o valor não atende as necessidades básicas para sustentar a família. A atmosfera da feira foi instaurada a partir da construção dos corpos dançantes, cuja preparação para este momento foi conduzida, considerando personagens como verdadeiros compradores e vendedores que realizavam estas ações a partir da técnica da dança, e não simplesmente do realismo de comprar e vender, enquanto transposição da vida real para cena. Neste ponto preciso, Eugênio Barba afirma:

(...) a técnica é uma utilização particular do corpo. O nosso corpo é usado de maneira substancialmente diferente na vida cotidiana e nas situações de representação. (BARBA, 2009 p.33).

Sendo assim, através de uma coreografia sem passos codificados e sistematizados, realizou-se o ritual de comprar e vender na feira.

Na cena em que o cenário é da política, mostra a realidade dos governantes que esbanjam e vivem em regalia à custa do dinheiro público. Além da corrupção dos políticos, a cena trata da forma como alguns cidadãos se corrompem em nome de uma situação financeira privilegiada e status perante a sociedade. Neste momento do espetáculo foi proposto um formato diferenciado dos demais, para valorizar esteticamente o cenário dos políticos e a interpretação teatral, sendo um desafio à construção desses corpos políticos que ganhavam aspectos cênicos surrealistas.

Houve resistência dos atores em aceitar a idéia, isso por conta ainda da hegemonia da interpretação realista, em que os corpos seguem um modelo de

construção condizente com a realidade, principalmente nas telenovelas veiculadas pelos meios de comunicação de massa. Não obstante, a resistência ao grotesco, ao surreal e a outras estéticas teatrais que são completamente compreensíveis. Ainda assim insistimos na proposta, que nos proporcionou bastante trabalho e ocasionou problemas durante o processo, como a desistência de alguns atores em continuar com o personagem, o desejo de mudar de cena e deixar de participar desta, mas com todas as dificuldades, os resultados foram satisfatórios e prazerosos.

O espetáculo foi repleto de magia e encanto, ao tempo em que tratava de uma realidade atual e cruel. Sem dúvidas a força do espetáculo estava no diversificado universo que produziu e por ele foi produzido, o qual abrange as técnicas do “arsenal” até os acessórios de cada personagem. Em cada personagem estava impregnado o que cada ator doou de si. Os corpos foram trabalhados e retrabalhados para dar forma a uma nova persona, como um instrumento. Segundo Maussⁱ, “o corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem (...) o primeiro e mais natural objeto técnico” (MAUSS 1943, p.217), objeto este que é sensível e consciente, que reflete o que somos e o que fomos, os únicos responsáveis pelo que acontece com nossos corpos, somos nós mesmos, que fazemos nossas escolhas e trilhamos nossos caminhos, sendo assim... “cada pessoa mecaniza o seu corpo para melhor executá-los, privando-se então de possíveis alternativas para cada situação original”. (BOAL 2007, p.61).

O processo foi muito importante para o fortalecimento tanto do grupo, quanto de cada participante do Embasart, além disso as apresentações tem possibilitado o amadurecimento do grupo e dos trabalhadores enquanto atores protagonistas de suas ações e idéias. Tanto no que diz respeito à autonomia individual quanto à responsabilidade com os fazeres teatrais.

Ao final do espetáculo, na última cena, é evidenciado o fracasso de Zé ao tentar fazer a revolução honestamente, e a cobrança do patrão e da esposa para que ele desista da idéia de lutar por uma situação melhor de vida, aceitando e se acomodando à situação já estabelecida. A partir deste momento, inicia-se o fórum para buscar possíveis alternativas de resposta às perguntas: E agora o que Zé deve fazer? Encontrar formas de continuar a sua luta ou desistir e aceitar a situação?

Zé agora é um corpo sem voz, sem fala, sem chão, sem apoio, sem caminhos, um corpo que não tem fome somente do alimento, tem fome de dignidade, de respeito e de justiça. Estas fomes estão marcadas em seu corpo não somente porque sua estrutura física reflete essas necessidades. O seu corpo encurvado, sua mão que por vezes passa na barriga, seu andar cambaleando, sua expressão de cansaço e suas mãos levadas à cabeça excessivamente numa ação de tirar e colocar o chapéu, como se por um milagre, de alguma forma, a resposta para tantas perguntas pudessem aparecer para tirá-lo daquela situação de miséria.

Considerações finais

Foi muito bom ver os corpos se renovando, entendendo e correspondendo aos estímulos de criação e improvisação, com muito mais maturidade e consciência. Compreender que “a ignição sensorio motora que impulsiona e alimenta a ação corpórea se estende pelo tempo” (GREINER, 2009 p.13) é não ter pressa, portanto saber esperar é respeitar o processo de acordo com o tempo de cada organismo, e os resultados serão aplaudidos, tanto no teatro

quanto na vida. Vamos corporificando nossos aprendizados sem pressa no Embasart.

Referências:

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: Tratado de Antropologia Teatral**. Tradução de Patrícia Alves Braga – Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BOAL, Augusto. **O Arco-Íris do Desejo: Método Boal de Teatro Terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, 220p.

_____; **A estética do Oprimido**. Rio de Janeiro. Garamond. 2009. 256p.

_____; **Jogos para atores e não atores**. 10 edição rev. e ampliada. – Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2007. 368p.

GREINER, Christine. **Mapas e Contextos. Cartografia**. Rumos Itaú Cultural. 2009-2010.

GREINER, Christine . **O Corpo em crise**. Ed. Annablume, São Paulo, 2010.

KATZ, Helena & GREINER, Christine. **Por uma Teoria do Corpomídia**. In: GREINER, Christine. **O Corpo, pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, Helena Tania. **Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte, 2005.

i Rudolf Von Laban. Dançarino, coreógrafo, considerado como o maior teórico da dança do século XX e como o pai da dança-teatro.

ii Marcel Mauss foi um importante sociólogo e antropólogo francês. Na sociologia e na antropologia social contemporânea foi considerado o pai da antropologia francesa.