

MAMA ÁFRICA: seus filhos e lutas revisitadas no Teatro



IACÁ: *Artes da Cena*

ISSN 2595-2781

MAMA ÁFRICA

seus filhos e suas lutas revisitadas no teatro

Zeca Ligiéro

MAMA ÁFRICA:
seus filhos e suas lutas revisitadas no teatro

MAMA ÁFRICA:
her children and their struggles revisited in the theater

Zeca Ligiéro
zecaligiero@gmail.com

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro(UNIRIO)

Resumo: Escrito a partir de uma viagem ao Senegal para acompanhar a equipe do Centro do Teatro do Oprimido (CTO) do Rio de Janeiro ao III Festival de Arte Negra no Senegal (2010) são discutidos os processos pedagógicos e estéticos propostos por Augusto Boal, enquanto é narrada e analisada a criação de um espetáculo: MAMA ÁFRICA elaborado com atores de quatro países Senegal, Burkina Faso, Mauritânia e Guiné-Bissau. A utopia de uma origem comum e uma inconsequente luta fraticida levando um povo a oprimir seu próprio vizinho foi desenvolvida dramaturgicamente por Bárbara Santos que dividiu a direção final com Zeca Ligiéro. A performance desenvolvida nos moldes do Teatro Fórum proposto Boal, assim como foi possível conciliar a utilização das suas pedagogias do Teatro do Oprimido (T.O.) e da Estética do Oprimido com as linguagens africanas diversas trazidas pelos quatro grupo africanos de tradições distintas, mas tendo em comum: cantar/dançar/batucar/contar, analisadas por Ligiéro em diversos livros, e desta forma convergindo para a busca de uma possível linguagem comum e abraçando o Pan-Africanismo.

Palavras-chave: Teatro do oprimido, Performance africana, Estética do oprimido.

Abstract: Written from a trip to Senegal to accompany the team from the Center for the Theater of the Oppressed in Rio de Janeiro to the III Festival of Black Art in Senegal (2010), the pedagogical and aesthetic processes proposed by Augusto Boal are discussed, while narrated and analyzed the creation of a play: MAMA ÁFRICA made with actors from four countries Senegal, Burkina Faso, Mauritania and Guinea-Bissau. The utopia of a common origin and an inconsequential fratricidal struggle leading a people to oppress their own neighbor was developed dramaturgically by Bárbara Santo who shared the final direction with Zeca Ligiéro. The performance developed along the lines of Teatro Fórum proposed by Boal, just as it was possible to reconcile the use of his pedagogies from T.O. and the Aesthetics of the Oppressed with the different African languages brought by the four African groups with different traditions but having in common: singing/dancing/drumming/counting, analyzed by Ligiéro in several books, and in this way converging towards the search for a possible common language and embracing Pan-Africanism.

Keywords: Theatre of the oppressed, African performance, Aesthetics of the oppressed.

Em novembro de 2010, fui convidado a colaborar com algumas ideias para a montagem da peça de Teatro Fórum *A cor do Brasil*, com direção de Cláudia Simone, que o CTO-Rio estava

preparando para apresentar no III Festival de Arte e Cultura Negra do Senegal. O grupo, formado por membros do CTO-Rio e convidados, iria se encontrar em Dakar com Bárbara Santos, a autora do texto e que reside atualmente em Berlim, e de lá seguiriam juntos até o sul do Senegal, onde o espetáculo faria uma apresentação. Mas um outro projeto, paralelo, chamou ainda mais a minha atenção na ocasião. Além da finalização de *A Cor do Brasil*, Bárbara iria criar um espetáculo novo de Teatro Fórum através de uma oficina com representantes do Teatro do Oprimido de quatro países africanos: Guiné Bissau, Mauritânia, Burkina Faso e Senegal; todos se encontrariam em Dakar e, de lá, iriam juntos para região de Casamance, localizada ao sul do país, na fronteira com Guiné-Bissau e, na época, considerada uma zona de conflito, para desenvolver o laboratório de criação do espetáculo, numa cidade chamada Ziguinchor, para depois, então, seguir constituindo-se como Caravana Caminho da Paz. Eu estava muito interessado em conhecer a realidade do Teatro do Oprimido na África e esta era uma oportunidade rara. A bolsa pesquisa “Cientista do Nosso Estado”, concedida pela FAPERJ, para fazer pesquisas relacionadas ao Acervo Augusto Boal, financiou a minha viagem. Desta forma, pude me “convidar” e integrar a comitiva para documentar o trabalho: as apresentações de *A cor do Brasil*, bem como acompanhar a criação do espetáculo a ser apresentado em Ziguinchor e, em seguida, em Dakar no III Festival de Arte e Cultura Negra. E assim foi feito, o espetáculo foi criado e recebeu o nome de *Mama África*, e foi justamente a história dele que me motivou a escrever este artigo.

Era a minha primeira visita às terras da África Negra. O primeiro contato com a origem de tantas coisas que vinham me ocupando nos últimos vinte anos como pesquisador. Fiquei muito ansioso antes da minha viagem, decidida duas semanas antes dela acontecer. Não tive tempo para saber mais sobre o Senegal, sua história passada e presente.

As ideias pré-concebidas povoavam a minha mente. Transportava-me aos primeiros livros lidos, aos filmes assistidos, às músicas, mas antes de tudo, à África das revistas em quadrinhos, que para mim tiveram muita importância na minha formação. Claro que não esperava encontrar esta África imaginária divulgada pelos colonizadores europeus e norte-americanos que nós, latino-americanos, nos acostumamos a consumir e adotar como sendo própria de nosso imaginário, mas de fato, não sabia o que viria pela frente.

Eu me tornara um pesquisador de cultura afro-brasileira, com vários livros publicados, mas sem nenhum contato com a África real. Era um sonho desembarcar na África Negra. Não estaria

fazendo a pesquisa de campo sobre as culturas bantus ou a iorubá ou ewe/fon, com as quais tanto havia me debatido, mas por outras vias, desembarcava em Dakar, um dos centros dos movimentos negros africanos, para encontrar uma cultura totalmente desconhecida, para acompanhar um grupo de ativistas políticos, comprometido com a libertação do ser humano pela linguagem do teatro, como havia pensado Augusto Boal (1931-2009), com quem tinha tido um breve contato antes da sua morte. Na ocasião, Boal me havia delegado a missão de cuidar de seu acervo, do qual fui o curador e responsável por algum tempo, papel este que desempenhei com muito orgulho pelo período de dois anos¹. Eu já estava envolvido com a obra e algumas das questões que ele trabalhava desde quando criei o projeto “Teatro a partir da Comunidade em Uberlândia, MG”, em 1981².

Nosso voo fez escala em Lisboa, viajava em companhia de Roni Valk, compositor, músico e performer de diversos espetáculos do CTO-Rio (sou-lhe grato pelas inúmeras fotografias que me permitiu usar neste artigo), o restante do elenco embarcou na mesma noite em outro voo, só que via Madrid. Nossa longa parada em Lisboa (quase todo o dia) nos permitiu uma visita a alguns sítios históricos e monumentos tradicionais. Não por acaso, visitamos o local marco da partida das caravelas portuguesas para a África, Ásia e as Américas, no tradicional bairro de Belém. O frio era cortante e a antiga arquitetura dava a tudo uma aura de beleza oficial e de antiguidade desnecessária, que contava a história do poder colonial português. Erguido pela ditadura de Salazar³, o enorme Monumento aos Navegantes, em forma de caravela esculpida em pedra, empresta uma grandeza ao conquistador, ao colonizador e ao opressor português. O conjunto de estátuas célebres é conduzido pelo Infante Dom Henrique⁴, o iniciador do período das grandes invasões marítimas portuguesas; nas suas costas, em duas linhas descendentes, vem a nobreza e

¹ O Acervo foi transferido para a UFRJ a pedido do recém-fundado Instituto Boal no final de 2010.

² O projeto foi criado em 1981-1984, cuja reflexão virou tópico da minha dissertação de mestrado no Departamento de Estudos da Performance na NYU *Theater Beginning with the Community*, publicado como *Teatro a partir da Comunidade* pela Editora Papel Virtual, em 2003.

³ Estado Novo é o nome do regime político autoritário, autocrata e corporativista de Estado, que vigorou em Portugal durante 41 anos sem interrupção, desde a aprovação da Constituição de 1933 até sua derrubada pela Revolução de 25 de Abril de 1974. SOUSA, Jorge Pais de, **O Fascismo Catedrático de Salazar**, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

⁴ O monumento original foi encomendado pelo regime de António de Oliveira Salazar ao arquiteto Cottinelli Telmo (1897-1948) e ao escultor Leopoldo de Almeida (1898-1975), para a Exposição do Mundo Português (1940), e desmontado em 1958. O atual monumento, é uma réplica, foi erguido em betão com esculturas em pedra de lioz, erguendo-se a 50 metros de altura. Foi inaugurado em 1960, no contexto das comemorações dos quinhentos anos da morte do Infante D. Henrique, o Navegador. FRANÇA, José Augusto, *A arte em Portugal no século XX* [1974]. Lisboa: Bertrand Editora, 1991. P.224, 281 em 13/03/2014.

seu fiel clero rumo à conquista de novas terras. Só mais tarde soube que foi uma esquadra financiada por Dom Henrique, incluindo as novas embarcações desenvolvidas em Sagres e chamadas “caravelas”, a primeira a “descobrir” o Senegal.

Figura 1 - Monumento das comemorações dos quinhentos anos da morte do Infante D. Henrique, o Navegador, Lisboa.



Foto: Zeca Ligiéro, 2010

Tarde da noite, chegamos a Dakar. O número de pessoas no aeroporto querendo ajudar aos passageiros e querendo ganhar algum dinheiro à custa dos mesmos, me remeteu diretamente à caricatura dos antigos portos de filmes de ficção norte-americana. Era verdade, eu disputava com alguns simpáticos e insistentes africanos, o meu direito de carregar as minhas próprias malas. Felizmente havia alguém, enviado por um dos organizadores do festival, para nos levar a algum hotel, onde ficamos esperando o restante da delegação que viria com escala em Madrid. Entretanto, uma greve geral nos aeroportos espanhóis, retardou a chegada do grupo por dois dias. Eu e Roni, tivemos mais tempo para conhecer um pouco a capital do Senegal e, claro, fomos visitar

logo no dia seguinte a Ilha Goré, situada à 4km da costa de Dakar, constituindo-se como uma das atrações turísticas da cidade e, segundo reza a tradição local, um dos mais importantes portos de partida de africanos escravizados para as Américas⁵.

Figura 2 - Casa dos Escravos, Ilha de Goré.



Foto Zeca Ligiéro, 2010.

Em Goré, após o tradicional *tour*, relaxamos um pouco na sede da associação de artistas e artesãos da ilha, e nosso guia começou a mostrar uma composição sua, num ritmo de *hip-hop*, sobre a triste sina de seus antepassados, cantando em três línguas: uolófe⁶, inglês e espanhol. Esta cena singular passou a fazer parte do vídeo *Outro Teatro: do ritual à performance*⁷. Ele recontava a saga dos seus ancestrais, repassava o que havíamos visitado na Casa dos Escravos e, agora, ao invés das informações gerais bem decoradas que estávamos habituados a ouvir, trazia algo pessoal sobre o destino comum de várias etnias, que eram provisoriamente confinadas na ilha por um período (breve ou longo), para engordar com uma ração especial e se preparar para a jornada sem volta, enquanto aguardavam o próximo navio negreiro para a mais longa das travessias de suas vidas, rumo ao desconhecido, ao trabalho forçado e ao horror que é uma escravidão.

A famosa “Casa do escravo” recebera uma visita pastoral do Papa João Paulo II em 2002, o qual definiu a ilha como “santuário da dor negra”. O Pontífice falou em termos de vítimas desse “hediondo comércio” e se questionou: “Como esquecer os enormes sofrimentos infligidos, no desprezo dos mais elementares direitos humanos, às populações deportadas do continente

⁵<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2351432/Historians-claim-Obamas-Door-No-Return-visited-highlight-evils-slavery-scum-actually-used-garbage-dump.html>

⁶ Língua nativa do Senegal.

⁷ Outro Teatro: do ritual à performance vídeo de Zeca Ligiéro:
<https://www.youtube.com/watch?v=I5BKv48WC7c>

africano? Como esquecer as vidas humanas exterminadas pela escravatura?”⁸ Como se a própria Igreja não tivesse desempenhado nenhum apoio a todo sistema escravocrata luso e, posteriormente, brasileiro. Uma outra ilustre visita à ilha de Goré, também de cunho político, foi a de Barack Obama e toda a sua família em 29 de junho de 2013. A visita do presidente trouxe à tona uma outra discussão a respeito da real importância da ilha. Embora, na ocasião, Obama tenha destacado em seu discurso a compreensão do “momento muito poderoso” da história, sediado pela ilha de Goré, que ajudava-o, então, a “apreciar plenamente a magnitude do comércio de escravos”, não apenas como cidadão de origem africana, mas como um presidente afro-americano, o que o levava a ter ainda mais motivação para defender os direitos humanos em todo o mundo, o que o noticiário revelava, ao entrevistar também historiadores, junto a alguns jornais de oposição, era uma outra verdade sobre o passado da ilha. Na realidade, segundo constatado, a ilha de Goré não teve a menor relevância no tráfico de escravos, tratando-se apenas de uma tradição inventada. O seu porto era inadequado para grandes navios atracarem, a ilha era vulnerável à pirataria e de difícil acesso pela costa, o que na realidade reduz drasticamente o número de escravos através dela embarcados, tornando este porto insignificante se comparado ao tráfico de outros portos, em geral, em outras épocas. E, portanto, a chamada “Porta sem retorno” na qual posaram contritos e chorosos o sumo Pontífice, bem como a família presidencial norte-americana, nada mais era que um buraco para jogar lixo ao mar⁹.

Da mesma forma como o Papa e Obama, eu e Roni do CTO nos colocamos na pele do escravo (guardando as devidas proporções, lógico). Cheguei a me emocionar e a pensar: “no período de dois dias, eu havia visitado o local de partida dos conquistadores portugueses e agora a ilha de onde saíram milhares de escravos”. Mantive aqui o pensamento poético, apesar da decepção após a verificação de que, de fato, Goré se tratava apenas de um “porto de saída de

⁸ RÁDIO VATICANO. Comemoração das Vítimas da Escravatura e do Tráfico Negreiro: por uma Humanidade Nova. Publicado em 28 de março de 2011. Disponível em: <<http://pt.radiovaticana.va/articolo.asp?c=473810>>. Acesso em 13/04/2014.

⁹ A Casa dos Escravos foi construída entre 1780 e 1784, mas agora é usada como um ponto de turismo e museu, que conta os horrores da escravidão que a África enfrentou. Foi reconstruída como um museu da memória em 1962, antes do sítio ser considerado Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO em 1978 (MAIL ONLINE. Obamas at the ‘Door of No Return’: First Family makes emotional trip to former slaving port in Senegal from where captives were shipped to America – never to see their homeland again. Publicado em 27 de jun de 2013. disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2350074/Obama-makes-emotional-visit-slave-shipping-port-just-hours-classing-Senegalese-president-countrys-anti-gay-laws.html>>. Acesso e 22 de maio de 2015.

escravos para turistas" e que Dom Henrique, como pude apurar mais tarde, não saiu com suas caravelas de onde estava o navio de pedra erguido pela ditadura, ali foi somente um monumento estratégico. As caravelas, na realidade, saíram de outro lugar completamente diferente, longe do centro histórico português. Em ambos os casos prevalece, então, o conceito de invenção da tradição. Hobsbawm e Ranger (1997) chamam a atenção para o caráter fictício das tradições que se transformam em marcos históricos verdadeiros; a invenção das tradições seria, portanto, um fator importante na formação das identidades nacionais na modernidade, definidas como:

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas [...], de natureza ritual ou simbólica, [que] visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.¹⁰

Nos dois casos apresentados, a noção de invenção da tradição é utilizada com objetivos distintos, mas ambos criados pelo poder, para que a mídia e o povo incauto e desinformado possam fazer as suas catarses a favor do opressor ou colocando-se na pele do oprimido. Mesmo sem ser um adepto do Teatro do Oprimido, eu me via experimentando os conceitos chaves de Boal neste contexto extremamente político em que nos encontrávamos nesta visita ao Senegal. O impacto estava em todo lugar.

Dando seguimento às observações sobre o começo da visita a Dakar, a primeira coisa que chama atenção são as roupas coloridas e brilhantes, tudo parece que saiu da costureira, da loja ou da máquina de lavar naquele instante. No primeiro dia, resolvi caminhar em volta do condomínio onde estava hospedado. De manhã bem cedo, em casas pobres ao lado da estrada, eu vi mulheres e homens saindo de suas casas de alvenaria para lavar o rosto e escovar os dentes do lado de fora, segurando baldes e manipulando canecas de alumínio, pressupus que não havia água encanada, nem mesmo pia naquelas casas modestas. Porém, as mulheres já saíam muito bem-vestidas com seus impecáveis turbantes combinando com suas roupas amarradas. Eram princesas e rainhas aos meus olhos, com um estampado com cores quentes em motivos florais típicos e traços africanos popularmente chamados de "wax", cuja origem era o batique¹¹, técnica oriental popularizada

¹⁰ HOBSBAWM, E. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23

¹¹ Batique (ou *batik*) é uma técnica de tingimento em [tecido artesanal](#). Esta técnica é originária da [ilha de Java](#), na [Indonésia](#); forma de expressão artística que consiste em desenhar com cera quente sobre o tecido e em seguida tingi-lo com cores variadas, que lhe confere uma impressionante beleza. A técnica do Batik tem como característica singular o efeito da cera, que se parte em alguns lugares deixando um craquelê no desenho, o que acrescenta um toque especial no trabalho dos artistas. Nos tempos das colonizações a técnica do Batik embarcou nos navios

também na África. Hoje, as principais fábricas de tecidos são alemãs e holandesas, mas o principal mercado é a África Negra, cujos centros de exportação vão desde Lomé até o outro lado, Moçambique.

Mesmo quando, no seu cotidiano, as mulheres, principalmente, iam e vinham trazendo comida, lenha ou outras coisas em trouxas, bacias e cestos, tudo era carregado na cabeça com o mesmo porte altivo e a mesma roupa colorida. Curiosamente, cheguei a ver uma mulher transportando apenas um coco na cabeça, uma equilibrista do cotidiano. Por que esta escolha? Talvez a ideia prática de ter a cabeça como algo mais simples para transportar qualquer coisa, mantendo o corpo ereto e com o mínimo de esforço, deixando livre as mãos; muitas delas traziam a carga à cabeça e um filho cuidadosamente amarrado às costas, hábitos estes, registrados pelos visitantes das missões artísticas no Rio de Janeiro, como Rugendas e Debret. O número de vendedores, nos mercados, nas ruas, em todo lugar, vendendo os seus produtos, é impressionante: colares, tecidos, brincos, artesanato, permeado pela insistência com cada transeunte e turista para que visitem suas barracas.

Mesmo as crianças eram empregadas como vendedoras, aprendendo desde cedo este ofício, como é comum ver ainda hoje em muitas cidades pobres da América Latina.

Figura 3 - Criança vendedora, Goré



Foto: Zeca Ligiéro, 2010.

holandeses e viajou pelo mundo. Disponível em <<http://www.pburch.net/dyeing/howtobatik.shtml>> acesso em 28/03/2025.

No ano seguinte, em uma outra viagem à Togo, pude perceber, num olhar mais atento, que esta é uma maneira essencialmente africana de negociar, mas não exclusivamente africana, já que é uma característica presente também nos indígenas da América Latina, como pude atestar em algumas viagens. A pobreza material parecia não incomodá-los e o peso do colonialismo francês, presente em ambos os países que têm a mesma moeda, o ceifa, está também no nome das ruas e na língua que se sobrepõe às línguas nativas. Não se notava a marca da escravidão, mas a marca do colonialismo sim. Estas pessoas certamente sofreram e sofrem opressão, mas parecem não ter a marca do cativeiro. Possivelmente, perderam muitos dos seus antepassados, mas os que ficaram nunca sofreram a experiência da escravidão no próprio corpo ou no corpo de seus parentes mais próximos. Havia uma alegria borbulhante na maneira deles andarem, conversarem animadamente nas ruas.

Finalmente o pessoal do CTO-Rio, que tinha feito escala de Madrid, chegou e junto com eles os representantes dos outros três países africanos: Guiné Bissau, Mauritânia e Burkina Faso, além de membros do CTO-Senegal. Enfim, todos “os atores e não atores”, distinção desconstruída pelo criador do Teatro do Oprimido, Augusto Boal, em relação a esta nova prática teatral que ele propunha. Estavam ali reunidos atores que praticavam Teatro do Oprimido em seus respectivos países, mas que não vinham do mundo do teatro, e outros, atores experientes, mas apaixonados pela proposta política da atuação. Num ônibus grande e confortável, seguimos viagem rumo ao sul do país, como uma caravana. Numa comitiva de cerca de 35 pessoas de diferentes etnias e gêneros, sendo a maioria falante da língua uólofe e muitos dominando o básico do francês, a língua comum do colonizador (os de Mauritânia, Senegal e Burkina Faso), com exceção dos brasileiros e dos dois representantes de Guiné Bissau, falantes lusófonos e dos quais apenas alguns arriscavam alguma coisa em francês, como eu, a nossa língua comum adotada foi mesmo a do francês típico de Marcel Marceau¹², com muita mímica no meio. Havia um ator de Guiné Bissau, que estava residindo no Senegal há alguns anos e que além da sua língua nativa (português), falava fluentemente o francês e o uólofe e, por isso, passou a ser o tradutor oficial de todos. Viajamos durante umas dezoito horas, cinco das quais atravessando o pequeno país chamado Gâmbia ou, melhor dizendo, o país se atravessaria em apenas duas horas se somado o percurso de carro e de

¹² Marcel Mangel, mais conhecido como Marcel Marceau ou Mime Marceau, (Estrasburgo, 22 de março de 1923 — Cahors, 22 de setembro de 2007) foi o mímico mais popular do período pós-guerra. Junto com Étienne Decroux e Jean-Louis Barrault deu uma nova roupagem à mímica no Século XX. Disponível em <http://globerove.com/france/marcel-marceau-international-school-of-mimodrame-paris/2511> visitado em 04/04/2024.

ferryboat, mas as complexas negociações na alfândega, na entrada e saída de cada país, tornavam a viagem bastante demorada. Nós não tínhamos o visto para entrar na Gâmbia, somente o visto que permitia uma única entrada no Senegal, portanto, todos nós estávamos com nossos papéis incompletos, diante do que, tudo tinha que ser negociado. Ora, em apenas um dia (um prazo de algumas horas), tivemos que sair do Senegal, entrar na Gâmbia, atravessar o rio Gâmbia, em torno do qual nasceu a colônia britânica, sair de Gâmbia, o país, para entrar novamente em Senegal. Tudo era muito lento, para atravessar o rio Gâmbia, entramos numa longa fila de carros, uma fila que, vez ou outra, era furada por alguém que era amigo das autoridades locais ou, quem sabe, teria pago “algum” por fora, prática esta que conhecemos muito bem na América Latina.

No caminho, durante todo o dia, não houve uma parada específica para almoçar nem para jantar, para o meu desespero de glutão. Fomos comendo o que nos ofereciam, nas inúmeras paradas ocasionais, os vendedores ambulantes, em sua maioria crianças e adolescentes: batata doce, milho cozido, água de coco, amendoim torrado, ovo cozido, biscoitos e refrigerantes. E as savanas extensas das palmeiras esparsas, dos grandes baobás, das pequenas aldeias de cabanas de palha em forma de cone, de pequenos vilarejos, iam passando pelas janelas do ônibus. O céu da África, amplo, sem nenhuma montanha na linha do horizonte, parecia que não tinha fim. No final da tarde, a bola de Sol parecia querer mergulhar nas inúmeras lagoas e a Lua veio se oferecendo também meio dourada. Solitários astros, realizavam uma performance espetacular para aquele ônibus solitário na eterna reta da estrada. O sol se avermelhou todo e saiu de cena, deixando apenas a lua cheia, que às vezes brilhava em rios e lagoas para nos guiar rumo ao sul daquele continente desconhecido. Mesmo colonizado e sem aqueles animais da fantasia safari, o país em sua natureza continuava exuberante. Não havia selva, apenas savanas e savanas com os enormes baobás, soberanos.

Chegamos tarde da noite em Ziguinchor. Nos hospedamos em um amplo hotel com quartos espalhados entre grandes baobás. Logo cedo, depois do café da manhã, fomos para o pátio para começar os trabalhos. Eu estava vestindo uma camiseta com a foto de Boal, dada como brinde pelo CTO. Alguns perguntaram-me de quem era a foto, se por acaso era eu? Acharam-me parecido com o Boal, nunca tinha pensado sobre isso. E notei, então, que mais importante que a figura de Boal, era a sua prática, mais conhecida que a sua própria imagem. O que é o ego diante da magnitude de uma obra?

Num pátio coberto, Bárbara Santos deu início aos trabalhos com uma série de exercícios de aquecimento corporal, incluindo brincadeiras com os nomes de cada um e uma outra série de liberação de movimentos e sons. Muitos participantes já conheciam alguns dos jogos propostos por ela e mostraram-se bastante familiarizados. Outros experimentaram pela primeira vez aquela prática desenvolvida por Boal, que se multiplicara de muitas formas em diversos lugares. São exercícios que as pessoas que foram iniciadas nas artes teatrais trabalhando exclusivamente com o método do Teatro do Oprimido, acreditam que todos eles tenham sido criados exclusivamente por Boal, dentro de sua prática de Teatro do Oprimido, embora ele mesmo, em várias entrevistas, sempre deixava claro que não criava nada sozinho. Muitos dos exercícios usados por Boal e que foram incorporados dentro do que ele chamou de Estética do Oprimido, eu havia experimentado com outros diretores e professores de teatro. (Ligiéro, Turle, Andrade, 2011).

Bárbara Santos passou a sondar sobre tipos de opressões vividas e pontos em comum entre os diversos grupos de pessoas ali presentes provenientes de quatro distintos países. Paralelamente à parte de discussão, ela desenvolvia a metodologia de treinamento do Teatro do Oprimido. Bárbara começou a estimular uma discussão sobre a temática de interesse comum a todos, para ver como esta discussão poderia ser desenvolvida cenicamente, propositadamente sem um final fixo, proposta esta que havia sido batizada por Boal como “Teatro Fórum”. Em seu artigo “Teatro do oprimido africano”¹³, ela dá mais detalhes sobre seu processo de trabalho:

Fizemos a primeira rodada de apresentações. Danças, costumes, trabalho. Cada grupo mostrando sua especificidade. Para *meus olhos estrangeiros* havia mais semelhança que diferença. Então, perguntei se haviam notado semelhanças, dentro do conjunto de imagens apresentadas. Diante da resposta afirmativa, começamos a detalhar os aspectos que se assemelhavam, e quanto mais detalhávamos, mais pontos de contato encontrávamos. Em seguida, analisamos as diferenças, e notamos que estas estavam mais relacionadas à forma e à aparência do que propriamente aos conteúdos. [...] Então, trabalhamos num único grupo, comparando uma coisa à outra até identificarmos o que era realmente específico. Para chegarmos às diferenças, limitamos cada vez mais a área de análise. Então, conseguimos: do Senegal um tipo de luta específica; da Mauritânia, uma forma particular de fazer chá; da Guiné-Bissau, uma dança tradicional de movimentos únicos; e de Burkina-Faso, uma cerimônia tribal de reverência ao líder.¹⁴

¹³ SANTOS, Bárbara. Teatro do Oprimido Africano. In: LIGIÉRO, Zeca, TURLE, Licko e ANDRADE, Clara (Orgs). **Augusto Boal: arte, pedagogia e política**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

¹⁴ Idem, ibidem. p. 160-161.

Desta forma, discutindo, improvisando e discutindo, procurando entender os pontos em comum sobre o próprio contexto africano, que Bárbara desenvolveu a cena para o Teatro Fórum sobre a realidade africana daquele coletivo heterogêneo, que inicialmente argumentava sobre as “profundas diferenças – para justificar a existência de conflitos étnicos nas fronteiras destes quatro países, e também dentro do território de alguns deles, não parecia suficiente para entender a realidade”¹⁵. Portanto, a construção de *Mama África* é de “uma performance de Teatro-Imagen estruturada como Fórum”¹⁶.

O Teatro Fórum foi desenvolvido por Boal por meio de uma prática contínua de teatro como forma de discussão de situações de conflito onde há um sistema de opressão operante, no qual o espectador é convidado a interferir para propor uma solução para a crise trazida pelo conflito entre os personagens. Os conflitos são baseados nos problemas dos espectadores.

A questão dos desentendimentos entre grupos rivais, as lutas fratricidas entre africanos, as diferenças culturais entre eles e as suas causas comuns, passaram a ser os temas de maior destaque na oficina. Estávamos em Ziguinchor, a capital de Casamance, na época uma zona de conflito que havia sido motivo de estranhamentos entre o Senegal e a Guiné-Bissau. Criar um espetáculo de Teatro Fórum levantando temas políticos que de alguma forma abordassem as lutas fratricidas, estava na agenda dos organizadores do TO do Senegal, liderados pelo diretor local Mouhamadou Diol, um dos organizadores do projeto da caravana que reuniu CTOs de quatro países em conjunto com representantes do CTO-Rio.

Ziguinchor era o epicentro de um movimento separatista senegalês. O conflito local havia atingido o seu ápice no ano anterior (2009), quando forças senegalesas bombardearam, em março, posições do Movimento de Forças Democráticas de Casamance (MFDC), com canhões de grande calibre e o envolvimento de helicópteros à cerca de seis quilómetros da cidade onde estávamos visitando no ano seguinte do conflito. No entanto, o confronto mais grave ocorreu no mês de setembro do mesmo ano, quando uma coluna militar senegalesa caiu numa emboscada e perdeu meia dúzia de homens, segundo um comunicado oficial, enquanto fontes do MFDC indicaram que as baixas governamentais foram muito maiores. Os jornais anunciaram: “Desde há alguns dias, que

¹⁵ Idem, ibidem p. 161.

¹⁶ Idem, ibidem p. 161.

têm ocorrido operações por parte das forças armadas da Guiné-Bissau, no sentido de controlar e repelir forças de uma facção do movimento de apoio à independência da região de Casamance.”¹⁷ Foi também em consequência desse ataque que Dakar enviou emissários à Bissau¹⁸.

No Senegal, já se havia pensado, anteriormente, sobre a importância da promoção de festivais de arte como processo de reintegração da região ao restante do território do país. A gravidade deste ataque é que originou, algum tempo depois, as mexidas de pastas no Ministério das Forças Armadas e do Interior do Senegal, confiados a partir deste fato à duas personalidades originárias do Casamance. O novo ministro da Defesa, Abdoulaye Baldé, ex-secretário-geral da Presidência e presidente da Câmara de Ziguinchor, é que teve a iniciativa de organizar um festival cultural na capital do Casamance, com a participação de artistas dos países vizinhos, para instalar uma dinâmica de paz na região em 2009.

Historicamente, o Senegal teve a sua independência marcada pelo trabalho do poeta e escritor Leopold Senghor, seu primeiro presidente eleito¹⁹. Senghor liderou também o movimento da negritude africana, idealizando uma África negra sem fronteiras como forma de libertar-se do colonialismo político e cultural. Foi também Senghor que organizou o *I Festival de Artes Negras* reunindo importantes celebridades da música internacional negra, de Duke Ellington à Clementina de Jesus²⁰. No *III Festival de Artes Negras*, chamado de Renascimento Africano, seu organizador responsável, Abdou Aziz Sow, afirmou: “Não estamos criando negritude, estamos afirmado a negritude.”²¹ Portanto, tínhamos como tema os conflitos e diferenças entre nações e comunidades e a discussão rumo a sua integração sob a perspectiva de um “renascimento” do africanismo negro. A peça de Teatro Fórum, mesmo antes de ser criada, já tinha a conveniência de um tema geral ou a oportunidade de desenvolver uma contribuição sobre esta discussão em duas apresentações programadas para a semana seguinte: uma numa escola em uma cidade próxima

¹⁷ Maiores informações no site: <<http://www.reamilitar.net/noticias/noticias.aspx?nrnot=103>> visualizado em 4/4/2014.

¹⁸ Disponível em: <http://nobas.guine.org/index.php?option=com_content&view=article&id=364%3Casamanca-um-conflito-com-impacto-nas-relacoes-entre-bissau- edacar&catid=58%3Avozciberleitor&Itemid=2&lang=en>. Acesso em 18 de maio de 2015.

¹⁹ Senghor governou o país entre 1960 e 1980, sendo eleito sucessivas vezes.

²⁰ O primeiro festival nasceu em 1966, foi criado para difundir e preservar a arte africana e para mostrar ao mundo, o valor da criatividade apesar de todo o processo de colonização. A segunda edição só foi acontecer em 1977, em Lagos, na Nigéria.

²¹ Disponível em:

<<http://mais.uol.com.br/view/65k9fo807g7i/festival-de-arte-negra-em-dacar-no-senegal-04021A3072D4A18307?type=s=A>>. Acesso em 22 de maio de 2015.

em Ziguinchor e a outra, alguns dias depois, em Dakar, numa comunidade na periferia dentro das atividades do *III Festival de Artes Negras*, para onde retornaríamos.

O Teatro Fórum é provavelmente a grande contribuição para a transformação do espectador em ator – “espect-ator”. Para chegar ao Teatro Fórum, os atores passam por um treinamento, absorvendo algumas técnicas ou procedimentos. Dentre elas está a do Teatro Imagem. Inicialmente concebido para trabalhar com camponeses indígenas que não falavam espanhol em países como México, Venezuela, Colômbia e Peru, de modo a facilitar a comunicação, Boal aprimorou “a técnica de trabalhar o teatro a partir de imagens, mais do que palavras”. (Boal, 1977:137)

Segundo Boal, é preciso entender a complementariedade da linguagem simbólica enquanto palavra e enquanto gesto, percebida como sinalética. A linguagem sinalética é originalmente uma disciplina da ciência da comunicação visual que estuda as relações funcionais entre os signos de orientação no espaço e os comportamentos dos indivíduos. Ao mesmo tempo, é a técnica que organiza e regula estas relações²². É fortemente pautada na capacidade de percepção e interpretação do ser humano. Boal vai aplicar este termo na compreensão de determinados gestos dispostos em certas ações como algo que, em si, substitui a própria palavra, garantindo a essência do simbólico na comunicação com a plateia, ou como explica o pesquisador e curinga Flávio Sanctum:

Sendo assim, para Boal, palavras são símbolos que representam abstrações de forma concreta, pois a palavra em si é algo concreto. São símbolos de coisas, mas não são a Coisa, por isso é chamado pensamento simbólico aquele representado pelas palavras. Nesse tipo de comunicação a linguagem é informativa e o símbolo está colado na significação da coisa. Boal nos dá o exemplo da palavra *amor*. No seu ponto de vista, quando o amante fala que ama alguém, suas palavras não são o amor, mas sua representação. Porém o olhar do amante, seus gestos, seu rosto apaixonado. É amor – linguagem sinalética (Sanctum, p.111, 2012).

Portanto, a linguagem sinalética passa a ser um desenvolvimento do gesto combinado com uma determinada emoção que ultrapassa a barreira da língua falada e não requer o tradutor. As ideias são conjugadas com um constructo de comportamentos exemplares, que de alguma forma

²² COSTA, Juan. Sistemas sinaléticos. Convergências 11. In: **Revista de Investigação e Ensino das Artes**. Escola Superior de Artes Aplicadas, Instituto Politécnico Castelo Branco, Quinta da Sr.ª de Mércules, Portugal. disponível em <<http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/15>>. Acesso em 22 de maio de 2015.

pertencem a um grupo de indivíduos que dominam o conhecimento daquele tipo de comportamento para a comunicação ser precisa. Boal chama atenção para a questão do símbolo tornado veículo de comunicação: “Símbolo é aquilo que está no lugar de outra coisa, como a bandeira no lugar da pátria, o verde da esperança, os dedos em um círculo em vez de OK. Na linguagem sinalética, significante e significado são indissociáveis.”²³.

De maneira sucinta poderíamos dizer que suspendendo a palavra, o corpo passa a desenhar no espaço com pantomima ou dança uma linguagem que, embora esteja impregnada de uma compreensão verbal, pretende se expressar por símbolos que, por sua vez, possam ter uma compreensão sinalética, de forma a superar as barreiras regionais e linguísticas e demarcarem uma compreensão mais universal dos próprios símbolos manipulados. Em *Mama África*, o uso da imagem tornou-se fundamental, além de tudo, porque os atores falavam línguas diferentes entre si e também distintas da língua falada pelo público senegalês. Traduções simultâneas aconteciam em todos os momentos dos ensaios. O pensamento teve que se tornar claro para melhor se comunicar.

Figura 4 - Ensaio do espetáculo *Mama África*, momento em que se pode perceber o Teatro Imagem, proposto por Augusto Boal.



Foto: Roni Valk, 2010

²³ BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 233

Figura 5 - Apresentação de *Mama África*. O gesto do ensaio em novo ângulo.



Foto Roni Valk, 2010.

Na imagem acima, temos uma visão panorâmica do Teatro Imagem. A mesma imagem é desenvolvida por quatro grupos (representando os quatro países presentes na oficina e, posteriormente, no espetáculo), tendo em oposição o grupo de opressores. Cada grupo se relaciona com um único oprimido que se libertou do grupo e chama outro integrante para segui-lo, enquanto o grupo de opressores tenta impedir. As quatro imagens se dispõem em círculos com os quatro atores oprimidos ao centro, as quatro imagens acabam desenvolvendo uma mandala e estabelecendo o paradigma de uma luta similar em diferentes comunidades/países.

Outro aspecto que foi trabalhado desde o começo foi a criação musical. Cada grupo propôs a sua própria música, ou trazendo música de seu próprio país ou criando, ele próprio, a composição. Os dois temas, o da abertura e do encerramento, do Teatro Fórum, foram criados também de forma coletiva, como uma composição de samba enredo, juntando partes de poesia individuais e até formar o todo. As músicas foram cantadas em francês, embora algumas frases tenham permanecido em uólofe. Algumas músicas foram utilizadas incidentalmente, dando à cena uma magnitude lúdica autônoma. O que me incomoda, às vezes, no Teatro Fórum, é que tudo é demonstrativo, então, o elemento surpresa acontece pouco e, muitas vezes, por ser um teatro de ideias, a música acaba tendo uma função apenas secundária, de suporte. No caso de *Mama África*, diferentemente, a música praticamente fazia parte da própria história de cada contexto cultural

em colisão. E a música, por sua vez, vinha em articulação com o canto, a percussão, a dança e o contar, apresentando uma polifonia atípica em teatros políticos e perfeitamente integrada dentro do conceito que tenho trabalhado como Outro Teatro, apoiado no inseparável quarteto: cantar/dançar/batucar/contar.²⁴

APRESENTAÇÕES DO TEATRO FÓRUM

Bárbara Santos havia trabalhado com o grupo durante quatro dias, mas como toda a programação estava atrasada devido aos sucessivos problemas de chegada do CTO e da difícil locomoção dentro do país, ela teve que tomar uma atitude drástica, pois tinha um outro compromisso inadiável com o Centro de Teatro do Oprimido da Índia, cujo festival começava dentro de alguns dias. Devido às dificuldades de tempo para circular entre as fronteiras Senegal/Gâmbia, bem como o tempo do percurso para aquele país, que teria que ser traçado via Europa, Bárbara se reuniu com o grupo, explicando a gravidade da situação. Ela teria que embarcar antes de concluir o *Mama África* e, talvez, eles dessem considerar a possibilidade de não se apresentar, pois o trabalho ainda estava muito incompleto. Eles haviam criado uma estrutura, mas ainda havia muito para se trabalhar. Diante do impasse, me ofereci para dirigir o grupo a partir de então, já que eu, embora estivesse ali como “acadêmico documentarista” e nunca praticara propriamente o Teatro Fórum, era um diretor e professor de direção teatral da UNIRIO e tinha em minhas mãos uma história já concebida e poderia lapidá-la e desenvolver alguns aspectos ainda não muito claros para todos. Aceitaram a proposta e desta forma me tornei co-diretor da peça de última hora. Bárbara arrancou lágrimas na despedida e eu tive que mostrar serviço para substituí-la, senão à altura, pelo menos de forma eficiente.

A escolha de um curinga (mestre de cerimônias) era parte do processo. Apenas um ator não estava participando da montagem. Seu tom crítico observando os ensaios, irritava algumas vezes os companheiros. Um outro, que estava escalado já no primeiro ensaio, não foi aprovado pela maioria por seu envolvimento com o tema. Quando o novo ator se ofereceu para ser o curinga, houve alguma resistência. Uma vez escolhido, ele exerceu a função de curinga de forma exuberante nas duas apresentações.

²⁴ Conceito e metodologia desenvolvidos por Zeca Ligiéro a partir do conceito liminar do filósofo do congolês K. Kia Fu-Kiau. (Ligiéro, 2011)

A história da peça poderia ser resumida da seguinte maneira: a cena de abertura apresenta uma África unida, multicultural e mostrando uma variedade de características de profissões, tanto rurais como urbanas. Surge a figura de uma mãe, provedora de alimentos, todos se reúnem em torno dela e aproximam as mãos de sua cabeça, onde ela carrega um pote, de onde eles passam a retirar o alimento enquanto cantam uma música que fala de uma África unida com um ancestral comum. A partir daí, o conjunto de aproximadamente vinte e cinco atores se divide em quatro grupos. Quatro comunidades, quatro países que vão mostrar suas características culturais principais – identidade, ritual, forma de trabalhar etc., através da dança, percussão, canto e de movimentos peculiares. Quando cada grupo apresenta, um outro, vizinho a ele, não entende aquela cultura, rindo debochadamente dela. Em seguida, o grupo que demonstrou desprezo pela cultura apresentada, mostra a sua própria cultura, enquanto um outro, vizinho na roda, repete a mesma rejeição e, assim, sucessivamente, até que o último se apresenta. Há uma reação de conflito em cadeia e um estranhamento generalizado. Uma ameaça de luta. De cada grupo/comunidade/país sai uma pessoa, procurando combater esta violência que aparece em sua própria comunidade. Estas quatro pessoas acabam formando um círculo ao centro da cena e começam a cantar uma outra música, que de alguma forma remete a primeira, falando de uma África unida. Estas quatro pessoas convocam pessoas dos outros quatro grupos para se juntarem a elas. Elas são uma força pacifista que se opõe a onda de incompreensão e violência gerada dentro de cada país/comunidade. A música que eles cantam é uma música que incita a libertação de um país opressor e isolado por uma África unida e irmanada. Em cada grupo, há alguém que quer se libertar, mas é oprimido pelo poder de sua própria comunidade. Cada um dos oprimidos neste grupo, grita em sua própria língua, um grito de liberdade por uma África unida. O curinga interrompe e pergunta a plateia como pode ser resolvida a situação.

Figura 6 - Grupo de Guiné Bissau canto/dança/batuque



Foto: Roni Valk, 2010

Figura 7 - Grupo de Mauritânia mostra sua cultura, canto e dança muçulmana.



Foto: Roni Valk, 2010

Figura 8 - Grupo do Senegal mostra sua cultura: canto, dança e luta marcial.



Foto: Roni Valk

Figura 9 - Grupo de Burkina Faso evolui ao centro para mostrar a sua cultura.



Foto Roni Valk, 2010.

Figura 10 - De cada país sai alguém que se sente oprimido e constitui um grupo transcultural que luta contra a opressão dentro de uma ideia de uma ancestralidade comum africana.



Foto: Roni Valk

Figura 11 - União dos oprimidos ao centro da roda, em torno da ideia de uma família negra: *Mama África*



Foto: Roni Valk

Figura 12 - Plateia de crianças, adolescentes, mães e, ao fundo, homens de várias idades.



Foto: Roni Valk

Figura 12 - A plateia assiste, pensa e é estimulada a participar, ao final da apresentação.



Foto: Roni Valk

Figura 13 - Mesmo tratando-se de uma peça não tradicional, os atores chamam um dos diretores presentes para o agradecimento final, antes de começar a abrir o fórum.



Foto: Roni Valk

A primeira apresentação de *Mama África* terminou já quase à noite. A grande maioria do público era formado por crianças e jovens. O jogo das propostas de mudança não foi muito claro e a parte final do fórum praticamente se esvaziou. Era muito difícil começar uma discussão depois do pôr do sol. Uma apresentação (*A Cor do Brasil*), no mesmo dia e no mesmo local, realizada anteriormente com debate, já havia ocupado umas duas horas do público de jovens, cujo turno escolar já havia terminado. No caso de *Mama África*, a apresentação chamou mais atenção do que o fórum. O público havia se manifestado durante todo o espetáculo com gritos, torcida, risadas. O curinga, também percebeu que as tentativas de mudar a cena propostas pela plateia, terminavam sempre num tumulto alegre com palmas e gritos. Talvez, aquela plateia nunca tenha assistido ao teatro antes. O Teatro do Oprimido certamente foi a primeira vez.

Na segunda apresentação do espetáculo, também realizada depois da apresentação de *A Cor do Brasil*, na periferia de Dakar, em uma comunidade que já conhecia algumas experiências do Teatro Fórum, aconteceu o seu fórum, funcionando muito bem, finalmente. Muitos da plateia

tentaram dar um novo final trabalhando com mímica, discursos e propondo gestos e atitudes. A cena foi modificada, sem sucesso, até que alguém da plateia convidou outros do público para cantarem a música aprendida com o grupo de oprimidos da peça, os que haviam se desgarrado dos seus grupos comunitários buscando uma única África sem guerra e queriam convocar a todos para acompanhá-los. No final, todos entraram e subiram na pequena arena cantando a música criada pelos libertadores. Afirmava a letra: uma África sem oressores, uma África negra unida.

No dia seguinte, fomos convidados para assistir uma peça de Teatro Fórum de um grupo da França, apresentada no Jardim Botânico de Dakar. Ao contrário da nossa, o grupo se apresentou dentro de um local coberto e a maioria dos espectadores pôde se sentar e assistir confortavelmente à peça, que discutia a questão dos imigrantes na França. O teatro era absolutamente baseado na força do argumento, no discurso dos atores. Usavam cadeiras e mesas apenas. Os locais, o escritório, a casa do imigrante, o escritório...enfim, um teatro de gabinete. O tema era bem desenvolvido e o conflito era claro, o curinga exerceu o seu papel e a plateia participou. Parecia seguir uma receita tirada do livro do Teatro do Oprimido. Não havia música, não havia dança, não havia torcida organizada como em *Mama África*. Perguntei-me: “Mas qual das duas estéticas estaria mais ligada ao TO proposto por Boal?”. Ambos eram Teatro Fórum, enquanto o primeiro incorporava uma estética africana utilizando músicas e imagens como recursos extradiegéticos onde não havia palavra praticamente, as ideias não eram articuladas por meio de símbolos e metáforas, a última trabalhava de forma mais ortodoxa com a fórmula proposta pelo livro, com unidade de tempo e de ação, apresentação de conflito, desenvolvimento de conflito e interrupção para a plateia apresentar suas soluções seguindo a cartilha do Teatro do Oprimido do Boal. Já havia ficado intrigado e tive a ousadia de questionar diretamente ao próprio Boal, após assistir uma peça criada pelo grupo *Pirei na Cenna*²⁵, na qual os personagens rompiam a

²⁵ O GTO *Pirei na Cenna* foi criado em 1997, no auditório do Hospital Público de Jurujuba, por Cláudia Simone Santos, estagiária de psicopedagogia, que havia iniciado uma oficina teatral, com técnicas do Teatro do Oprimido, para os internos da instituição. A partir daí, começa a trajetória do *Pirei na Cenna*. Em 15 anos de história o Grupo *Pirei na Cenna* rompeu os muros do hospital e levou suas peças para diversos contextos sociais em 12 estados do Brasil. Durante sua trajetória, sete peças foram criadas: “HIVida” (1997), “Ser ou não ser positivo” (1998), “Um amor muito louco” (2000), “Os contrários – de perto ninguém é normal” (2002), “É melhor prevenir que remédio dar” (2003), “Saúde Mental Positiva”, (2005) e, em 2008, o grupo passa a discutir o mercado de trabalho para usuários de saúde mental com a peça de Teatro-Fórum “Doidinho para trabalhar”. Todas as obras baseiam-se na vida dos integrantes. Augusto Boal, teatrólogo, criador do Teatro do Oprimido foi um grande admirador do trabalho do grupo e esteve pessoalmente no Hospital Psiquiátrico de Jurujuba para assistir à apresentação do espetáculo “É melhor prevenir que

representação realista utilizando outras linguagens, manipulando com muita liberdade símbolos e quebrando a linguagem linear que havia me acostumado a ver nos grupos de TO. As únicas metáforas por mim assistidas, que até então, não apresentavam tanta originalidade, eram aquelas de fundo político afiliadas ainda ao Teatro Político dos anos de repressão.

No caso, da peça do grupo *Pirei na Cenna*, havia também um inesperado coro de cabeças que brotava da parede, como uma fantasia persecutória impensada dentro dos quadros “realistas” que haviam assistido como Teatro do Oprimido até o momento. Os atores, que eram os usuários do Hospital Psiquiátrico de Jurujuba, discutiam sempre a questão da internação e do uso de medicamentos para neutralizá-los e, com isso, lançavam um novo olhar sobre situação em hospitais psiquiátricos, denunciando os tratamentos e o fantasma das internações. Eu não escondi o meu entusiasmo com a utilização desta metalinguagem e como Boal estava na plateia, não me contive e fui conversar com ele, perguntando: “mas estão fazendo uma revolução com o seu método?”. E ele, também muito alegre com a ampliação dos recursos expressivos da cena utilizados pelo grupo, replicou, “mas é para isto mesmo, não é?”. Ou seja, ele também percebia que o seu método, que antes chegou a usar a célebre frase “*Stop c'est magic*”, permitia que algumas imagens e objetos fossem usados na cena de forma não realista como, por exemplo, com o pai, que tinha várias cédulas de real coladas no chapéu, e a mãe, com vários santinhos no véu, fazendo soar como algo surrealista, mas que na verdade estavam contextualizando o universo recriado, de uma família extremamente católica cujo pai só pensava em dinheiro. Este novo grupo (novo para mim, o grupo completou quinze anos de existência) parecia se aproximar mais das suas últimas considerações sobre a Estética do Oprimido, menos engessado e comprometido em desenvolver a dialética da cena realista com seus conflitos apenas dentro do parâmetro de causa e consequência. Percebi que o mesmo TO pode ser uma camisa de força para uns e para outros funcionar muito bem. É uma forma de teatro ambientalista, ou seja, depende de quem faz. Numa cultura teatral mais racionalista sua eficiência é uma e, na África ou no Brasil, pode dialogar com as tradições afro ou ameríndias e a abordagem crítica dos problemas podem ser igualmente bem desenvolvidas. Afinal, a Estética do Oprimido não tem modelos, são formas de perceber e de agir religando o que a sociedade contemporânea insiste em separar: vida e arte. Em conversa com Alessandra Vanucci, criadora, com Bárbara Santos, do Laboratório Madalena – Teatro das

remédio dar”. Em 2009 o grupo foi um dos vencedores do Prêmio Loucos pela diversidade, concedido pela Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura e Fio Cruz.

Oprimidas – ela concorda ao afirmar: “Talvez seja este o ponto interessante da Estética do Oprimido: a agilidade com que a proposta do Boal sai da receita e se amplia, abarcando outros recursos sinaléticos e misturando os signos em uma estética versátil, o que talvez, na prática mais ortodoxa do Teatro do Oprimido, fosse mais difícil”. Assim, ela aponta para o fato de que a própria atividade da Estética do Oprimido abre novos canais de comunicação com a plateia, uma comunicação não verbal e que pode ser igualmente importante na discussão sobre opressão e opressor. Afinal, como diz o próprio Boal, a estética é também uma forma de opressão, se permanece apenas como um único conhecimento, é também opressora.

A experiência do *Mama África* me pareceu rica, pois Bárbara Santos, como dramaturga, havia aprofundado dentro de uma temática proposta pelo grupo de atores, que mesmo separados pela geografia e pelas barreiras linguísticas, tinham o tema das diferenças e afinidades culturais à flor da pele, bem como as questões das opressões internas políticas. Ela, em seu trabalho como criadora, permitiu também que o trio batucar-cantar-dançar, as ferramentas básicas de expressão da performance africana (Ligiéro, 2011) pudesse ser desenvolvido na cena política do Teatro Fórum. Era uma arte política que não priorizava a “palavra de ordem” (a literatura dramática), mas o confronto cultural por meio do corpo do ator canto/voz/dança. Assim, uma vez assumida a codireção, pude compartilhar desta formidável experiência de um teatro musical que refletia a diversidade cultural enquanto discutia temas que lhes são caros no seu dia a dia.

Já em *A Cor do Brasil*, um espetáculo de Teatro Fórum com texto da Bárbara Santos e direção de Claudia Simone Santos que discutia a imposição dos modelos eurocêntricos e norte-americanos aos afrodescendentes, para apresentar o principal conflito – assumir ou não o cabelo crespo afro – o grupo criava uma série de episódios históricos envolvendo a opressão contra os negros até chegar aos dias de hoje. Neste sentido, o texto apresentava de forma épica um apanhado geral sobre a situação do negro no Brasil, bem dentro da linguagem do teatro de rua desenvolvido por Boal e o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), com personagens esquemáticos como: o policial, a madame e outros personagens típicos. A música permeava os quadros no bom estilo de teatro de revista brasileiro. Mesmo que com alguns elementos narrativos não realistas e a incorporação de elementos da estética afro, como a capoeira e o samba, entre outros, é interessante notar que a mesma diretora do *Pirei na Cenna* e a mesma dramaturga de *Mama África*, duas importantes curingas discípulas diretas de Boal, tenham

criado um espetáculo nos moldes antigos do TO. Desta forma, revendo a enorme produção do CTO e de seus grupos atuantes tanto no Brasil como na África, percebe-se que o Teatro do Oprimido abriu enormes possibilidades e permitiu aos seus criadores uma grande segurança na sua atuação política por meio do Teatro Fórum. Já o desenvolvimento das Estéticas do Oprimido, ainda há muito para ser descoberto, mesmo a sua ligação com os processos de arte e educação anteriores à própria definição deste conceito por Boal. Sem dúvida, as oficinas e as brincadeiras e mesmo as cenas criadas durante o processo de desenvolvimento da Estética do Oprimido, acabam revelando muito mais para quem participa do que o próprio Teatro Fórum, se reduzido a questão apenas de um teatro de ideias e resolução de conflitos pelas opções ideológicas.

Boal sempre admitiu influências, principalmente de Stanislavski, na discussão sobre a construção do personagem, bem como de Moreno²⁶ em relação ao desenvolvimento do Psicodrama. Ao criar o Teatro do Oprimido, como diz Schechner ele deu um avanço adiante de Brecht, colocando o espectador dentro da cena e indo trabalhar onde o espectador está, ou seja, nas quadras, escolas, nos sindicatos, na rua (Ligiéro, Turle, Andrade, 2013: 11). Mas Boal, dá mais um passo adiante, ainda, ao reencontrar a arte como a libertação final do ser humano. Neste sentido, retoma pensamentos de outros filósofos e artistas, aproxima-se de outra corrente do teatro, distinta da que sempre pertenceu, a qual tem em Antonin Artaud seu grande pioneiro; mas ele vai se aproximar de inúmeros outros que vislumbraram a arte como o caminho de uma nova humanidade, soprados pelos ventos da Contracultura nos anos 60 e 70, antes de que ele estivesse neste novo caminho. Uma guinada que talvez nem o seu Teatro do Oprimido possa perceber, é que Boal, nos seus últimos anos de vida, parece já não estar tão preocupado em dizer que cada espectador podia ocupar a cena. Um passo ainda mais ousado. O fato é que a grande opressão que vai além da política, da econômica, da psicológica, é aquela que nos obriga a nos alienar de nós mesmos, enquanto sensibilidade-arte. Boal percebeu isso muito bem. Diante disso, há que se recuperar esta humanidade perdida, rechaçar o que se impõe à nossa maneira de ver, de ouvir, de refletir, para sermos capazes de nos expressar plenamente, como nos expressamos quando crianças em nossa arte.

²⁶ Jacob Levy Moreno (1889 -1974), foi um filósofo, psicólogo, médico e psiquiatra turco-judeu nascido na Romênia, crescido na Áustria (Viena) e naturalizado Americano criador do psicodrama e pioneiro no estudo da terapia em grupo. Tem grandes contribuições no estudo dos grupos em psicologia social e é o criador da sociometria. MARTÍN, Eugenio Garrido. **Psicologia do encontro: J.L. Moreno**. São Paulo: Editora Ágora, 1996.

Embora Boal ignore em sua pesquisa a questão das tradições e das performances culturais, uma de suas curingas mais experientes, Barbara Santos ao escutar os grupos africanos de diversas etnias e procurar encontrar uma linguagem que remete a suas particularidades e diferenças chega às suas tradições através do per curtir/dançar/cantar/contar para melhor perceber, desta maneira, as diferentes percepções que de alguma forma aumentam os desentendimentos fraticidas. E desta forma, aproxima-se da linguagem do Outro Teatro. Fato, refutado, por Julian Boal, em um debate por ocasião do II Gesto na UNIRIO (2016), quando apresentei o vídeo desta performance. Julian contestava, já não estava em cena o axioma máximo do Teatro do Oprimido = a luta de classes. Ele fazia uma espécie de discurso reivindicando a volta do Teatro do Oprimido às suas origens: a materialidade e a objetivação da cena, desta forma teria que abandonar a subjetividade do gesto, do som e da dança, para verbalizar o "discurso revolucionário". Pena que Boal, o pai, não pudesse nos esclarecer mais sobre as transformações da sua perspectiva e das suas pedagogias.

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1977.

_____. **Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2009.

CHAIKIN, Joseph. **The Presence of the Actor**. [1971] Nova York.:Theatre Communication Group, 1991.

HOBSBAWM, E. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro a partir da Comunidade**. Rio de Janeiro: Editora Papel Virtual, 2003.

_____. **Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca, TURLE, Licko, ANDRADE, Clara. **Augusto Boal: Arte, pedagogia, política**. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2013.

MACHADO, Maria Clara e ROSMAN, Maria. **100 jogos dramáticos**. Rio de Janeiro: Industriais de Artes Gráficas Atlan, 1971.

MARTÍN, Eugenio Garrido. **Psicología do encontro: J.L. Moreno**. São Paulo: Editora Ágora, 1996.

READ, Herbert . *Educação pela arte*. [1943] Edições 70, 2013.

SANCTUM, Flavio. A estética de Boal - Odisseia pelos sentidos. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

SOUSA, Jorge Pais de, **O Fascismo Catedrático de Salazar**, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012

Videografia:

ZELITO, Vianna. **Meu caro amigo**. Rio de Janeiro, 2011.

Sites consultados

Sobre batik: <http://www.pburch.net/dyeing/howtobatik.shtml>

Sobre a visita do papa à Goré: <<http://pt.radiovaticana.va/articolo.asp?c=473810>>. Acesso em 13/04/2014.

Sobre o festival de arte negra:

<http://mais.uol.com.br/view/65k9fo807g7i/festival-de-arte-negra-em-dacar-no-senegal-04021A3072D4A18307?types=A>

Artigo submetido em 29/01/2025, e aceito em 22/07/2025.