


5-2013

## Ler é traduzir: Ressonâncias dos escritos e práticas de Augusto Boal na Amazônia acreana

Maria do P. Socorro Calixto Marques  
*Universidade Federal de Uberlândia*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

### Recommended Citation

Marques, Maria do P. Socorro Calixto. (2013) "Ler é traduzir: Ressonâncias dos escritos e práticas de Augusto Boal na Amazônia acreana," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 26, pp. 73-97.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## **LER É TRADUZIR: RESSONÂNCIAS DOS ESCRITOS E PRÁTICAS DE AUGUSTO BOAL NA AMAZÔNIA ACREANA**

**Maria do P. Socorro Calixto Marques**

**Universidade Federal de Uberlândia ( Minas Gerais)**

### **RESUMEN**

Durante los años de investigación realizada sobre el teatro en Rio Branco, con obras de teatro que forman el panorama acreano, sobre todo en las que comprenden el archivo de las décadas 1970 a 1980, ya se había reflejado, aunque no exclusivamente, la presencia constante de herramientas dramáticas del 'Teatro do Oprimido', ejercido y escrito por Augusto Boal (1931-2009). Hoy en día, este nuevo objetivo, necesariamente, me condujo a releer, y prestar atención con mayor madurez, las entrevistas que me concedieron para la tesis doctoral, y observar cómo las prácticas de teatro de Augusto Boal estuvieron representadas en parte del contexto amazonico.

### **PALABRA CLAVE**

Teatro Político; Amazonia; Acre; Memoria; Augusto Boal.

### **INTRODUÇÃO**

Retomar esse acervo e alguns passos do teatro boalino significa revolver, nesse cenário, algumas peças que se construíram especialmente de informações conflituosas sobre a história não oficial quando das ocupações de terras urbanas e indígenas no Estado, ou melhor, que buscavam a reconstrução ou recontação da realidade histórica daqueles anos.

A presença de Augusto Boal em terras amazônicas está registrada no célebre livro *Teatro do Oprimido* (1977) quando o autor relata sua experiência com alguns grupos peruanos, ainda no ano de 1973. No entanto, a despeito da passagem do diretor pelo Programa de Alfabetização Integral (Alfin), algumas estratégias do teatro do oprimido, pelo menos por enquanto, não se constituíram em diálogo entre as fronteiras, mas sim como reverberação das políticas vislumbradas pelo Arena, grupo ao qual pertenceu Boal. Afirmamos isso porque é recente a tentativa de se criar um diálogo cultural mais estreito entre regiões tão próximas, como são o Peru e a Bolívia em relação ao Acre, espaço que recortamos aqui para apresentar algumas releituras de sua prática nesse território.

#### **Contextualização: a cena boalina em terras acreanas: lendo a Leitura.**

A hipótese da influência boalina na região é confirmada quando releio as entrevistas dadas pelos teatristas de Rio Branco e constato que a Federação do Teatro Amador - Fetac- estava sintonizada com as políticas da CONFENATA - Confederação Nacional do Teatro Amador - que, entre tantas ações, possibilitaram a sedimentação de espaços para o surgimento dos grupos amadores de teatro. À época, especialmente em 1980, a criação dessas federações culturais auxiliou a viagem de um dos representantes do teatro militante à cidade de Rio Branco, Fernando Peixoto, o qual constata a unicidade da produção discursiva e teatral dos grupos de Rio Branco. No extrato da entrevista publicada no *Varadouro* (março de 1980) – *O teatro como resistência cultural*<sup>1</sup> –, o leitor poderá verificar as condições do aparecimento do teatro amador observadas pelo olhar de um especialista do teatro político:

---

<sup>1</sup> Além das matérias citadas nesse artigo, os jornais da cidade registraram os olhares dos dramaturgos e diretores Celso Nunes e João das Neves (*Folha do Acre*, dezembro de 1985).

O que me surpreendeu no Acre é que o teatro aqui é um movimento feito só com jovens. Praticamente um movimento adolescente, onde as pessoas parecem voltadas para a construção de um teatro popular.[...] Aqui, encontrei uma coisa massiva. Ou as pessoas trabalhavam diretamente na periferia, com Comunidade de Base, junto às classes realmente menos favorecidas, ou pessoas preocupadas em ocupar o espaço urbano, mas para fazer espetáculos que falem dessa realidade. Isso me surpreendeu bastante.  
(Peixoto)

A experiência de Fernando Peixoto junto ao grupo Arena, certamente, encontrou ressonância nas práticas teatrais da cidade. A “surpresa” do diretor, provavelmente, deve ter se dado porque em um lugar tão longínquo, não somente geograficamente, mas também, e principalmente, culturalmente, foi constatada por ele a existência de um teatro que tinha como prerrogativa assuntos da realidade local além da preocupação em levar a cena a qualquer espaço onde houvesse interlocutores. Com esse enfoque, pensamos agora, que a cena acreana, embora extremamente amadora, lembrava as preocupações sociais do Arena, especialmente no início de suas atividades. Também porque foi este o grupo que postulou, no cenário teatral brasileiro, uma nova concepção de espaço, pois abandonando as exigências do palco italiano privilegiava um local não especializado, onde simples cadeiras colocadas em círculo e uma iluminação precária podiam criar a atmosfera propícia ao fenômeno cênico. Quanto à prática teatral constatada por diretores como Fernando Peixoto, somamos o dizer de Boal sobre a aquisição de uma nova linguagem propulsora de um maior conhecimento da realidade:

O domínio de uma nova linguagem oferece, à pessoa que a domina, uma de conhecer a realidade, e de transmitir aos demais esse conhecimento. Cada linguagem é absolutamente insubstituível. Todas as linguagens se complementam no mais perfeito e amplo conhecimento do real. Isto é, a realidade é mais perfeita e amplamente conhecida através da soma de todas as linguagens capazes de expressá-la. (*Teatro do Oprimido* 125)

Nesse sentido, a linguagem teatral escolhida pelos grupos teatrais de Rio Branco certamente se mostrou muito eficaz. O universo cenográfico no qual se

MARIA DO P. SOCORRO CALIXTO MARQUES

reivindicava um debate sobre a história de ocupação da Amazônia, bem como suas consequências, como as constantes mudanças de economia que, entre outras, comprometia o espaço florestal, configurava-se como um espaço marcado por fortes características da oralidade; logo, a palavra em viva voz e a performance marcavam o compasso das linguagens bem vindas aos receptores ou, no caso, espectadores. E como aponta Boal ( *Teatro do Oprimido* 175), a realidade a que se referiam as apresentações ficava *mais perfeita* e, mais, amplamente conhecida.

Apesar de Augusto Boal nunca, não que tenha tomado conhecimento nesses anos de pesquisa, ter vindo ao Acre, a exemplo de alguns de seus contemporâneos como Celso Nunes, Fernando Peixoto, João das Neves e tantos outros, percebe-se que o exercício teatral mais desenvolvido nas barrancas daqueles rios, especialmente nas décadas de abertura política, e mais por uns grupos que outros, foram os vislumbrados pela *Poética do Oprimido* (1977). Muito embora, como registra um dos diretores do então Grupo Cirkistilo (1983), Henrique Silvestre, os atores tentassem fazer o que entendiam das atividades propostas na *Poética* (Silvestre 2001). No entanto, vejo nesse depoimento não um indicativo de que os ativistas teatrais não *entenderam* a proposta do Teatro do Oprimido – como tenho ouvido em algumas rodas de pesquisadores iniciantes da prática teatral em Rio Branco e ainda bem que, por enquanto, não passa de conversa de corredor.

Penso, ao contrário, que a riqueza da leitura realizada está justamente no fato de que os leitores se serviram do que mais convinha às necessidades emergências que os grupos se propunham em colocar literalmente na cena dramatúrgica, - o cenário de uma história abafada, agressiva e sangrenta como foi a expulsão de índios e

seringueiros de seus territórios com a ocupação nos anos das décadas de 70 e 80, do século XX.

Essa leitura, acredito, é a que Boal tentou provocar não somente em seu livro, mas em muitos depoimentos que pesquisadores encontram quando da pesquisa. Vejam o que ele diz em um das entrevistas concedidas ao caderno do Ciclo de palestras do teatro Brasileiro:

A atividade artística, em que você produz subjetivamente a sua obra de arte, e atividade pedagógica do Teatro do Oprimido, em que a gente ensina aos espectadores que eles são artistas também, que todo mundo é artista, queira ou não queira, porque é assim que os homens e as mulheres se exprimem, é através dos sentidos, é através do corpo. Sem o corpo, não existe nenhuma bela idéia. Tudo que aconteceu ao ser humano acontece porque ele tem um corpo (*Ciclo de Palestras* 12).

O enxerto acima se encontra em uma passagem da palestra na qual Boal distingue as duas atividades que desenvolve em sua prática: a arte que, embora também se movimente em uma rede de saberes produzindo novos conhecimentos, é mais subjetiva e a pedagógica que funda o teatro do Oprimido e encontra ressonância nos exercícios ao alemão Bertolt Brecht. É essa esfera pedagógica do teatro boalino o elo de correspondência com o teatro produzido em Rio Branco. Essa correspondência foi realizada não somente por aqueles que liam, e que segundo alguns “liam mal”, o famoso livro, mas também por aqueles que embora não tivessem a compreensão da palavra escrita freqüentavam a igreja católica onde a palavra fundadora de verdades, é o seu principal instrumento.

A linha da Teologia da Libertação predominava nos encontros das comunidades de base, as quais também se serviram, à maneira formal dos jesuítas do século XVI, das estratégias de leitura oral, na performance e na relação entre as injustiças sociais relatadas no livro sagrado e as que corriam nos varadouros dos

MARIA DO P. SOCORRO CALIXTO MARQUES

seringais acreanos. Entre tantas referências, trago, desta feita a memória de Francisco Estevão<sup>2</sup> que registra:

[...] Trabalhei na catequese...nessa parte da comunidade...na época, a gente trabalhava, mas com o teatro, dramatização sobre o evangelho, sobre alguns acontecimentos [...] que aconteciam naquela época [...] quando chegou aquele pessoal do sul...que expulsaram os seringueiros [...] então, daqueles fatos que aconteciam com os seringueiros expulsos que contavam suas histórias [...] então, a igreja convencia a gente...que a gente narrasse [...]  
(Estevão)

O fato é que as condições de enunciação convidavam e aceitavam as estratégias cênicas, porque somente na voz, no corpo, no gesto, o homem amazônida lia, tomava conhecimento e interpretava o universo em que vivia (e ainda vive). À interpretação, sempre seguida de um personagem coringa que guiava as cenas, levava os grupos de atores e público a um posterior debate.

O próprio espaço amazônico se configura como um lugar em que a voz e a *performance* do corpo têm mais chancela em dizer ou construir verdades do que a leitura de um texto escrito. Mesmo aqueles ativistas letrados, sensíveis ao lugar a que pertenciam, se valeram, lendo ou não Augusto Boal, da sabedoria que carregava cada ator – agora autores de uma história- portanto da esfera pedagógica (e não didática), das estratégias de composição de um Boal e/ou de um Brecht- uma narrativa descontínua por excelência- do distanciamento inerente ao ato de contar história. Sem querer valorar em dimensões e equiparar autores, no entanto, podemos afirmar que, à semelhança dos expoentes também nos recônditos varadouros acreanos, encontramos sujeitos que, diante das necessidades e condições de enunciação locais e, frisamos, lendo ou não Boal ou Brecht, sistematizaram técnicas teatrais em muito semelhantes às desses autores.

---

<sup>2</sup> Francisco Estevão é conhecido como Major, um de seus primeiros personagens. Ator amador nas horas vagas, Major é motorista.

A força motriz da multiplicação de grupos de teatro nas periferias dos grandes centros era auxiliada pela união de intelectuais militantes e pelas fileiras progressistas da Igreja Católica. Observa-se que o surgimento das Comunidades Eclesiais de Base coincide com a proliferação de grupos amadores de teatro (Garcia; Michalski). No Acre, especialmente na região do Vale do rio Purus e na cidade de Rio Branco, os grupos locais nascem ou encontram apoio nesse nicho espiritual que auxilia os moradores – ex-seringueiros – dos bairros periféricos e também, como já dito, incentivados pela FETAC e pela CONFENATA. Além do extrato da entrevista com Fernando Peixoto, já citada, o leitor poderá verificar as condições do aparecimento de um fenômeno teatral na Amazônia, especialmente com o aval da “santa madre igreja”, mas desta feita, pelo olhar de um dramaturgo que, à época, não possuía seu nome em rede nacional, Márcio Souza. Em entrevista o autor deixou registrado que

[...] Este fenômeno que está acontecendo no Acre está acontecendo em toda a região. Acho que é também um fenômeno nacional. [...] Se em São Paulo tem Lula, nós temos 12 grupos de teatro no Acre, não sei quantos em Manaus, em Belém. É uma maneira também de mostrar vitalidade. Cada grupo tem um campo social diferente. Aqui no Acre existe até uma certa uniformidade por que por trás está o trabalho da santa madre igreja. Em Manaus, Belém, por exemplo, não tem isso. A Igreja não existe. É muito conservadora e não participa (Souza, Márcio).

### **O Processo de criação dos grupos locais na esteira de Boal**

Depois da exposição sobre as condições sociais que levaram ao surgimento de práticas teatrais boalianas nos grupos acreanos, apresento, especificamente, um resumo dos grupos e práticas no cenário teatral de Rio Branco.

A proliferação de grupos amadores em Rio Branco, especialmente, se deu na capital concomitantemente, como já foi dito, com a explosão dos conflitos sociais gerados pelas contínuas mudanças sócio-econômicas no Estado, à época, gerada



MARIA DO P. SOCORRO CALIXTO MARQUES

pelas políticas agropecuárias. Da paulatina, porém extremamente violenta tanto para o meio ambiente como para escavação de espaços urbanos periféricos, transposição de uma economia extrativista à agropecuária, os primeiros habitantes da mata amazônica, sejam índios, caboclos ou seringueiros, se viram assentados em um novo lugar no mundo. No entanto, essa mudança social que descambou em um novo modo de vida, não foi assistida de braços inertes. Jovens que começaram a se articular e a produzir pequenos esquetes que, sem que percebessem, eram inspirados pela mesma temática: com exceção das produções de teatro infantil que têm espaço garantido nesse cenário, as peças e pequenos esquetes dos onze grupos que trabalharam naquelas décadas, formalmente, alimentaram-se, senão diretamente, pelo menos “às vexas”, de um teatro que elegia temas históricos, de um direção coletiva e da inclusão de narradores coringas.

Naqueles anos, junto com o teatro, quase todos os ativistas teatrais estavam envolvidos com a criação de sindicatos e instauravam um novo discurso, o qual veio consolidar a esquerda acreana que, hoje, auxiliados pela prática política do teatro, encontra-se no poder.

## **Grupo Testa**

**Peça: Grilagem do Cabeça**

**Local de apresentação: Antiga escola de Segundo Grau Ceseme**

**Ator identificado: Francisco Estevão ( Major)**

**Arquivo: Francisco Estevão**



Dentre os grupos elencados no livro *A cidade encena a floresta* (2005), o que mais se aproximou diretamente do teatro boalino foi o Testa, grupo dirigido por Vera Froes e Silene Farias, nas dependências do Sesc, instituição que à época atendia às demandas não somente em relação a espaços de criação, mas também em incentivo às produções. Dentre os trabalhos destaca-se o texto (inclusive encontra-se escrito em mimeógrafo, situação rara nesse processo) *Baixa da Égua* que vem ilustrar umas das atividades desenvolvidas pelo grupo a que chamaram de *teatro relâmpago* (Farias), a exemplo do que o leitor do teatro brasileiro encontra na Poética de Boal.

*Baixa da Égua* nasce de uma pesquisa de campo sobre os problemas que a sociedade local passava nas décadas em tela, qual seja, as consequências do desenfreado desmatamento. A arquitetura vale-se dos princípios do teatro boalino, especialmente quando propõe que o espectador se torne co-participante da representação à medida que segue etapas de produção previstas no Teatro da Libertação, expressão que o dramaturgo utilizou para denominar seu teatro, que, entre várias etapas, sugere que os atores, quase sempre amadores, façam exercícios

MARIA DO P. SOCORRO CALIXTO MARQUES

corporais para conhecimento da linguagem do próprio corpo, tornando-o mais expressivo.

Como fonte de pesquisa, além da *cartilha* boalina, como alguns atores se referiam ao livro, havia rodas de leitura e debate de textos jornalísticos diversos, especialmente as do jornal *Varadouro*, periódico que circulou nas décadas estudadas e que se inclui na teia discursiva da resistência local. Para fechar o resumo da *práxis* do Grupo Testa, retomo a fala de Gilmar Rodrigues (2001) sobre as leituras e atividades do grupo:

Muito! Nos laboratórios...Não...a gente lia por uma questão de ...da interpretação....a gente fazia o seguinte: a gente lia bula de remédio, por exemplo...entendeu? Por que Boal diz isso, né? Que a gente pode se transformar, [...] a gente pode transformar naquilo que o corpo quer, né? Que o ego queira e a mente queira...(Rodrigues)

O Testa reuniu vários grupos da periferia e atores que chegavam diretamente dos seringais acreanos, além de profissionais de baixa renda como empregadas domésticas e motoristas que, ao lado do fazer teatral, também intervinham em manifestos sociais em defesa do espaço local. Para uma leitura das práticas do Testa, consideremos a fala de Boal:

Para que se compreenda bem a *Poética do Oprimido* deve-se ter sempre presente seu principal: transformar o povo, “espectador”, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática. Espero que as diferenças fiquem bem claras: Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes, em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma “catarse”; no segundo, uma “conscientização”. O que a *Poética* propõe é a própria ação!  
(*Teatro do Oprimido* 126)

As palavras registradas nesse livro – especialmente no tocante à ação – nos convida a registrar mais uma lembrança de uma integrante do Grupo Testa: Francis Mary (2002), mais conhecida como Bruxinha. Atualmente, advogada no Ministério Público, Bruxinha foi uma das atrizes mais envolvidas com o processo de criação

coletiva; através de seu relato, podemos desenhar alguns traços da representação e da recepção do texto. Na encenação, a participação de líderes sindicalistas e de grupos sociais formava o público sugerido pela poética do oprimido boalino, como podemos observar no trecho da entrevista abaixo:

Enquanto montávamos a peça, o Lhé [Abrahim Farhat] deve ter avisado ao Chico Mendes o trabalho que estávamos fazendo. Então, o Chico e o Lhé ficaram acompanhando a montagem. Eles estavam tentando resolver a questão, mas o diálogo entre as partes envolvidas estava difícil. A idéia era se criar um Comitê de Diálogo entre índios e colonos. Então, juntamente com o Chico e outras lideranças, convidamos um grupo de índios e outro de colonos para a estréia da *Grilagem do Cabeça*.

[...]

O espetáculo começa. Na platéia, índios de um lado e colonos do outro. No palco o dilema sendo encenado com muito humor: um grileiro com um cabeção branco enorme grilando as terras dos índios para vender a colonos, um ator representando a FUNAI e outro, o INCRA. Claro que não podíamos apresentar a solução para o conflito, pois nada tinha sido resolvido. Então, na cena final, os atores ficavam "congelados" e pedíamos ao público que usasse os corpos como uma massa de modelar para apresentar soluções. Era um barato: uns tiravam a faixa da FUNAI e a colocavam num índio; outros, a faixa do INCRA num colono. Alguns juntavam índios e colonos, colocavam armas em suas mãos e matavam o grileiro e outras cenas que não me lembro...(Mary)

Um leitor iniciado nos postulados de Augusto Boal, poderá entrever nesse depoimento de Francis Mary Teatro-Imagem, solução encontrada pelo autor quando trabalhava com indígenas no Chile. Foi uma saída para a comunicação entre nações diferentes durante um programa de alfabetização. No Teatro-Imagem, a encenação tem base nas linguagens não-verbais e os espectadores utilizam seu corpo e dos demais participantes para expressarem seus sentimentos e opiniões quanto a um determinado problema social.

A presença do discurso do sindicalista nas margens enunciativas da peça e a fértil sedimentação discursiva, nas quais se encontravam os ativistas da cidade, convidavam ao exercício de mais um texto que abordasse uma discussão social, portanto, pública. Na mesma entrevista de Gilmar Rodrigues, o coringa da peça *Grilagem do Cabeça*, sobre como o estrangeiro é visto, podemos constatar o espírito de

MARIA DO P. SOCORRO CALIXTO MARQUES

resistência que unia os artistas da cidade e a temática à qual se reportam os textos deste trabalho:

Deixa eu ver se eu me reporto direitinho, espera aí....falava da problemática do Acre de perdas de terra, já naquela época havia essa preocupação de perdas de terra...já naquela época, as pessoas eram expulsas do campo...os fazendeiros, os sulistas e tudo o mais....era a entrada do latifundiário no acre. Tanto é que, não só *A Bomba*, quanto a....teve uma outra peça...*Suarentos*....teve essa peça também que falava sobre ecologia à época e tudo o mais..então, a temática maior da *Grilagem do Cabeça* era exatamente isso [...].esse cabeça era a representação de todas as pessoas que estavam.... de sulistas..era tudo chamado de sulista! Poderia ser americano, poderia ser brasileiro, poderia ser peruano...o que fosse e que viesse pra cá e que tivesse uma participação,,no sentido de se fixar no Acre e se apossando de determinados locais e tudo o mais, até mesmo comprando ou não...era considerado *Cabeça*.... (Rodrigues)

Os registros dos atores da peça indicam que a temática de *Grilagem do Cabeça* agrupa-se no rol das peças que abordam o espaço rural, a exemplo de futuras montagens a que o público acreano assistiria, utilizando, na maior parte dos textos, procedimentos do coringa boalino.

Podemos registrar que um objetivo concreto alcançado e documentado em entrevistas foi a realização do Comitê de Diálogos entre índios e colonos, auxiliado pela encenação de *Grilagem do Cabeça*:

No final, abrimos espaço para o debate que não era somente sobre o espetáculo e sim sobre a questão real, coordenado pelo Chico Mendes ou pelo Lhé, não lembro. Sei que os dois estavam lá e, nessa noite inesquecível, a discussão pegou fogo e, ao sairmos do Teatro de Arena do Sesc, estava criado o Comitê de Diálogo entre índios e colonos! (Mary)

O Grupo de Olho na Coisa



**Matias em atividade teatral no Horto florestal. Grupo: *De olho na coisa*. Arquivo: Grupo De Olho na Coisa**

Um outro manifestante foi José Matias ( José Marques de Souza), ex-seringueiro que fundou o Grupo De Olho na Coisa, cuja sede situava-se (ainda permanece no mesmo lugar ) em uma das invasões territoriais da Capital, hoje o bairro da Bahia. O De Olho na Coisa também se propunha a desenvolver atividades rápidas e de natureza interventiva.

Além da experiência com o Testa, Matias também participou das atividades sociais, entre elas, o teatro, desenvolvidas pela Igreja Católica, especialmente as praticadas pela Teologia da Libertação. Das funções episcopais somadas às teatrais do grupo Testa, especialmente o teatro relâmpago, Matias funda o De Olho na Coisa e apresenta o maior número de textos escritos, apesar de ser semi-analfabeto, e seu repertório sempre constrói a mesma saga familiar com a mudança do campo para a cidade e/ou histórias da mata. Embora não tenha lido de fato nenhum apontamento teórico sobre a arquitetura formal do texto teatral, Matias construiu, seguindo o compasso do conteúdo, uma forma que se aproxima dos autos anchietanos: narradores, coringas ou não, encaminham, vivenciam e explicam os transtornos de uma mudança do campo

MARIA DO P. SOCORRO CALIXTO MARQUES

(seringal) para a cidade, sempre materializado nos pólos antípodas paraíso e inferno, respectivamente.

A produção de Matias somou alguns exercícios propostos pela Poética boalina aos adquiridos pela sua vivência na floresta. Era contador de histórias com direito à *performance* e à experiência, nos sentido utilizado por Zumthor (1993), Benjamim (1994) e Larossa (2004), os quais propõem que o narrador colhe o que narra. Transforma a experiência daquilo que lhe tocou na vida em uma outra experiência para si e para os que ouvem sua história. Para ilustrar uma recepção da contação de Matias, retomamos a entrevista concedida pela professora Maria Helena Martins<sup>3</sup> em 2000, quando de seu encontro com o autor durante uma oficina de leitura ( PROLER), em Rio Branco:

Por último, apresenta-se um negro com cabelo esbranquiçado, sacola de pano atravessada no peito: “ professora, eu mal sei escrever, mas sei fazer poesia. Sou ex-seringueiro, gosto de folclore- estou aqui por isso”. Timidamente entremostra dois folhetos de cordel. Ainda meio zonz, peço-lhe que, para iniciarmos, ele leia um de seus poemas. Dispensando o texto ( grifo meu), levanta-se, vai para o centro da sala e balbucia. Mas, aos poucos se encorpa a voz, ele também não é mais a mesma pessoa que eu vira sentada. (grifo meu). Todos parecem ligados a sua figura, à sua fala. O significado de muitas palavras me escapa. São nomes de plantas, bichos, percebo. É o universo amazônico ameaçado transbordando pela boca daquele homem, agora possante, voz modulada – que se mexe e gesticula em marcação teatral.” (Martins)

No extrato da entrevista da professora Maria Helena, cujo teor registra a recepção de uma das apresentações de Matias, constatamos que a transformação a que se refere Gilmar Rodrigues, integrante do Grupo Testa, é sensivelmente percebida na performance de Matias. Diante da contação de causos, a espectadora não enxerga apenas a ameaça vivida pela floresta amazônica, cantada pelos demais grupos, mas a ameaça àquele sujeito que,

---

<sup>3</sup> Professora no Curso de Letras da UFGS –Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

longe de escolas institucionais, transmite um universo de saberes somado ao domínio da linguagem de seu corpo, a cuja teatralidade se refere Augusto Boal. Não extrairemos nenhum recorte das peças de Matias, uma vez que a recepção registrada pela professora atende ao propósito deste texto.

### **O teatro fórum inaugurando o Grupo Semente**

*Vila Beira do Barranco*, uma das peças, se não *a* peça que marcou a fundação e a existência do Grupo Semente, encontra sua importância e justificativa em alguns recursos indicados no enunciado do texto. Os procedimentos mais latentes, por enquanto, são os que integram seu percurso histórico de condições de enunciação e que se encontram alojados na memória dos que participaram do espetáculo. A peça, além de ter sido escrita por um autor acreano, mantinha-se dentro da seguinte proposta ideológica do grupo de teatro: proporcionar debates acerca dos problemas cotidianos com o público.

Para nosso arquivo, conseguimos recuperar duas versões da peça. A primeira, intitulada *Meritíssimo Senhor Juiz, Senhores Jurados*, cuja data remete ao ano de 1977.<sup>4</sup> E a segunda, *Vila Beira do Barranco*, versão que apresenta duas datas referentes à escritura. Nesse texto, a primeira versão data de 1978 e a reescritura é de 1996. Dado nosso corte de pesquisa, optamos por analisar a segunda versão, escolha que não nos impede de caminharmos pela primeira, por motivos estruturais que mostraremos na análise.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Quando Henrique Silvestre (2000) diz que a peça estreou em 1978 referia-se ao segundo título.

<sup>5</sup> Porém, vale lembrar, neste momento, que esse mesmo procedimento não foi utilizado na leitura da peça *Sentindo na Pele*, de Matias, texto que também apresenta duas versões,



Desde o título da primeira versão – *Meritíssimo senhor juiz, senhores jurados*– o leitor-espectador é avisado de que se trata do teatro-fórum, uma das modalidades o teatro de Augusto Boal. O vocativo atribuído ao título indica ao leitor que alguém apresentará um caso a *outrem*. A identidade do interlocutor vem revelada no vocativo que dá o título à peça, um juiz e os jurados. Por outro lado, o título anuncia um projeto de organização textual: se há juiz, há réu, depoentes de defesa e de acusação, além de configurar o espaço como um tribunal. Em um tribunal, fatos são narrados e julgados. Isso nos adianta, também, a forma desse projeto de escritura: a épica. O assunto que vem a se

---

uma vez que o contador de histórias buscou o amadurecimento formal aproximando seus textos da esfera do drama.

enquadrar na forma anunciada pelo título gira em torno



Peça: *Vila Beira de Barranco* (1979)  
Atores em cena: Clárisse Baptista, Henrique  
Silvestre, Paulo Barbosa e Vilma  
Grupo: Semente.  
Arquivo: Henrique Silvestre

de duas versões sobre um assassinato ocorrido em um bairro periférico da cidade– o Papôco – espaço que, posteriormente, inspirará o autor a incluí-lo como o segundo título da peça, *Vila Beira do Barranco* – no entanto, a mudança do título não atenuou a forma tribunal. A causa do homicídio, aparentemente passional, é dada ao leitor após vários relatos e depoimentos das personagens a um juiz fictício que se materializa na imagem do leitor-espectador.

A primeira cena do texto apresenta duas personagens– um jornalista e um Homem. A personagem-jornalista é uma criança que anuncia a matéria do jornal: o estrangulamento de uma moça por seu amante na vila à beira do

barranco. A personagem que compra o jornal é o leitor-narrador que situa o acontecimento a ser julgado pela platéia-fórum.

Na passagem da primeira cena à segunda, acontece uma paralisação na narração do acontecido por intermédio da canção *Bendito Fruto*, cuja letra é da autoria de Luiz Afonso e funciona como coro cantado, uma das diversas materializações formais do teatro popular utilizada pelo *agit-prop* europeu (Ivernel 19). A inclusão de outros autores– mais um procedimento do teatro épico– repete-se cinco vezes durante o texto e ocorre sempre após a apresentação das vozes defensoras e acusadoras e do problema a ser julgado. As vozes das cantigas enquadram-se no campo discursivo dos moradores da Vila apresentando-se como depoimentos para absolvição do réu.

A maior parte das falas que identifica os moradores da *Vila* e da única fala que representa o depoente de acusação, vêm situar dois pólos discursivos a serem apreciados: os valores apresentados pela micropopulação do bairro e o da justiça oficial. Os argumentos dos depoentes em defesa do réu mostram a desordem social vivida pelos moradores da periferia da cidade, ampliando a complexidade da situação para o julgamento.

Aberto aos depoentes, o primeiro quadro da peça constrói-se como um coro, uma voz coletiva apresentada alternadamente, cuja função é introduzir, narrativamente, a história a ser contada pelo prisma dos desprotegidos. Esse mesmo coro volta à cena todas as vezes em que as personagens efetivam seus depoimentos e, ao fazê-lo, solicita um interlocutor que pode não aparecer necessariamente no interior do enunciado. Os interlocutores das confissões e denúncias são um juiz e os jurados, tal qual se

apresentam no título da peça, constituídos pelos espectadores da platéia. A esses leitores/espectadores que formam a platéia é concedida a possibilidade de discutir o assunto apresentado em decorrência da solicitação do diálogo externo ao texto, efetivado nas discussões após encenação,<sup>6</sup> como propõe Augusto Boal em seu *Teatro do Oprimido* (1977).

A fim de ratificar sobre o contato teórico com a prática em exercício no centro-sul do país, trago um enxerto de entrevista com José Dourado em 2001, fundador do antigo grupo Semente e diretor da peça *Vila Beira do Barranco*, de Antônio Manoel:

José Dourado- [...] Olha! Essa situação da influência do debate tá vinculada também a uma outra coisa... é ao movimento nacional de teatro, ao movimento artístico de contestação nacional. Então alguns teatros por exemplo o teatro do Boal... ele entra facilmente na leitura.... por que nós já éramos intelectualizados, leitores .

MS- Leitores do teatro do oprimido?

JD- Leitores fiel, eu li toda obra do Boal...! Toda! Todos os livros. (Dourado)

Sobre a configuração do cenário desse espetáculo, vale registrar as lembranças de José Dourado:

Nós pegamos transformamos a Vila Beira do Barranco... criamos o cenário; inclusive meio é...mais realista, não é ?[...] por que a gente fotografou não é? E fizemos um painel que mostrava que todo mundo olhava e dizia é o Papôco. [...] nós desenhamos, foi feito um desenho a carvão, tá? É... acho que foi a carvão. O desenho a carvão do bairro Papôco, como que fosse uma fotografia do bairro. [...] isso era um pano, um pano grande que seria a cortina de fundo. E aí o enredo acontecia ali. (Dourado)

---

<sup>6</sup> O autor da peça acompanhava os fóruns de discussão e registra uma de suas imagens: *Isso era fantástico...sim, claro...às vezes, os debates demoravam mais que a peça....era impressionante a vontade das pessoas em conversar sobre isso...[.] mas os debates eram extremamente atuais e palpitantes...então, surgia tudo, tudo, tudo! O que pintasse, a gente discutia...não havia censura para a discussão[ ...]*

MARIA DO P. SOCORRO CALIXTO MARQUES

Nesse momento, mais uma vez o leitor poderá observar que o grupo apresentava preocupação em construir um cenário real para que sugerisse uma ação efetiva, bem na proposta de Boal.

### **Grupo Cirkistilo**

Um outro texto bastante encenado no cenário acreano e que também se nutre de um tema histórico estruturado no esquema do narrador coringa e sem seguir modelos de exercícios, é o *Viva o Rio Branco total Radiante, do Grupo Cirkistilo*, dirigido por Henrique Silvestre. Levantando um questionamento sobre a identidade do acreano, o texto é aberto por quatro atores (narradores-coringas), os quais apresentam duas personagens, configuradas como grandes *glutões*, muito conhecidas na história local e anunciam o ponto de vista da *troupe* sobre os motivos que levaram o Acre a despontar no cenário Amazônico. O texto apresenta uma linguagem alegórica e profana, completamente na contra-mão do que foi apresentado recentemente pela mini-série da TV Globo, *De Galvez a Chico Mendes*, da novelista Glória Perez.

O primeiro texto de Silvestre faz uma reunião de dez cenas diferentes uma das outras, as quais se atam pelos narradores que, ao contrário do narrador presente nos textos de José Matias, especialmente na peça *Sentindo na pele*, interrompem as cenas apresentadas, comentando-as e dirigindo-se ao espectador. A descontinuidade das cenas é unida temática e estruturalmente pelos narradores, os quais costuram o assunto do texto: o completo destronamento dos desbravadores das terras acreanas, desde o início do século (Galvez e Plácido de Castro, por exemplo) até os dias da escritura da peça

Tanto Galvez como Plácido são inseridos na cena de abertura da peça de Silvestre e colocados ao lado de uma ilustríssima personagem de praça pública, Chica Tolete. Tudo se passa em um quarto, na fictícia cidade de Rio Branco, lugar privilegiado na primeira cena do texto. Esse momento já anuncia as referências em tom jocoso com as quais serão tratados aqueles que chegaram e também aqueles que nasceram no Acre. As personagens são dois heróis de tempos e espaços distintos dialogando com uma outra, pessoa comum, vivente de praça pública. O espaço e o deslocamento dos heróis permitem que a seleção da linguagem seja aquela a que pertence Chica, isto é, a linguagem realista grotesca, cuja alusão constante às esferas corporais sustenta o escárnio e o nascimento de um riso ambivalente como indica Mikhail Bakhtin (1999) ao apresentar a obra de François Rabelais (*Gargantua*) e construir o conceito de Carnavalização.

O que vale dizer é que, apesar de a peça apresentar forma híbrida – entre a farsa e índices do teatro do absurdo – nas duas situações formais o narrador, o coringa boalino, serviu como instrumento para reflexão não somente dos atores, mas dos co-participantes.

### **Considerações finais**

O livro *O Teatro do Oprimido* banalizou-se em muitos centros, inclusive, aqui em nossas plagas. No entanto, as condições sócio históricas pelas quais não somente o Acre, mas quase toda a Amazônia, passaram – quando o verde já não sustentava o comércio nacional e internacional – referendaram a presença de um exercício artístico que não exigia trabalhos sofisticados, porém, nem de perto amadores, e que plantou um prática que, hoje, podemos dizer, um espectador

MARIA DO P. SOCORRO CALIXTO MARQUES

atencioso reencontra no espírito de montagem apresentado na *Poética* e nas produções de peças conhecidas historicamente. Essas práticas estão ainda presentes na memória daqueles que sempre freqüentaram teatros, sejam aqueles de fundo de quintal, as puxadinhas a que Marina Silva se referiu quando relatava o surgimento do Grupo Semente, nas pequenas salas das escolas públicas de Rio Branco ou nos sofisticados teatros que, atualmente, a cidade oferece (Silva). Esse espírito “ cri-cri” ainda circula nas arquibancadas locais.

E a Augusto Boal, entre outros grandes nomes do teatro brasileiro, devemos essa lição. E porque o Acre e não outra região do espaço amazônico? Respondo com as palavras de Márcio Souza, de 1979:

Tudo o que é de pior que acontece na Amazônia é o Acre que leva a pancada mais forte. É o lado mais fraco da corda [...]. O Acre é a cobaia da Amazônia. É onde a estrutura está mais fraca. (Souza, Márcio)

E sendo o lado mais fraco, mais força ganhou ao escolher a prática teatral como uma das ações de resistência. Hoje, o estado é referência tanto no que tange a políticas culturais, como ambientais. A eficácia desse projeto – o teatro como intervenção na realidade, a partir da própria realidade, criou o diálogo entre índios, ribeirinhos e seringueiros. Ajudou, principalmente com seus debates, a sustentar e reforçar a voz daqueles que não concordavam com as políticas locais que destruíam a natureza e aviltavam a condição daqueles que dela viviam. Foi nesses palcos que Chico Mendes e Marina Silva encontraram apoio para suas lutas em prol da preservação da floresta e dos seringueiros e ribeirinhos quando não eram as figuras ilustres que se tornaram.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Acrescento aqui, parte da entrevista concedida por Marina Silva: [...] *Havia vários cursos, com várias concepções de teatro, sendo o Dourado, o Henrique Silvestre e a Silene Farias*

Se a denominação oprimido tinha um sentido de defesa daqueles que sofrem uma dominação, uma opressão, quero ler de outra forma: o Teatro Boalino ajudou, pelo menos naquele momento, a traduzir e fortalecer a voz de homens que ansiavam por se transformarem em intérpretes de seu sentimento e do coletivo e, através da conscientização, transformar também o outro em participante real e não mero espectador passivo e efêmero.

Melhor é o nome Teatro de homens e mulheres fortes que, tal qual o próprio Boal, não se deixam oprimir e sempre encontram, na força de seu desejo, a expressividade em um corpo habitado pelas demandas da alma. Em Boal, esses homens, jovens amazônidas, encontraram, fazendo suas próprias leituras, os exercícios de vitalidade, de conhecimento de si para que pudessem dar vazão à vontade política e à criatividade artística e através da ação dramática, conduzirem um discurso que colocava em xeque a pretensa dominação.

Nem oprimidos, nem dominados, foram pessoas (homens e mulheres) que, independente dos rumos que tomaram no futuro, naquele presente momento, com seu fazer teatral, tentaram conter a intervenção, intrometida e desrespeitosa na vida.

---

*as principais referências da época. [...] eram mais concepções pessoais mesmo dos que estavam envolvidos com essa atividade. Liemos Boal e outros. (Marina Silva, 2000). Em 2010, Marina Silva foi candidata à presidência da República do Brasil pelo Partido Verde.*



### Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BENJAMIM, Walter. O narrador. In: \_\_\_\_\_ *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- . *Ciclo de Palestras do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Inacen, 1986.
- GARCIA, Silvana. *Teatro de Militância*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- IVERNEL, Philippe. Introduction Générale. In: BABLE, Denis. *Le Théâtre d' Agit-Prop de 1917 à 1932*. Tome I: L' URSS- Recherches. LA Cité –L' Age D'Homme, 1977.
- LAROSSA, Jorge. Sobre Paixão e Experiência. In: *Linguagem e Educação depois de Babel*. Trad. Cyntia Farina. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MARQUES, Maria do Perpétuo Socorro Calixto. *A cidade encena a floresta*. Rio Branco: EDUFAC, 2005.
- MICHALSKI, Yan. *O Palco Amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- SOUZA, Carlos Alberto Alves de. *História do Acre: novos temas, nova abordagem*. Rio Branco: Editor Carlos Alberto Alves de Souza, 2002.
- ZUMTHOR, Paul *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro/ Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.

### Referencia Primária:

#### Entrevistas concedidas:

- Dourado, José. Entrevista concedida à pesquisadora, em 2001.
- Estevão, Francisco (Major). Entrevista concedida em Setembro de 1998.
- Farias, Silene. Entrevista concedida à pesquisadora, em 1999.
- Martins, Maria Helena. Entrevista concedida à pesquisadora em 2000.

Mary, Francis ( Bruxinha). Entrevista concedida à pesquisadora, em 2002.

Peixoto, Fernando. Entrevista concedida ao *Jornal Varadouro* em março de 1980.

Matéria: O teatro como resistência.

Rodrigues, Gilmar. Entrevista concedida à pesquisadora em 2001.

Silva, Marina. Entrevista concedida à pesquisa em 2000.

Silvestre, Henrique Silvestre. Entrevista concedida à pesquisa em 2001.

Souza, Márcio. Entrevista concedida ao *Jornal Varadouro*. Março de 1979. Matéria:

Terror, miséria e loucura na cabeça de Marcio Souza.

### **Peças Teatrais (datilografadas)**

*Grilagem do Cabeça*. Produção coletiva do Grupo Testa. Rio Branco, Acre, s/d

*Baixa da égua*. Produção coletiva do Grupo Testa. Rio Branco, Acre, 1979.

*Vila Beira do Barranco*. Texto de Antônio Manoel. Produção coletiva do Grupo

Semente. Rio Branco-Acre, 1978.

*Viva o Rio Branco Total Radiante*. Texto de Henrique Silvestre. Produção coletiva. Rio

Branco, Acre, 1983.