



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

CAROLINA VIEIRA SILVA

**CURINGA, UMA CARTA FORA DO BARALHO:
A RELAÇÃO DIRETOR/ ESPECTADOR NOS PROCESSOS E
PRODUTOS DE ESPETÁCULOS FÓRUM.**

Salvador

2009

CAROLINA VIEIRA SILVA

**CURINGA UMA CARTA FORA DO BARALHO:
A RELAÇÃO DIRETOR/ESPECTADOR NOS PROCESSOS E
PRODUTOS DE ESPETÁCULOS FÓRUM.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ANTÔNIA PEREIRA BEZERRA.

Salvador

2009

S586 Silva, Carolina Vieira.

Curinga uma carta fora do baralho : a relação diretor/espectador nos processos e produtos de espetáculos fórum / Carolina Vieira Silva. – 2009.
156 f.

Orientadora: Profa. Dra. Antônia Pereira Bezerra.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, 2009.

1. Representação teatral. 2. Teatro – Técnica. 3. Teatro brasileiro. I. Bezerra, Antônia Pereira. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD 792.028 – 22. ed.

CAROLINA VIEIRA SILVA

**CURINGA UMA CARTA FORA DO BARALHO:
A RELAÇÃO DIRETOR/ESPECTADOR NOS PROCESSOS E
PRODUTOS DE ESPETÁCULOS FÓRUM.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em 22 de maio 2009

BANCA EXAMINADORA

Antônia Pereira Bezerra – Orientadora _____
Doutora em Letras Modernas pela Université de Toulouse Le Mirail, UTM, França
Universidade Federal da Bahia

Daniel Marques da Silva _____
Doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Roberto Sanches Rabêllo _____
Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo, USP, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Dedico este trabalho a todos aqueles que sobrevivem mesmo destituídos de saúde, educação e moradia, mas ainda fazem da arte teatral um instrumento capaz de amenizar a aridez da vida de seus pares.

AGRADECIMENTOS

Trabalhar com o que se gosta, infelizmente, é privilégio de poucos, por isso agradeço, sobretudo, a Deus pelo dom da vida, por elucidar a minha vocação e me guiar nos caminhos da minha profissão.

Ao Pedro Henriques, meu companheiro de todas as horas, sou grata por compreender as minhas angústias e me fazer rir nos momentos de maior ansiedade, transformando em descontração as horas mais difíceis, fazendo de mim uma pessoa melhor.

À minha família: ao meu pai, Carlos, pela confiança que deposita em mim; à minha mãe, Mena, por me fazer acreditar sempre; ao meu irmão Pedro por acompanhar, mesmo de longe, a conclusão de cada capítulo me ajudando na incentivadora contagem: *só falta um terço, metade....*

À família recém chegada, Rosa, Pedro, Patrícia, Fábio, Fernanda, Maria Helena e Maria, pelas orações, torcidas e ansiosas expectativas pela conclusão.

À minha orientadora Profa. Dra. Antônia Pereira Bezerra, pela oportunidade da realização deste trabalho iniciado em 2003 e que hoje colhe frutos através da embrionária *Cia Estupor de Teatro*, amadurecida a partir uma amizade nascente de um relacionamento profissional respeitoso.

Ao grupo que se reuniu para a realização do espetáculo *Um Dia na Vida de Uma Enfermeira*: Isabela Silveira, Isadora Guerra, Renata Duarte, Bia Araújo, Bruno Berzot, Davi Maia, Rodrigo Frota, Christiane Veigga, Luciano Bahia e Bruno Fagundes.

Aos mestres da graduação e pós-graduação: Ângela Reis, Cláudio Cajaíba, Cleise Mendes, Daniel Marques, Eduardo Tudella, Eliene Benício, Ewald Hackler, Flávio Desgrandes, Gláucio Machado, Lia Rodrigues, Luiz Marfuz e Meran Vargens, que me conduziram pelo caminho de um conhecimento mais consistente.

À Cilene Canda, curinga e companheira na condução da oficina de Teatro Fórum e a todos os participantes, especialmente aos alunos da licenciatura da Escola de Teatro da UFBA.

Aos curingas Geo Britto e Cláudio Rocha, pelas entrevistas concedidas e oficinas ministradas.

A todos os participantes das oficinas de multiplicadores, especialmente aos integrantes do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST) que me fizeram perceber, mais uma vez, que as melhores soluções estão na simplicidade.

À Profa. Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, pela delicadeza de suas críticas dirigidas ao espetáculo fórum apresentado na ocasião XVII Festival de Teatro Educação do Estado de Santa Catarina e pela lucidez da expressão *zona de sombras* hoje eficaz para definir algumas escolhas desta encenação.

À Profa. Dra. Silvia Balestrei Nunes, pelo acolhimento e pela receptividade e gentil entrevista a mim concedida.

À Lilian Santos Silva e Sônia Vieira pelo auxílio na revisão desta dissertação e pelos entusiásticos elogios a cada retorno.

À banca examinadora pela delicadeza das asserções que tanto contribuíram para a forma final deste trabalho

A todos aqueles que torceram pelo êxito deste trabalho.

Arte é amor. A pessoa amada é o ser único, descoberto pelo amante e só por ele: amando, nós a vemos e sentimos como insubstituível e irreprodutível. O amor é uma experiência estética é obra do imaginário: amar é arte e arte é amor.

Augusto Boal

SILVA, Carolina Vieira. **Curinga, uma carta fora do baralho**: a relação diretor/espectador nos processos e produtos de espetáculos fórum. 156f. 2009. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

RESUMO

O ponto de partida deste estudo é a análise, através de registro vídeo-gráfico, da encenação do espetáculo *Um Dia na Vida de uma Enfermeira*, encenado em 2003 pelo viés da técnica do Teatro Fórum de Augusto Boal. A hipótese inicial é a de que a figura do curinga reúne atributos essenciais que nos levam a concebê-lo como um modo de ser diretor na cena contemporânea. Essa hipótese é validada ao constatarmos que o curinga colabora ativamente no aprimoramento do diálogo do teatro com os diversos setores da sociedade, afirmando-se, ainda, enquanto agente eficaz e multiplicador da poética do oprimido e singularizando-se como mediador de debates de espetáculos fórum e coordenador de seus processos de encenação. O objeto primeiro diz respeito à metodologia da encenação, compreendida aqui como forma de organização dos elementos do espetáculo. A partir de então, buscamos efetuar uma análise dos papéis do encenador, do espectador e do curinga. O interesse principal desta escolha reside no questionamento dos aspectos da encenação dos espetáculos fórum e na interrogação da natureza da função do curinga, sua especialidade/eficiência em conduzir processos de encenação de espetáculos fórum. A pesquisa se inscreve, assim, numa perspectiva teórico-prática, porque além de explorar a natureza das relações entre os agentes do teatro envolvidos nos processos e produtos de espetáculos fórum, promove uma reflexão sobre a aplicabilidade do ensino das técnicas do Teatro do Oprimido na formação de alunos que almejam ser diretores ou professores de teatro.

Palavras-chave: Teatro Fórum. Metodologia de Encenação. Curinga.

SILVA, Carolina Vieira. **Joker, a card out of the Pack**: the director/spectator relation in the processes and products of Forum Theater spectacles. 156f. 2009. Dissertation (Master's Degree). – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

ABSTRACT

The starting point of this study is the analysis, throughout a video graphic recording of the performance of the play “One Day in a Noun’s Life”, staged in 2003, through the Forum Theater technique, from Augusto Boal. The initial hypothesis is that the character of the joker gathers the essential attributes which allow us to concept it as a way of being a director in the contemporary scene. This hypothesis is valued as we note that the joker actively contribute to the improvement of the dialogue between the theater and different sectors of society, being, therefore, an efficient agent and a multiplier of the oppressed poetic and being unique as a mediator for debates in Forum Spectacles and a coordinator in its staging processes. The primer object concerns to the staging methodologies, comprehended here as a way of organizing the spectacles’ elements. From that point, we try to set an analysis of the responsibilities of the director, the audience and the joker. The main interest from this choice lays down in questioning the staging aspects of the Forum spectacles and in inquiring the dispositions of the functions performed by the joker, its specialty/efficiency in the conducting the staging processes of Forum Spectacles. The research is inscribed, therefore, in a theoretical-practical perspective, since, beyond exploring the essence of the relations among the theater agents involved in the processes and products of Forum Spectacles, it promotes a reflection about the applicability of teaching the Forum Teaching technique through the formation of pupils who yearn being theater directors or teachers.

Key-words: Forum Theater. Staging Methodology. Joker.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AITO	Associação Internacional de Teatro do Oprimido
CTO	Centro de Teatro do Oprimido
TO	Teatro do Oprimido
UFBA	Universidade Federal da Bahia

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Árvore do Teatro do Oprimido	30
Figura 2	Esquema representativo das funções e atividades do curinga.	64
Quadro 1	Ações do curinga enquanto mediador do jogo	71
Foto 1	Antônia Pereira Bezerra - Reportagem do jornal <i>A Tarde</i> , 20 jul. 2004.	91
Foto 2	Primeira imagem apresentada para intervenção. Reitoria da UFBA, 2005.	94
Foto 3	Segunda imagem apresentada para intervenção. Reitoria da UFBA, 2005.	94
Foto 4	Terceira imagem apresentada para intervenção. Reitoria da UFBA, 2005.	94
Quadro 2	Diagrama do modelo actancial aplicado à <i>Um dia na vida de uma enfermeira</i>	98
Foto 5	Carol Vieira como curinga. Reitoria da UFBA, 2005.	103
Foto 6	Dinah Pereira e Isabela Silveira na cena <i>O Relatório</i> . Reitoria da UFBA, 2005.	103
Foto 7	Isabela Silveira na primeira cena do espetáculo. Sala 05 UFBA, 2004.	106
Figura 3	Primeiro croqui do cenário elaborado por Carol Vieira, UFBA, 2004.	107
Foto 8	Cenário montado na Reitoria da UFBA, 2005	108
Foto 9	Louise empurrando o carrinho da bebê. Sala 05 UFBA, 2004.	108
Foto 10	Noune e Loïuse com Zâmpano. Reitoria da UFBA, 2005	109
Foto 11	<i>A espect-atriz</i> Hebe Alves em intervenção com Dinah Pereira (Sra. Kopalevski). Sala 05 UFBA, 2004	125
Foto 12	Primeiro Zâmpano construído para cena. Depois de quebrado foi substituído pelo elemento da Figura 15.	126

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	AQUI COMEÇA A TRAJETÓRIA	18
2.1	PELA DEMOCRATIZAÇÃO DO TEATRO	18
2.1.1	Boal e o Arena na busca por um teatro nacional	19
2.1.2	O caminho percorrido pela Poética do Oprimido	24
2.1.3	A árvore do Teatro do Oprimido	29
2.1.4	Uma lupa no Teatro Fórum	31
2.1.5	A organização do Teatro do Oprimido hoje	33
2.2	POR UMA COMPREENSÃO DAS CONOTAÇÕES BOALINAS	35
2.3	DO ENCONTRO DO PESQUISADOR COM SEU OBJETO DE ESTUDO	40
2.3.1	O encontro com o CTO	45
2.3.2	<i>O sapato e A casa de areia</i>	49
2.3.3	GESTO	50
3	O CURINGA	52
3.1	DO ENSAIADOR AO ENCENADOR	53
3.2	DA FORMAÇÃO AO MERCADO DE TRABALHO OU VICE-VERSA	60
3.3	AS TRÊS FUNÇÕES DO CURINGA	64
3.3.1	Mediar	66
3.3.2	Coordenar	71
3.3.3	Multiplicar	73
3.4	A ATUAÇÃO DO CURINGA	74
3.4.1	Educador	75
3.4.2	Terapeuta	78
3.4.3	Ativista social	80
3.4.4	Diretor/Encenador	82
3.4.4.1	<i>A Exceção e a Regra</i>	84
3.4.4.2	<i>O CTO-Rio</i>	86
4	UM DIA NA VIDA DE UMA ENFERMEIRA	89
4.1	A METODOLOGIA DA ENCENAÇÃO E A INTERVENÇÃO	90

4.1.1	Dramaturgia	95
4.1.2	Adaptação dos personagens	99
4.1.3	Outros elementos materiais da representação	101
4.1.4	Atores	109
4.1.5	Espectadores	115
4.2	ESTUDOS DE CASO	121
4.2.1	O prato de vidro	122
4.2.2	O doente	123
4.2.3	O bebê do oprimido nos braços do opressor	124
4.2.4	O gato e o guarda-chuva	126
5	ASPECTOS CONCLUSIVOS	128
	REFERÊNCIAS	133
	GLOSSÁRIO	138
	ANEXOS	140
	ANEXO A – Vídeo do espetáculo fórum <i>Um Dia na Vida de uma enfermeira</i>	140
	ANEXO B – Declaração de princípios	141
	ANEXO C – Programa do espetáculo <i>Um dia na vida de uma enfermeira</i>	144
	ANEXO D – Reportagem do jornal <i>A Tarde</i> , de 20 de julho de 2004	145
	ANEXO E – Texto adaptado do original de Armand Gatti	146

1 INTRODUÇÃO

Esta investigação resulta de um singular e apaixonado encontro do pesquisador com objeto de estudo aqui problematizado. De fato, foi durante o período de formação profissional, ainda como aluna de direção teatral da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que realizei minha primeira montagem cênica, o espetáculo fórum *Um dia na vida de uma enfermeira*, encenado no âmbito da pesquisa Projeto de Iniciação Científica (PIBIC). Depois de alguns anos, já como professora substituta desta instituição, deu-se o encontro com o Centro de Teatro do Oprimido (CTO) do Rio de Janeiro e a realização da oficina de Teatro Fórum ministrada no âmbito da Escola de Teatro da UFBA, a qual resultou em outras duas montagens – *O sapato* e *A casa de areia* – seguido de em um projeto embrionário de um grupo de estudos sobre o Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas (GESTO).

A partir de então dirigi toda minha atenção e interesse para os aspectos da encenação dos espetáculos fórum, refletindo sobre a natureza singular da função do *curinga*, discutindo sua especialidade/eficiência na condução de processos de encenação deste gênero específico de espetáculo, o fórum – aliás, debate teatral. Foi ainda a partir daí que comecei a interrogar, para além do âmbito da militância política e partidária, os elementos que envolvem tanto o processo de criação, quanto os produtos/apresentações deste tipo de espetáculo, incidindo diretamente na função e autonomia do encenador e do espectador.

Esta pesquisa pretende revisitar uma metodologia que foi aplicada à encenação do espetáculo fórum *Um dia na vida de uma enfermeira* e que primava pela busca de estratégias de encenação, suscetíveis de serem aplicadas a quaisquer espetáculos fórum. À época da realização deste espetáculo, sequer imaginava que o processo se tornaria o objeto central da minha pesquisa de mestrado. E isso se reflete nos pouquíssimos registros de foto, documentos divulgados na imprensa e vídeo com os processos produtos do espetáculo *Um dia na vida de uma enfermeira*. Tudo isso sem falar na perda do caderno de direção, instrumento que continha observações e informações que seriam, sem dúvida, de grande valia.

Nesse contexto, para revisitar a metodologia aplicada a esta encenação, lancei mão dos seguintes recursos: da gravação em vídeo (ANEXO A) da última apresentação deste espetáculo realizada em novembro de 2005 na Reitoria da UFBA; do relatório técnico

produzido como resultado de finalização PIBIC; e do projeto entregue como trabalho de conclusão da disciplina Cenografia, ministrada pelo professor Maurício Pedrosa, cursada no segundo semestre de 2003.

Partindo das experiências com *Um dia na vida de uma enfermeira* efetuo o estado da arte, através da análise dos aspectos da encenação dos espetáculos fórum, e da interrogação da função do curinga e da natureza desta forma de direção e deste gênero de produção teatrais. Neste trajeto uma questão obvia ecoa: Qual a função do curinga nestes processos de encenação? Para respondê-la, me ancorei naturalmente nos estudos teóricos e experiências práticas com o Teatro Fórum, a partir dos quais estabeleço para esta dissertação uma grade de análises que leva em consideração:

- a) O conteúdo encenado e os impactos destes na participação do espectador;
- b) A forma de organização dos elementos do espetáculo de maneira a permitir a intervenção de indivíduos oriundos de contextos sociais e culturais diversos;
- c) O lugar do *espect-ator* neste cenário teatral específico;
- d) Os elementos de um espetáculo teatral que agiriam como fatores de encantamento sobre os sentidos do espectador, fazendo com que o mesmo se sinta motivado a agir na cena.

A investigação se inscreve, portanto, numa perspectiva teórica e prática, ao problematizar a natureza das relações encenador/espetáculo/espectador nos processos e produtos de espetáculos fórum. As dimensões teórica e prática da pesquisa foram trabalhadas simultaneamente, mas para elucidação do percurso metodológico, serão descritas separadamente.

A dimensão prática envolveu a aplicação de jogos e exercícios descritos no livro *Jogos para Atores e não Atores* de Augusto Boal (2005a) na oficina demonstrativa ministrada aos alunos da Escola de Teatro, realizada no segundo semestre de 2007. A necessidade deste laboratório se deu em função do desejo de proximidade e familiarização com a metodologia e os jogos sugeridos pelo CTO-Rio para elaboração de espetáculos fórum.

Também se inscreve na dimensão prática da pesquisa, a participação nas oficinas do projeto *Teatro do oprimido de ponto a ponto*, ministradas em março, maio, setembro de 2007 e maio de 2008, as quais possibilitaram um diálogo mais profundo e profícuo com os jogos do Teatro do Oprimido, bem como o contato direto com Curingas do CTO- Rio. Esta experiência

foi de suma importância para uma observação mais criteriosa da prática do curinga e seus modos de condução do Teatro-Fórum.

Muitas informações contidas nesta pesquisa são originárias das livres entrevistas realizadas¹ com alunos do curso de Licenciatura da Escola de Teatro da UFBA que participaram das oficinas demonstrativas. Foram entrevistados, ainda, alguns curingas do CTO-Rio, a exemplo de Silvia Balestreri Nunes, que na década de 80 atuou como curinga no processo de formação do CTO-Rio e atualmente é professora doutora da Escola de Teatro da UFRGS.

Na dimensão teórica, foram realizadas revisões bibliográficas e estudos sistemáticos dos conceitos empregados por Augusto Boal e por Patrice Pavis em suas teorias acerca da autonomia do espectador. A tese de doutorado e a dissertação de mestrado da Profa. Silvia Balestreri Nunes, intituladas respectivamente *Boal e Bene, contaminações para um teatro menor* e *O teatro do oprimido: Revolução ou rebeldia?* mereceram uma análise criteriosa. Na revisão também se incluem os títulos *A pedagogia do oprimido* de Paulo Freire (2008) e a dissertação de mestrado da canadense Anne Louise Smith intitulada *Forum theatre and the role of jockey: social activist, educator, therapist, director: the changing perspectives of canadian jockers*, a qual norteou o desenvolvimento do segundo capítulo desta dissertação.

Minha hipótese inicial é de que o Teatro Fórum, por ser tratado marginalmente pela comunidade teatral profissional, sob a alegação da não profissionalização de seus realizadores e da *questionável* qualidade estética de seus produtos, não legitimou, ainda, o curinga como mais uma maneira de ser diretor na cena contemporânea. Uma das causas desta não legitimação residiria no fato do Teatro Fórum ainda não ocupar o centro das encenações denominadas como *bom teatro* sob a alegação de que as preocupações estéticas de seus produtos são muitas vezes relegadas em detrimento da militância política, de questões terapêuticas ou de ordem social. ‘A estética é então subordinada ao embate político até o ponto de dissolver a forma teatral no debate de idéias’. (PAVIS, 2005, p. 393)

Não obstante essas acusações é necessário ressaltar que quando se monta um espetáculo-fórum, por mais simples que ele possa parecer, há a necessidade de se organizar os elementos da cena de forma a constituir uma linguagem autenticamente teatral, consistente e comunicativa. No Teatro Fórum, o curinga funciona como um agregador e organizador das

¹ Todas as entrevistas realizadas com os alunos do curso de Licenciatura da Escola de Teatro da UFBA e com os Curingas do CTO-Rio datam dos dias 02 e 03 de maio de 2008 e foram efetuadas na cidade de Serrinha no estado da Bahia. Já a entrevista com a Profa. Silvia Balestreri Nunes foi realizada no dia 31 de julho de 2008 na cidade de Porto Alegre no estado do Rio Grande do Sul.

idéias de um grupo. Visto desse ângulo, quando o Teatro Fórum dialoga com o circuito de teatro profissional – e até comercial, por que não? – sua capacidade e eficiência em conduzir processos de encenação ficam ainda mais evidentes. Nesta perspectiva o curinga agrega qualidades e funções de um diretor/encenador de teatro, mesmo não sendo legitimado como tal.

Inicio esta investigação com um sobrevôo pela história do Teatro Arena, o qual considero o território embrionário das idéias e experimentos de Augusto Boal. Num segundo momento caminho em direção de uma descrição-analítica das modalidades que compõem o Teatro do Oprimido, evidenciando a dimensão e repercussão do Teatro Fórum na sociedade mundial, desde sua criação até a sua atual configuração. O intuito é o de elucidar a importância da figura do curinga nesta modalidade.

Para avançar neste estudo, me esforço ainda no sentido de compreender as conotações de Augusto Boal para alguns vocábulos, que dado o emprego corriqueiro deixaram de possuir a grandeza que merecem – arte, política, estética e ética. Observe-se que, ao longo destas páginas, não me detenho em definições precisas destes conceitos porque não é a minha intenção definir estas idéias e um empreendimento como este ultrapassaria de longe o alcance deste estudo. O objetivo crucial consiste, aqui, na reflexão acerca destes conceitos, a fim de aprofundar a natureza do diálogo que o Teatro do Oprimido, em particular, empreende com a sociedade.

O segundo capítulo é dedicado à análise dos aspectos e transformações que perpassam a figura do diretor de teatro ao longo dos séculos até os tempos atuais, para, a partir desta reflexão, traçar paralelos entre a figura do diretor/encenador e a figura do curinga. Seguindo este raciocínio, farei uma análise mais aprofundada das funções que o curinga exerce na encenação de espetáculos e como esta figura constrói seu diálogo com a sociedade.

Para fundamentar empiricamente as teorias acerca do curinga e do Teatro Fórum, no terceiro capítulo efetuo uma revisão da metodologia aplicada à encenação do espetáculo fórum *Um dia na vida de uma enfermeira* e discuto aspectos que dizem respeito a sua dramaturgia, aos espectadores, aos atores e aos outros elementos da cena – luz, figurino, cenário, maquiagem. Os estudos de alguns casos específicos que emergiram de questões e fenômenos que tiveram lugar durante as apresentações deste espetáculo encerram esta dissertação. Com isso pretendo atestar a eficiência desta modalidade teatral na integração do espectador à cena, o que nos leva a vislumbrar a possibilidade de um sistema significativo, organizado para a cena, sendo exitoso na sua execução.

Diante do fato da Poética do Oprimido e seus defensores não ocuparem, ainda, um lugar privilegiado nas pesquisas acadêmicas realizadas no Brasil, esta dissertação alimenta um modesto e sincero desejo: difundir a Poética do Oprimido no seio da academia e contribuir com as reflexões acerca da recepção e da metodologia da encenação de Espetáculos-Fórum.

2 AQUI COMEÇA A TRAJETÓRIA

Assim como toda a poética do Oprimido, a figura do curinga, central na modalidade do Teatro Fórum, foi se constituindo a partir de uma prática experimentada ao longo dos vários anos da trajetória militante de Augusto Boal. Homem de teatro polissêmico, apelidado de *pai dos curingas*, ele engendra em seu discurso político-teatral questões que alcançam múltiplas esferas da sociedade. Sua relação pouco cartesiana com o teatro e com a vida, que o fez inaugurar novas modalidades teatrais, hoje *obriga* que a pessoa do curinga, para executar sua função na cena e na vida, seja potencialmente criativo, capaz de articular relações e discursos que dialoguem de forma multidisciplinar.

Não podemos nunca desvincular a figura do curinga da pessoa de Boal. Olhar para a atuação de Boal, desde o Teatro de Arena, até a configuração mundial que o Teatro do Oprimido possui hoje, nos legitima a pensar que ele mesmo, enquanto diretor/encenador de teatro, caminhou por diferentes formas de atuação na condução de múltiplos processos de encenação, que resgataram aspectos do diretor/encenador de teatro esquecidos ao longo da história.

2.1 PELA DEMOCRATIZAÇÃO DO TEATRO

Este capítulo foi desenvolvido não só devida a importância da história do Teatro de Arena no cenário nacional, mas principalmente porque compete a este estudo localizar o nascedouro do Teatro do Oprimido e, neste caso, vislumbro nas raízes do Teatro de Arena e, principalmente, no seu ímpeto por *nacionalizar os palcos brasileiros* os primeiros sinais de que daí adviriam originárias técnicas que comporiam uma inédita poética política.

2.1.1 Boal e o Arena pela busca de um teatro nacional

O Brasil, ainda na década de 50, via nascer na cidade de São Paulo, uma sala pequena com apenas 163 lugares – o Teatro de Arena. As encenações do Arena diferenciavam-se já pela própria arquitetura. O formato de arena² diferia das construções teatrais existentes até então no território nacional e convocavam mudanças na estética dos espetáculos. A idéia do formato em arena surgiu do fundador do Teatro de Arena, José Renato. Ainda como aluno da primeira turma da Escola de Arte Dramática (EAD), em São Paulo, ele sugere ao seu professor, Décio de Almeida Prado, o formato em arena para um espetáculo. Baseados nos estudos pioneiros de Margot Jones, *Theater in the round*, professor e aluno escrevem, em colaboração com Geraldo Mateus Torloni, uma justificativa teórica para o projeto, apresentado no 1º Congresso Brasileiro de Teatro, no Rio de Janeiro, em 1951. Com a intenção de experimentar o novo formato em arena, José Renato

articula uma companhia que a realize, fundando o Teatro de Arena de São Paulo, em 1953. A primeira montagem, sob sua direção, ocorre no Museu de Arte de São Paulo - Masp (ainda na Rua Sete de Abril), com *Esta Noite É Nossa*, de Stafford Dickens. O pequeno repertório formado nos anos subseqüentes apresenta-se em fábricas, clubes e escolas, até ser adaptada a sala que é sede do empreendimento, na Rua Teodoro Baima, em 1955. [...] Após a fusão com o Teatro Paulista do Estudante, TPE, o Arena aumenta seu contingente e ambiciona montagens mais relevantes. (ENCICLOPÉDIA...,2009)

Essa nova perspectiva da cena exigia cenários mais simples e desprovidos do caráter ilusionista³, o que permitia mais facilmente o deslocamento dos espetáculos. Além dos baixos orçamentos, as montagens resultantes conseguiam abarcar um outro tipo de público – mais popular.

O Teatro Moderno Brasileiro alcançou sua afirmação com a inauguração do Teatro Brasileiro de Comédias (TBC), fundado pelo italiano Franco Zampari em 1948. Nele atuavam diretores europeus, que nutriam o desejo de formar uma nova geração de atores e

²Teatro no qual os espectadores estão dispostos em torno da área de atuação, como no circo ou numa manifestação esportiva. Já usado da Idade Média para a representação dos mistérios, este tipo de cenografia é novamente privilegiado no século XX [...] não só para unificar a visão do público, mas sobretudo, para fazer os espectadores comungarem na participação de um rito em que todos estão emocionalmente envolvidos.

³ Cenários que reproduzem tal qual o espaço onde o drama se desenrola, um dos elementos que colaboravam por proporcionar ao público um caráter de ilusão entre a cena e a realidade.

espectadores. Sua estética e seu repertório ainda estavam muito enraizados na cultura européia e na dramaturgia estrangeira. Os freqüentadores deste teatro eram integrantes da elite paulista e da classe média que dissonavam nas suas aspirações estéticas.

A encenação do texto dramático *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues em 1943 é considerada pelos historiadores do teatro brasileiro como o marco precursor do início do Teatro Moderno Nacional. Porém, a maior parte dos registros do processo de modernização da cena brasileira negligenciava uma produção dramatúrgica nacional que já irrompia no século XIX. Ainda em meio a produções do drama romântico que mantinham as situações dramáticas com cenários em Itália, Portugal e Espanha, a *comédia de um ato* também conhecida como *entremez* tornou-se prática no Brasil neste período.

Tratava-se de um espaço de tempo pequeno, não mais que vinte ou trinta minutos. Mas foi o suficiente para que Martins Pena⁴ nele empreendesse uma bem sucedida carreira de comediógrafo. [...] Seu teatro revela um pendor quase jornalístico pelos fatos do dia, assimilando em chave cômica o que ia sucedendo de novo na atividade brasileira cotidiana, com destaque especial para a cidade do Rio de Janeiro. (PRADO, 2003, p. 55-57)

Já no final do século XIX e início do século XX, Artur de Azevedo, '[...] eixo em torno do qual girou o teatro brasileiro' (PRADO, 2003, p. 145) do período, prosseguindo a obra de Martins Pena, consolidou a comédia de costumes brasileira.

Boal (2005a) conta que, em sua fase inicial, o Arena procurava atender às novas necessidades que surgiam dos espectadores da classe média. Com este propósito, começava a luta militante de Augusto Boal e seus companheiros – dentre eles vale lembrar: Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Dias Gomes, entre outros – por um teatro popular, político e engajado.

Eles pretendiam fazer encenações de peças nacionais e levar ao palco personagens mais brasileiras. Contudo, a comédia de costumes antecipou aos palcos a criação de personagens tipo o qual proporciona uma análise dos comportamentos humanos e dos costumes sociais do período.

Os artistas do Arena consideravam que ainda não havia uma produção dramatúrgica nacional. Não que não houvesse dramaturgia nacional, as palavras produção dramatúrgica,

⁴ São exemplos de sua produção dramatúrgica no período: *O Juiz de paz da roça* (cujo tema era a criação dos juizados de paz); *A Família e a Festa na roça*, *Judas em sábado de aleluia* (abordando festas populares); *O caixeiro viajante* (retratando a falsificação dos produtos portugueses).

vêm explicar um tempo de poucos textos nacionais e não da ausência destes. A esta escassez somava-se o desejo de uma dramaturgia que abordasse temáticas mais populares, com personagens cada vez mais próximos do povo. Enquanto esta renovação na dramaturgia não chegava, o Arena também adotou para seu repertório a dramaturgia do Teatro Realista⁵ e os autores estrangeiros.⁶

Era necessário renovar também os conceitos e a maneira de interpretar. A chegada de Boal no Arena contribuiu em muito para essa renovação nas estruturas do trabalho do ator. Como acabara de voltar dos Estados Unidos, onde tinha estudado com John Gassner⁷ e Lee Strasberg⁸, ele traz em sua bagagem o Método Stanislaviski de Interpretação.⁹ Os exercícios propostos pelo mestre do Teatro Realista, agora passaram a ser praticados regularmente pelos atores, como rotina.

Este momento artístico não abrigava mais o corpo mecanizado pela repetição e impossibilidade de exprimir os sentimentos. O objetivo consistia no combate à técnica de representar sem realmente sentir. Valorizava-se a emoção para torná-la primeira e prioritária, para que ela determinasse a forma final. Boal explica que o formato arena contribuiu para o aprimoramento das emoções, pois, ao contrário do palco *tradicional*, na arena o público estava muito mais próximo dos atores.

Surpreendentemente, a arena mostrou ser a melhor forma para o teatro-realidade, pois permite usar a técnica *close-up*: todos os espectadores estão próximos de todos os atores; o café servido em cena é cheirado pela platéia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição; a lágrima ‘furtiva’ expõe seu segredo [...] (BOAL, 2005a, p. 245)

O próximo passo do Arena foi se lançar rumo a um projeto de conscientização e de criação de um teatro popular preocupado em desenvolver espetáculos voltados para os problemas sociais e políticos. O propósito era nacionalizar o palco brasileiro. Pretendia-se,

⁵ Estética dominante na Europa no final do século XIX e com significativa influência no teatro nacional do início do século XX.

⁶ *O demorado adeus*, de Tennessee Williams (1953); *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard (1953); *Juno e o pavão*, de Sean O'Case (1957); são exemplos de algumas montagens do Teatro do Arena ainda na década de 1950.

⁷ Importante teórico e dramaturgo Norte Americano.

⁸ Ator, diretor, produtor e professor de arte dramática Norte Americana.

⁹ Sistema de aplicação para a arte do ator baseado no autoconhecimento e na observação do ser humano e seus comportamentos. Marco de uma interpretação com estética realista-psicológica, o método propõe o estudo e a experimentação pelo ator de todas as circunstâncias dadas pelo autor à sua personagem.

dentre outras coisas, fomentar a produção de textos novos e originais¹⁰, que retratassem o cenário popular com uma linguagem não só esclarecedora, mas também mobilizadora. Estes textos buscavam destituir o lugar da burguesia que ocupava o centro das temáticas dos dramas e entregá-lo ao povo. Esta nova dramaturgia também tinha a preocupação de denunciar as mazelas e as injustiças sociais, possuíam personagens marcados por atitudes positivas, com nobreza de espírito e sede de justiça. Na maioria dos casos, os protagonistas eram trabalhadores e os antagonistas, os patrões.

Os artistas engajados neste teatro buscavam principalmente uma interlocução entre a arte e a política. Debates relativos às questões que norteavam o cenário nacional – política, economia, ideologias – tomavam conta de uma significativa parcela da produção cultural e das manifestações estéticas do período.

Nesse período juscelinista, período de nacionalismo – mesmo que tivesse muita coisa errada – era um nacionalismo que se baseava muito na penetração do capital americano mas, de qualquer maneira, havia um certo desenvolvimento real. [...] Neste período aparece o Teatro de Arena mas também apareceu o Cinema Novo [...] A Bossa Nova [...] o desenvolvimento das artes plásticas. [...] Havia todo um desenvolvimento artístico que não era só do Arena. [...] uma conturbação social positiva [...] que desenvolvia o Brasil. Havia uma disponibilidade financeira. O pessoal ia a teatro, ia a cinema, ia a concerto. Havia um desenvolvimento, havia um nacionalismo. O Arena tinha, além disso, metas próprias, também. Além da meta nacionalista geral, nós tínhamos a nossa que era que esse desenvolvimento devia vir em favor, em função do povo e não em função da elite apenas. Quer dizer, não em função da classe média apenas. Então, nós, embora víssemos que havia um desenvolvimento da sociedade brasileira grande, víamos que havia camadas sociais mais trabalhadoras e as camadas sociais desempregadas - que não tinham trabalho, que não tinham terra, não tinham emprego – essas camadas continuavam miseráveis. Nós víamos o progresso da sociedade, mas nas classes de média para alta e o resto não. Proletários, muito pouco, comparativamente. (BOAL apud PATRIOTA, 2000, p. 86)

O Arena desenvolveu uma intensa atividade artística e política e aos poucos consolidou-se como referência no teatro nacional. Suas abordagens estavam cada vez mais revestidas de uma intensa militância política. Os recursos estéticos e os estilos de interpretação, que há pouco tinham vindo responder às necessidades de ruptura com o palco tradicional, pareciam não ser mais suficientes para refletir seu engajamento na busca das transformações sociais. À

¹⁰Para citar, nesta fase foram criados os seguintes textos: *Eles não usam Black Tie* – Gianfrancesco Guarnieri (1958); *Chapetuba Futebol Clube* – Oduvaldo Viana Filho (1959); *Quarto de empregada e Gente como a gente* – Roberto Freire (1959); *A farsa da esposa perfeita* – Edy Lima (1959); *Revolução na América do Sul* – Augusto Boal (1960).

apreciação da pesquisa e o aprofundamento no desenvolvimento dos papéis somou-se a preocupação com a relação crítica do ator e seu personagem. O ator não deveria mais sucumbir à introspecção porque era necessário ser crítico. Os resultados artísticos pareciam aproximar-se cada vez mais do teatro de Bertolt Brecht,

Visto que não se identifica com o personagem que representa, é possível escolher uma determinada perspectiva em relação a esta, revelar a sua opinião a respeito dela, incitar o espectador – também, por sua vez, não solicitado a qualquer identificação – a criticá-la. A perspectiva que é adotada é crítico-social. Estrutura os acontecimentos e caracteriza as personagens realçando todos os traços a que seja possível dar um enquadramento social. Sua representação transforma-se, assim, num colóquio sobre as condições sociais, num colóquio com o público a quem se dirige. O ator leva seu ouvinte, conforme a classe a que este pertence, a justificar ou a repudiar tais condições. (BRECHT, 2005, p. 109)

Nesta fase, em que o pensamento recai sobre a realidade enquanto processo modificável e não mais enquanto estrutura estratificada e permanente, os artistas continuavam em busca de soluções estéticas mais adequadas aos seus anseios.

Estávamos dispostos a utilizar o instrumental de qualquer outro estilo, desde que correspondesse às necessidades estéticas e sociais de nossa organização como teatro atuante – isto é, teatro que procura influir sobre a realidade e não apenas refleti-la, ainda que corretamente. (BOAL, 2005b, p. 256)

Segundo Boal, dentre todas as montagens do Arena, o *Arena conta Zumbi* (1965), uma peça da série *Arena Conta*¹¹, talvez tenha sido a de maior sucesso. A grande inovação deste espetáculo foi a introdução do Sistema Curinga¹². Com este sistema, Boal previa desvincular a figura de um único ator com a de um único personagem. Ele propõe para a composição dos personagens, a construção de um conjunto de ações e reações que possam funcionar como uma máscara para padronizar um comportamento mecanizado, que segundo ele, cada um de

¹¹*Arena Conta* foi uma fase de produção de musicais, com forte influência do teatro de Bertolt Brecht. Destacamos principalmete os espetáculos *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tirandentes*. Esses espetáculos foram encenados por Boal e Guarnieri que inauguraram o sistema coringa de atuação em que todos os atores podem viver todos os personagens, sem caracterização.

¹²O *Sistema Curinga* visa que todos os atores possam representar todos os personagens. A importância de falar sobre o Sistema Curinga, aqui neste momento da dissertação, vai além da obrigação de narrar um fato tão singular dentro da trajetória do Teatro de Arena. Este mesmo termo – curinga – será, com o desenvolvimento das técnicas boalianas, utilizado para nomear uma figura importantíssima na Poética do Oprimido que se apresenta como o recorte desta pesquisa.

nós tem em sua vida cotidiana.

Este sistema é utilizado para funcionar como um afastamento do ator com o personagem e com isso, para a aproximação do personagem com o espectador. Desta forma, o público não o vincularia mais à figura de um ator, mas buscaria identificar as máscaras que correspondessem às características de cada personagem.

Assim, todos os atores se revezavam interpretando todos os personagens, com a finalidade de contar a narrativa segundo os critérios de um coletivo e não mais sob o ponto de vista de cada personagem. Boal também vê neste sistema um princípio de democratização do palco, porque os papéis protagonistas não eram mais interpretados por um só ator, todos do grupo deveriam se revezar em coro e protagonistas.

Em 64, o Brasil sofreu o Golpe Militar e quatro anos mais tarde, em 13 de dezembro de 1968, é decretado o AI-5¹³, tornando impossível aos artistas do Arena, como a tantos outros, fazer teatro no Brasil. O medo toma conta de todos os ativistas políticos. Então, o Arena viaja para fora do país (1969 e 1970) passando pelos Estados Unidos, México, Peru e Argentina. De volta ao Brasil, para continuar fazendo teatro – política – e driblar a censura, Boal inaugura em 1971 a primeira técnica do que hoje conhecemos como o arsenal do Teatro do Oprimido¹⁴, o Teatro Jornal.

2.1.2 O caminho percorrido pela Poética do Oprimido

A técnica do Teatro Jornal é inspirada no *agitprop*¹⁵ e do *Living Newspaper*, grupo norte-americano dos anos 1930 que trabalhava com dramatizações a partir de notícias de jornal. Essa forma de teatro consiste em encenar em locais públicos fatos polêmicos veiculados pela imprensa, reivindicando a participação do povo.

¹³Ato Institucional Número Cinco foi o quinto de uma série de decretos emitidos pelo regime militar nos anos seguintes ao Golpe 1964 . Foi um instrumento de poder que deu ao regime militar poderes absolutos. Teve seu fim decretado em 1978 pelo então presidente da república Ernesto Geisel.

¹⁴Título inspirado na proposta da Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire.

¹⁵Acrônimo, formado pela abreviatura de *agitação e propaganda*, geralmente aplicada à campanha de propaganda político-cultural realizada na Rússia depois da Revolução de 1917. A partir da década de 60, todo o teatro que tende a sobrepor a ideologia à sua representação estética acaba por ser conotado com a doutrina *agitprop*.’ (AGIT-PROP..., 2009)

O objetivo do Teatro Jornal é revelar a *verdadeira notícia*, o fato da forma como ele é e não conforme foi veiculado pela imprensa. Esta técnica foi muito usada neste período de ditadura militar para revelar informações distorcidas pelos jornais da época, todos sob censura oficial.

Em meio a prisões, solturas e banimentos, como era comum aos artistas do período, Boal vai para Nancy (França) e depois para Argentina, onde vive cinco anos – sua mulher Cecília, atriz na época e hoje psicanalista, tinha família na Argentina. Com este exílio e já afastado de outros valores do grupo, interrompeu sua trajetória no Teatro de Arena.

No período de exílio na Argentina, Boal e o grupo de atores que trabalhava com ele, dão vida ao Teatro Invisível¹⁶. Tudo começou a partir de uma cena que era para ser apresentada na rua, como teatro de rua. O tema era uma lei argentina que vigora na época, que determinava que qualquer cidadão argentino que estivesse com fome e não pudesse pagar pela sua alimentação, de posse de sua carteira de identidade, poderia comer em qualquer restaurante e não pagar a conta. Então, um dos atores da trupe sugeriu que a cena fosse feita dentro de um restaurante, sem que ninguém soubesse que era teatro. Uma forma estética foi desenvolvida, mas havia também muito medo da polícia. Não contar que era teatro evitava a prisão e lhe escondia da Operação Condor¹⁷, afastando o risco de ser enviado de volta ao Brasil.

Essa técnica era – é – praticada nas ruas, praças e metrô. Ainda hoje, o Teatro Invisível gera inúmeras reflexões entre praticantes e críticos de teatro. Qual é o limite entre a ficção e a realidade? Se o público não participa conscientemente da ação – porque nunca lhe é revelado que é teatro – mesmo assim podemos considerar teatro?

Um homem observa o comportamento de outro homem – ou seja; um espectador e um ator, ainda serão a condição mínima? Em certo sentido talvez seja possível estudar o processo histórico da produção da cultura teatral através das diferentes formas ideológicas que assumiu, em função de diferentes necessidades sócio-políticas [...] Eliminar o espectador não implica em eliminar a mais elementar idéia de teatro? (PEIXOTO, 1995, p. 17)

¹⁶Teatralização de uma cena do cotidiano apresentada no local onde realmente poderia acontecer, sem que o público identifique como evento teatral. Desta forma, os espectadores são reais participantes, reagindo e opinando espontaneamente à discussão provocada pela encenação.

¹⁷ Uma operação liderada por militares que teve início em 1970 e durou uma década. Foi uma aliança político-militar entre os vários latino-americanos países que estavam sob o regime militares (Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai). O objetivo era comandar uma repressão a opositores da ditaduras instalados nestes territórios.

Afora estas reflexões, um leitor menos atento também poderia pensar nas *pegadinhas* hoje exploradas mundialmente pela televisão que salientam unicamente o caráter risível conquistado pela ridicularização de transeuntes que são expostos a situações de sustos, surpresas ou constrangimentos. Não. Não é *pegadinha*. O objetivo deste jogo, assim como de toda a Poética do Oprimido, é a mobilização da sociedade pela transformação da realidade. O Teatro Invisível, assim como todas as outras modalidades teatrais que compõem o Teatro do Oprimido, visa o envolvimento do espectador numa situação-problema, solicitando dele uma atitude crítica diante da questão que lhe é apresentada. Mesmo que a noção de representação, realidade e teatro seja sucumbida pelo desejo de instigar um comportamento ativo, o Teatro Invisível ainda vive no campo da estética e da política, mesmo que não saibamos qual vem primeiro.

Em 73, no Peru, participando de um projeto de alfabetização de adultos, surgem os primeiros passos do que passa a se chamar Teatro Imagem.¹⁸ Esta modalidade transforma questões, problemas e sentimentos em imagens cênicas concretas. São tratados temas de interesse direto do grupo para o qual se apresenta, normalmente são questões de ordem social. Boal acredita que, através da representação da imagem, consegue-se transformar uma questão de imaginário em uma matéria concreta, e através da visualização da imagem gerada, torna-se mais assimilável ou compreensível a situação-problema apresentada e se fomenta o debate e o questionamento. Nessa época, Boal também se utilizava da técnica chamada de Dramaturgia Simultânea

[...] que consistia em o grupo de atores representar para uma platéia uma situação-problema vivida por alguém do público e para a qual este não lograra obter uma solução. Apresentavam a cena, e a audiência indicava o que deveria ser feito pelo protagonista para sair daquela situação: todas as sugestões eram representadas e improvisadas pelos atores. (NUNES, 2004a, p. 6)

¹⁸ Técnica na qual não se utiliza a fala, mas apenas da linguagem corporal. O grupo de atores escolhe um tema, normalmente de ordem social, e posicionam-se com o objetivo de formar a pior imagem possível para representar aquele tema. Os espectadores intervêm propondo novas posições aos atores com o objetivo de piorar as imagens ainda mais. Nota-se: aqui o espectador ainda não interfere na cena substituindo o ator, ele apenas sugere as transformações que são interpretadas pelos atores da peça. Na seqüência, o contrário, o mesmo percurso se repete para encontrar a melhor imagem possível. Ao final, os atores interpretam a transição de uma imagem para a outra – da pior para a melhor.

Atualmente, a Dramaturgia Simultânea é pouquíssimo utilizada porque se derivou dela o Teatro Fórum, conforme explica o texto abaixo.

Certa vez, ao “discutirem teatralmente” o caso de uma mulher traída pelo marido, uma senhora da platéia não se dava por satisfeita com todos os esforços feitos pelos atores para representarem fielmente sua sugestão. Como tal senhora ameaçava ir embora, por os atores não saberem representar exatamente o que sugerira, Boal pediu que subisse ela mesma ao palco para encenar sua idéia. Radiante, conta Boal, ela assim o fez, e todos puderam perceber a distância que há entre o que se entende através das palavras e o que dizem os gestos. Estavam lançadas as bases do teatro-fórum - modalidade do Teatro do Oprimido em que a platéia entra em cena no lugar do protagonista que vive uma opressão, improvisando, do lugar deste, “safadas” que julga viáveis. (NUNES, 2004a, p. 6-7)

No Fórum, o espetáculo é baseado em fatos reais, no qual personagens oprimidos e opressores entram em conflito, de forma clara e objetiva, na defesa de seus desejos e interesses. Na época, normalmente eram colocadas em cena situações que refletiam relações entre patrão e empregado, questões salariais ou de direitos trabalhistas – discussões que até hoje encontramos muito em voga nas representações de Teatro Fórum.

Boal se instala em Portugal em 1976 e depois em 78 fixa residência em Paris, onde consolida a Poética do Oprimido no exterior. Na Europa, Boal é questionado sobre as aplicabilidades e utilidades de suas técnicas de teatro em um contexto que, ao contrário da América Latina, não vivia as atrocidades das ditaduras. Ao que Boal responde: “Mas isso não impede que também aqui existam oprimidos e opressores. E se existe opressão, existe a necessidade de um Teatro do Oprimido – isso é, um teatro para libertação.” (BOAL, 1979, p. 18) Já radicado em Paris, é nomeado presidente do Festival de Nancy, logo em seguida funda o Théâtre de L'Opprimé e, a partir de então, as técnicas do Teatro do Oprimido passam a ser difundidas e praticadas no mundo inteiro.

Percebendo que, alguns países da Europa, supriam, de uma maneira ou de outra, as necessidades básicas dos cidadãos, Boal foi obrigado a trabalhar com novas opressões, aceitá-las e desenvolver uma nova modalidade. As opressões típicas da Latino América – salários, trabalho, polícia – foram dando lugar a opressões mais subjetivas – solidão, medo do vazio, incapacidade de se comunicar. As diferentes situações de opressão trabalhadas pelo viés do Teatro Fórum na Europa deram origem a um conjunto de técnicas terapêuticas adequadas para a análise de questões interpessoais e/ou individuais que foram compiladas com o nome de *O*

*Arco-Íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia.*¹⁹

Em 1986, Boal aceita o convite de Darcy Ribeiro, que tinha acabado de ser eleito vice-governador do estado do Rio de Janeiro, e volta ao Brasil. Silvia Balestreri Nunes²⁰ em entrevista explica que a decisão de fixar ou não residência novamente no Brasil estava diretamente relacionada com a concretização da Fábrica de Teatro Popular.²¹

Em 1992, Boal elege-se vereador no Rio de Janeiro. “Pela primeira vez na história do teatro e na história da política, uma companhia teatral inteira entra para o Poder Legislativo”. (BOAL, 1996b, p. 29) Neste período de gestão, enquanto vereador pelo Partido dos Trabalhadores na cidade do Rio de Janeiro, Boal e a equipe do CTO, pioneirizam a experiência político-teatral chamada, Teatro Legislativo, técnica que encerra o arsenal de seis modalidades teatrais que compõem o Teatro do Oprimido.

Foi aí que comecei a sentir vontade de inventar alguma forma de teatro que pudesse canalizar toda a energia criativa despertada pelo fórum [...] e usar essa energia além da duração do espetáculo. Não era possível aceitar que tão boas idéias surgidas no Teatro-Fórum não fossem aproveitadas em outras instâncias, não seguissem adiante, não se alastrassem pela realidade. (BOAL, 1996b, p. 33)

No Teatro Legislativo, além das intervenções na ação dramática – como no Teatro Fórum – os espectadores também são estimulados a escreverem propostas de leis que visem à resolução do problema apresentado. Essas propostas são recolhidas e entregues à Célula Metabolizadora – equipe formada por um especialista no tema encenado, um assessor legislativo e um advogado com experiência na área, cuja função é analisar as propostas e sistematizá-las –, para que sejam novamente encaminhadas à platéia para discussão e votação, ao final da apresentação, quando se instaura a Sessão de Teatro Legislativo.

¹⁹ Com livro homônimo publicado pela editora Civilização Brasileira em 1992.

²⁰ Profa. Dra. da Escola de Teatro da UFRGS, ministra as disciplinas BOAL 1 e 2. A profa. Silvia Nunes fez parte da primeira equipe do CTO-Rio, participou do grupo de Boal nas fases iniciais do projeto da Fábrica de Teatro Popular.

²¹ Fábrica de Teatro Popular. Projeto para formação de Multiplicadores de Teatro do Oprimido, com a participação de trinta e cinco animadores culturais provenientes de diversos pontos do Estado do Rio de Janeiro. A iniciativa tinha como objetivo a organização de grupos populares de teatro, nas diversas cidades envolvidas. O projeto desenvolveu-se como parte do programa dos Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs) implementado pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, a convite do Vice-Governador Darcy Ribeiro. A Fábrica de Teatro Popular deu origem ao Centro de Teatro do Oprimido (CTO) do Rio de Janeiro (2008a).

Através dessa iniciativa, até o momento, já foram produzidas doze leis municipais, um decreto legislativo, uma resolução plenária, duas leis estaduais e dois projetos de lei em tramitação no município e no estado do Rio de Janeiro.

Estas são propostas concretas do Teatro do Oprimido, que se inscrevem num espaço onde convivem as mais diferentes formas de teatro, a contemporaneidade, são experiências que enriquecem a prática e a reflexão teatral. O teatro de Augusto Boal propõe a democratização do espaço teatral entregando-lhe ao espectador. Estas técnicas possuem aspectos instauradores de novas relações entre o teatro e a sociedade porque não se limitam ao espaço do jogo, mas se estendem às dimensões da vida. O Teatro do Oprimido é um teatro vivo, vigoroso e transformador, onde não se aposta mais na homogeneidade das idéias de um grupo executor – atores e encenadores – mas, através de seu caráter dialético, político e ideológico reafirma seu objetivo de transformar o teatro num instrumento eficaz na busca de soluções para problemas sociais, pessoais e interpessoais.

Contudo, este trabalho não pretende apresentar o Teatro do Oprimido como um modelo melhor ou mais elaborado que outras estéticas e estilos teatrais. O fio condutor desta dissertação é o estudo do papel inovador de suas estruturas simbólicas e comunicativas restauradoras de relações sociais tão fragilizadas nos tempos atuais. Consigo identificar no TO elementos capazes de reestruturar a comunicação que hoje o teatro estabelece com seu público porque estas técnicas mostram-se eficientes em articular especialistas em teatro e espectadores amadores (no e do teatro).

2.1.3 A árvore do Teatro do Oprimido

A imagem abaixo, facilmente encontrada nos livros de Boal e também nos sites relacionados ao Teatro do Oprimido²², pretende ilustrar metaforicamente a organização desta poética política.

²²No livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* e nos sites <www.ctorio.org.br> e <www.theatreoftheoppressed.org>



Figura 1 – Árvore do Teatro do Oprimido

Na base, a *ética* aparece como norteadora indispensável, como a seiva mais profunda para a subsistência da árvore. A figura também nos elucida as relações de enraizamento com outras esferas da sociedade, como a economia, a filosofia, a política, a ecologia por exemplo.

A *Palavra*, a *Imagem* e o *Som* inauguram o mais novo projeto do Teatro do Oprimido: *A Estética do Oprimido*, que visa desenvolver no ser humano a capacidade de perceber e agir no mundo não apenas através do teatro, mas também através das outras artes – a literatura, a música e as artes plásticas. Assim, como a premissa de que não é necessário ser ator para se fazer teatro, também não é necessário ser poeta para fazer poesia, ou escultor para fazer esculturas, etc. “A Estética do Oprimido tem por fundamento a certeza de que somos todos melhores do que pensamos ser, capazes de fazer mais do que realizamos: todo ser humano é expansivo.” (CENTRO DO TEATRO DO OPRIMIDO, 2008b, p. 17)

No caule, os *jogos*. Para Boal, os jogos são fundamentais nesta poética porque reúnem características essenciais para o relacionamento do homem com a sociedade: *regras* e *ludicidade*. Em todas as sociedades existem leis, regras de conduta e comportamento necessárias para pensar o bem comum e uma organização capaz coordenar, mais ou menos, a vida de milhões de pessoas. Mas, para que o dia-a-dia não se resuma a pequenas tarefas de obediência às leis de conduta sociais, o ser humano se utiliza de uma capacidade livre e criativa. Além disso, os jogos servem como fonte de desalienação de corpos e mentes mecanizados pelas repetidas tarefas cotidianas. A profa. Silvia Nunes, respaldada por seu testemunho, explica que “[...] as regras de cada jogo e exercício não são rígidas, mas se

acomodam de forma a propiciar que cada um possa melhor se expressar”. (NUNES, 1991, p. 14)

Na copa da árvore convivem as seis modalidades que o Teatro do Oprimido reúne. São independentes, ou seja, podem ser trabalhadas separadamente, mas devem servir sempre para a transformação de uma situação de opressão.

O Teatro do Oprimido atua estimulando as pessoas a descobrirem o que já são, a revelarem para si próprias que, por serem capazes de metaforizar o mundo, ou seja, de representá-lo, são capazes de recriá-lo, criando condições práticas para que o oprimido se aproprie dos meios de produzir teatro e assim amplie suas possibilidades de expressão, além de estabelecer uma comunicação direta, ativa e propositiva entre espectadores e atores.

2.1.4 Uma lupa no Teatro Fórum

A cada apresentação de Teatro Fórum, vemos nascer um novo teatro. Em cada participação surpreendente do espectador que inovando cenas e desfechos, se descobre um teatro que ainda ninguém viu.

Não diferente de outras modalidades teatrais, quando o *anti-modelo* é apresentado, a aceitação da fábula se faz no domínio da razão do espectador. A verossimilhança e a lógica das ações estão presentes, construindo uma coerência pela obediência a esquemas dramáticos clássicos passíveis de reconhecimento pelo fruidor. A premissa da ilusão, submetida a um esquema crítico, é fundamental para a relação do público com a opressão e o infortúnio do protagonista. O desabafo dos afetos dos espectadores e seu alívio se dão na sua relação de transformação com a cena.

A identificação crítica com um herói faz com que o espectador possa sentir, agir e criar. Este ato criador é próprio do espectador e nenhum artista pode ocupar o seu lugar. Ele entra em cena e realiza a ação que imaginava de maneira pessoal, única e intransferível. As estruturas discursivas – temática e intriga – o levarão a um encontro com a narrativa – fábula – e com as estruturas actanciais preenchidas pelos personagens. Caberá, mais uma vez, ao

espectador, o encontro com uma lógica das narrativas e suas estruturas ideológicas. O público presente apropria-se de uma função autoral e se assume como sujeito-autor do evento.

Esta condição implica num reflexo imediato na relação do espectador com o mundo e com a arte de representar, desenvolve no público uma condição de espectador atuante e comprometido com o jogo e com a vida. Este teatro revê suas propostas e dialoga com a sociedade que está em constante modificação. Os sentidos de prazer e jogo do teatro são indissociáveis. Antes de tudo o teatro deve divertir.

Esta técnica possui um aspecto híbrido, ancora-se na relação entre o palco e a platéia, entre a observação e a ação. A Profa. Antônia Pereira Bezerra (1999, p. 19) define o Teatro Fórum da seguinte maneira: ‘Precisar de forma pragmática o espaço do jogo e o espaço do debate implica num equilíbrio sutil: entre jogo e debate. O Teatro Fórum, não seria nem um nem outro, mas um malabarismo perpétuo entre essas duas modalidades, sem nunca acomodar-se’.

O espetáculo fórum é carregado de características de um teatro épico, didático e dialético. Não é permitido ao espectador abandonar-se numa identificação sem qualquer atitude crítica – e conseqüências práticas. Neste sentido, esta poética política investe na democratização do espaço estético através da participação oriunda da expressão de cada *espect-ator* que entra em cena. E a estética, como um mecanismo operante que articula muito mais do que o discurso, movimenta uma forma de pensar coletivamente, colocando cada espectador frente ao imaginário de cada indivíduo e sua forma de se relacionar com a cena e com a vida.

Com tantas características que particularizam o Teatro Fórum, não há dúvidas que estamos diante de uma forma única que se lança contra a corrente da detenção do conhecimento artístico. Quando nos deparamos com uma nova forma de fazer teatro, com certeza estamos diante de novas distribuições de papéis ou, no mínimo, de novas formas de executar os papéis no teatro. Assim, repensarmos os novos protagonistas do espetáculo contemporâneo: o espectador, o ator e o diretor, poderão elucidar algumas questões intrínsecas a esta nova arte que ainda não nos foram reveladas.

Partindo das reflexões sobre estas premissas defendidas pelo teatrólogo e a sua trajetória sempre envolvida com a luta por um teatro popular, torna-se um pouco menos hercúlea a tarefa de compreender as bases que sustentam seu pensamento e sua Poética.

2.1.5 A organização do Teatro do Oprimido hoje

O Teatro do Oprimido não tem parado de se expandir nos cinco continentes. Nos livros de Boal estão sistematizados todos os jogos, modalidades teatrais, técnicas de ensaio e pensamentos filosóficos, críticos e políticos que norteiam essas práticas. A fácil aplicabilidade dos jogos, o barateamento dos custos de produção de cena, que não exigem grandes recursos técnicos ou refinamentos artísticos, e a difusão do pensamento de que todo mundo pode fazer teatro são, sem dúvida, razões pelas quais esta poética não pára de se expandir e cruzar tantas fronteiras.

Retomando a metáfora ilustrativa, podemos observar a figura do passarinho referindo-se à multiplicação. Esta tarefa – multiplicar e difundir – é desenvolvida por todos os praticantes desta poética com ações coordenadas, no Brasil e em alguns países da África (Moçambique e Giné-Bissau), pelo Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO-Rio). Com a instituição do CTO-Rio na década de noventa, as técnicas do Teatro do Oprimido passaram a ser difundidas e praticadas por diversos grupo de teatro e movimentos sociais. Existe outro Centro radicado em Paris e o Teatro do Oprimido já é praticado em 47 países.

O Centro de Teatro do Oprimido – CTO-Rio – é um centro de estudo e aperfeiçoamento das técnicas do Teatro do Oprimido situado na cidade do Rio de Janeiro, segundo eles, é o único no Brasil supervisionado por Augusto Boal, capacitado a ministrar oficinas a dar toda a assistência à prática do Teatro do Oprimido. É um centro de pesquisa e difusão que desenvolve a *metodologia específica do Teatro do oprimido*²³ em laboratórios e em seminários, ambos de caráter permanente, para revisão, experimentação, análise e sistematização de exercícios, jogos e técnicas teatrais. Nos laboratórios e seminários são elaborados e produzidos projetos sócio-culturais, espetáculos teatrais e outros produtos artísticos.

O mais recente projeto desenvolvido pelo CTO-Rio e financiado pelo Ministério da Cultura chama-se *Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto*. Este projeto busca difundir as técnicas e a estética do Teatro do Oprimido por todo o Brasil através de contatos estabelecidos

²³Com a divulgação destas modalidades, inúmeras são as variações que se faz destas técnicas e jogos. O CTO trabalha a metodologia específica criada por Boal.

com os Pontos de Cultura²⁴ de cada região do país. O CTO organizou sub-células centrais separadas por proximidades geográficas para reunir os grupos com interesse em aprender aperfeiçoar a técnica. Assim, acreditam fomentar o surgimento de mais Grupos de Teatro do Oprimido (GTO)²⁵, oferecendo-lhes suporte para aperfeiçoamento prático e teórico, bem como, instrumentalizam terapeutas, arte-educadores e agentes sociais para trabalhar com as técnicas do Teatro do Oprimido em ações que já desenvolvem.

A proposta é de promover a expansão da vida intelectual e estética de todos os seus participantes, sua capacidade de compreensão do mundo e as suas possibilidades de transmitir aos demais membros de suas comunidades – bem como aos de outras – os conhecimentos adquiridos, descobertos, inventados ou re-inventados.

Globalizando as ações espalhadas pelo mundo inteiro, a Associação Internacional do Teatro do Oprimido (AITO) cumpre o objetivo de inter-relacionar os praticantes do Teatro do Oprimido em uma rede mundial, promovendo trocas e desenvolvimento metodológico; facilitando o treinamento e a multiplicação das técnicas existentes; concebendo e executando projetos em escala mundial; estimulando a criação local de Centros do Teatro do Oprimido (CTO); promovendo condições de trabalho para os CTO e os seus praticantes e criando um ponto de encontro internacional na Internet. A associação entende que todos aqueles que trabalham utilizando-se de várias técnicas do Teatro do Oprimido, subscrevem numa mesma *Declaração de Princípios* (ANEXO B).

No Brasil, a Fábrica de Teatro do Oprimido de Londrina/PR realiza anualmente a Mostra de Teatro do Oprimido de Londrina. Nestes encontros, realizam-se mostra de espetáculos de Teatro do Oprimido (TO) de todo o Brasil, além de atividades formativas, como oficinas, palestras e debates e de espetáculos artísticos. O CTO-Rio também realiza, ultimamente com certa irregularidade, festivais de Teatro do Oprimido de caráter nacional e internacional. No âmbito mundial, os Festivais Internacionais reúnem praticantes de diversas nacionalidades que conseguem, mesmo com a barreira do idioma, debater teatralmente. “Boal tira de letra. Nos festivais internacionais de Teatro do Oprimido a língua é a do curinga. Pode

²⁴Iniciativas desenvolvidas pela sociedade civil, nas quais, por meio de seleção através de editais públicos, diversas instituições com linhas de atuação cultural e que trabalham a gestão compartilhada entre a comunidade e o poder público, em convênio com o Ministério da Cultura (MinC) recebem financiamento para dar seguimento a sua atuação comunitária.

²⁵São exemplos de Grupos de Teatro do Oprimido: no Brasil: CTO-Rio, GTO-Santo André, FTO- Londrina, GTO-Sampa; no mundo; GTO-Lisboa (Portugal), GTO-Paris (França), GTO-Dakar (Senegal), GTO-Bissau (Guiné-Bissau), GTO-Maputo (Moçambique), GTO-Coimbra (Portugal), GTO-Rosario (Argentina)

fazer gesto ou cada um fala na sua língua. É engraçado também. As pessoas acabam recorrendo muito ao Teatro Imagem”, explica a profa. Silvia Nunes em entrevista.

Mesmo diante de um mundo majoritariamente democrático, no mês de maio deste ano (2008) recebemos – participantes do grupo virtual do Teatro do Oprimido – a seguinte notificação de Anibal Samarigi (2008), curinga angolano:

Chegou-nos hoje uma nota da direcção provincial da cultura, dizendo o seguinte: ‘Em Angola já não existe pessoas, actores oprimidos, para vocês obterem um certificado legal da direcção da cultura têm que trocar a denominação, excluindo totalmente o nome de GTO-Angola’, isto quer dizer que a nossa denominação não pode ser Grupo de Teatro do Oprimido (GTO-Angola).

O exemplo nos serve para resgatar a importância desta atividade poética-política, ao passo que poderíamos nos questionar sobre suas implicações num mundo teoricamente mais democrático, de inúmeras – mas quase sempre ineficientes – políticas de inclusão. Ao que concerne à exploração cênica, legitimidade e democratização da atividade artística, ainda precisamos nos demover dessa disfarçada opressão cultural e criativa que inviabiliza a libertação não só de povos e de mentes, mas também de autênticos processos criativos que deveriam participar de uma política pública e cultural democrática e verdadeiramente inclusiva.

2.2 POR UMA COMPREENSÃO DAS CONOTAÇÕES BOALIANAS²⁶

Teatro, política, ética e estética, palavras de conceituações amplas e às vezes subjetivas. Evocá-las, entretanto, torna-se indispensável para este estudo. Desse modo, ainda que em poucos parágrafos, dissertarei acerca da acepção boaliana desses vocábulos.

²⁶ Este neologismo é referenciado na tese de doutorado em Letras Modernas, da Profa. Antônia Pereira. Bezerra intitulada *Le theatre de l'opprime et la notion du spectateur: acteur: genese, personne, personnage, personnalite*, da Université de Toulouse le Mirail, UTM, França, 1999.

O Teatro do Oprimido é um teatro ético, e nele nada pode ser feito sem que saiba porquê ou para quê.” Boal (2007b, p. 28) Ao que poderíamos, de imediato, nos questionar: Mas, o que é ética? Ou ainda, o que é teatro, política ou estética?

Partiremos então da seguinte afirmativa: a estética nunca estará dissociada do teatro assim como a ética da política. Augusto Boal (2005b) lembra que a discussão sobre as relações entre o teatro e a política é tão velha quanto o teatro, ou quanto a política. Contudo, neste estudo observaremos a estas relações já a partir do século XX.

O espectador frui o espetáculo através do ator, [...] descobre o mundo fictício do filme por intermédio da personagem, não inversamente. Reciprocamente, é a platéia constituída como um todo que, dota o espaço cênico de sua significação simbólica. É ela que eleva as relações cênicas das personagens entre si, do plano do particular ao plano do geral, do anedótico ao exemplar. E aqui nasce a dimensão política do teatro. (DORT, 1977, p. 367-368)

“Eu também já tinha uma clara ideia de até que ponto a arte era apenas um meio para um fim. Um meio político. Um meio propagandístico. Um meio educativo”. (PISCATOR, 1968a, p. 39) Teatro Político de Piscator inaugurou a teoria teatral sobre a concepção acerca de um teatro engajado nas lutas de classes sociais. Contudo, Bernard Dort (1977, p. 373) afirma: “O caminho de Piscator: fazer do palco o local de uma história política total, completa”. Com isso o autor afirma que mesmo com Piscator o teatro continuava aprisionando a verdade e deixando ao espectador apenas a alternativa de sair do teatro e reencontrar-se com o mundo inacabado. O teatro continua revelando ao público uma história cristalizada e consumada.

Em seguida, Bertolt Brecht cria novas proposições estéticas que busquem colocar o espectador como crítico da cena, tornando-o capaz de sentir-se agente transformador da sociedade.

Brecht [...] invoca uma separação cabal dos elementos de modo que um propicie comentários sobre os outros e obrigue o público a pensar alternativas para tomar uma decisão. O Teatro de Brecht não é para uma futura sociedade socialista, mas para a sociedade burguesa de hoje, sendo seu escopo educativo: expor as contradições ocultas dentro desta mesma sociedade. (CARLSON, 1997, p. 371)

A modalidade teatral que o Teatro Fórum inaugura nos faz pensar sobre uma nova vocação política de um velho teatro. Boal, até agora, encerra a tríade dos pensadores mais expoente do teatro político. Contudo, partindo das teorias de Piscator, Brecht e Boal, em suas diferentes épocas, o professor Luís Reis (2008, p. 1) percebe que os estudos das relações entre o teatro e a política têm mudado seu enfoque.

Mais recentemente, a partir das últimas décadas do século passado, percebe-se uma importante mudança de enfoque no estudo das relações entre teatro e poder. De forma sincrônica, pesquisadores de diversas áreas das ciências sociais e humanas começam a se interessar pela investigação da teatralidade inerente a qualquer manifestação de força política.

Por meio de importantes trabalhos como, por exemplo, os do sociólogo Georges Balandier e os do antropólogo Clifford Geertz, a necessidade de averiguação do que existe de teatral na dinâmica sócio-política se transforma em um empenho metodológico que seria acolhido com entusiasmo pelas teorias críticas da contemporaneidade. E de alguma forma é provável até que a repercussão dessa proposição tenha colocado em segundo plano o questionamento a respeito do que há de político na atividade teatral propriamente dita. Ou seja, no mundo acadêmico dos últimos trinta anos, o "teatro" do poder passa a despertar mais interesse do que o poder do teatro.

Muitas reflexões surgem a partir deste novo arsenal teórico sobre o poder e o teatro. Contudo, mesmo concordando com o professor Luís Reis, neste trabalho procuro insistir nas antigas proposições sobre Teatro Político, o qual por mais que venha perdendo espaço no mundo acadêmico, mantém-se como um campo de investigação propício ao desenvolvimento de novas teses e dissertações. No âmbito desta pesquisa a discussão perpassa as transformações que a vocação política do teatro – especificamente o Teatro Fórum – trouxe para a cena e para o espectador. Qual definição poderíamos aplicar a Teatro Político?

Tomando-se a política no sentido etimológico do termo, concordar-se-á que todo teatro é necessariamente político, visto que ele insere os protagonistas na cidade ou no grupo. [...] Estes gêneros têm por características comuns uma vontade de fazer com que triunfe uma teoria, uma crença social, um projeto filosófico. (PAVIS, 2005, p. 393)

Da mesma forma, para Boal falar em Teatro Político seria um pleonasmo porque para ele, fazer teatro é fazer política. Boal é um homem de teatro disposto a constantes revisões de suas obras. Podemos ratificar a afirmativa anterior, quando percebemos a evolução da Poética do Oprimido diretamente relacionada a questões que mereceram, cada uma em seu tempo, respostas urgentes. O teatrólogo continua aprimorando sua poética política e acreditando que

é necessário devolver o teatro ao povo. O que poderia explicar com mais clareza sua incisiva necessidade de convocar o público a uma participação ativa na cena, parte do princípio que norteia as bases da estética e políticas do oprimido: *somos mais do que parecemos ser*.

O teatrólogo entende o ser humano como detentor nato de uma capacidade criativa, não incentivada e, às vezes, até negada pela sociedade.. Por isso, para ele todo mundo pode fazer teatro, até mesmo os artistas e desta forma, o teatro torna-se um eficiente modo de dominação, mas também de libertação. “Quem pretender separar o teatro da política, pretende conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política.” (BOAL, 2005b, p. 11)

Em *O Arco-Íris do Desejo*, Boal define o teatro como um combate de seres humanos sobre o palco, o qual se concretiza na subjetividade de quem o pratica – agindo ou assistindo. O teatro se apresenta essencialmente ao ser humano, num jogo que ajuda a nos tornar consciente – sentir, escutar, olhar. Ainda segundo Boal, o teatro nos permite pertencer a dois mundos simultaneamente: à realidade e à imagem da nossa realidade.

Segundo o autor, estamos então diante de um *Teatro Essencial*, no sentido de o teatro estar na própria essência de Ser Humano – do ser humano. Este Teatro Essencial se constrói da união e da co-existência em cada indivíduo do *Teatro Subjetivo*, *Teatro Objetivo* e *Linguagem Teatral*.

O autor denomina de *Teatro Subjetivo* aquele teatro que se configura num mesmo indivíduo, onde co-existem ator e espectador. Para Boal o ser humano *é teatro* pela sua capacidade de ver-se em ação, de ser espectador de si próprio. Todo ser humano é capaz de ver a situação e de ver-se a si mesmo, em situação. E isso, torna cada pessoa capaz de atuar. Para ele, atuar é uma questão de sobrevivência e, para que sobrevivamos, devemos produzir ações e ser capazes de observar o efeito de nossas ações. Assim, define o teatro pela existência simultânea de espectadores e atores que convivem dentro do mesmo espaço.

O *Tetro Subjetivo* se instala, segundo Boal, quanto, por vezes, nos limitamos a apenas observar uma coisa, pessoa ou espaço, bloqueando momentaneamente a nossa capacidade e necessidade de produzir ações, a nossa energia e desejo de agir são transferidos para essa coisa, pessoa ou espaço, criando assim, um espaço dentro do espaço: o Espaço Estético.

Para Boal, podemos entender a *Linguagem Teatral* como o terceiro elemento constituinte do Teatro Essencial porque todos os seres humanos utilizam, na vida diária, a mesma linguagem que os atores usam no palco: suas vozes e seus corpos, movimentos e expressões físicas.

Sendo o Teatro do Oprimido um Teatro Essencial, ele tem por objetivo resgatar, desenvolver e redimensionar essa vocação teatral humana e visa passar os meios de produção de teatro para os indivíduos que são, em potencial, produtores de cultura e devem ser livre no direito de escolher ser agente criador e/ou fruidor destes produtos artísticos. Por isso, Boal considera que o TO possui uma estética democrática,

[...] ao estimular os Oprimidos a produzirem suas obras, vai ajudá-los a eliminar os produtos pseudo-culturais que são obrigados a tragar no dia-a-dia da televisão e outros meios de comunicação de propriedade dos opressores. Democracia Estética contra a Monarquia da Arte. Esta é uma Revolução Copernicana ao contrário: somos, sim, o centro do Universo da Arte, porque somos o nosso centro e nele estamos: não devemos temer invadir e pisar o meio do palco, mesmo vivendo na periferia das cidades, nos guetos dos excluídos e longe da arte oficial á qual não devemos obediência. (BOAL, 2007b, p. 19)

A Poética do Oprimido é construída sob égides filosóficas que procuram refletir sobre as ações humanas e suas relações com a sociedade. Entender o teatro de Boal, para além de suas técnicas e modalidades, não é uma tarefa fácil, mas se faz necessária para esta pesquisa. Pensar este teatro é pensar a ética, a política e a estética. Estas ciências acabam por tomar conotações próprias e autorais que nos fazem refletir sobre a nossa própria atuação no teatro e na sociedade. Por isso, estudar o Teatro do Oprimido é pensar sobre suas aplicações na sociedade e suas relações intrínsecas com a alma humana.

“O teatro pode, assim, levar seus espectadores a fruir a moral específica da sua época, a moral que emana da produtividade.” (BRECHT, 2005, p. 137) A moral passa pela subjetividade, mas é concreta, objetiva, modificável e radicada, de diferentes formas, em diversas sociedades.

Moral é tudo aquilo (ato, comportamento, fato, acontecimento) que realiza o homem, que o enraíza em si mesmo e, por ele e para ele, ganha sentido humano. [...] Moral é igualmente a vestimenta das utopias humanas; seja das utopias positivas, seja das utopias positivas negativizadas pelas circunstâncias, notadamente à medida que envelhecem. (PEREIRA, 2004, p. 11-13)

A moral se estabelece a partir da relação dos indivíduos inscritos num determinado tempo e espaço. Desta forma, o teatro, em diferentes momentos da história, conduziu o

homem ao encontro de sua moral. Portanto a relação da ética/moral e teatro, também é tão antiga quanto o teatro. Mas como podemos inserir a ética nestes estudos de moral? “Tradicionalmente a ética é entendida como um estudo ou uma reflexão, científica ou filosófica, e eventualmente até teológica, sobre os costumes ou sobre as ações humanas.” (VALLS, 2006, p. 1) Partindo destas definições notamos que a ética pode servir de sinônimo para a moral – mesmo não tendo somente esta conotação.

O teatro político pretende ratificar esta natureza intrínseca ao ato teatral e alcançar a reflexão livre do espectador em torno questões de ordem ética e até mesmo a sua mobilização para a uma ação concreta na sociedade. Diante deste objetivo, assim como o teatro épico de Brecht inaugurou os efeitos de distanciamento no teatro moderno ocidental, o Teatro do Fórum também contribui com mudanças estéticas na arte de representar e confere ao espectador, não só uma atitude crítica e analítica, mas convoca-o para uma participação ativa na cena, condição fundamental para que o jogo teatral se realize neste tipo de apresentação.

Assim, o Teatro do Oprimido não só reafirma a vocação ética, política e estética do teatro mas, lança-se em direção a uma reconstrução dos elos que se estabelece entre essas dimensões sócio-culturais. Para isso, constrói novas maneiras do teatro se relacionar com a sociedade através da modificação dos papéis de produtor e fruidor do ato teatral, embasadas, muitas vezes, na ampliação dos conceitos que giram em torno do teatro, da ética, da estética e da política.

2.3 DO ENCONTRO DO PESQUISADOR COM SEU OBJETO DE ESTUDO

Ingressei na Escola de Teatro da UFBA no ano de 2001 no curso de Bacharelado em Direção Teatral. Em 2003, participei, sob orientação da professora Antônia Pereira Bezerra, no projeto desenvolvido com bolsa IC/CNPQ/UFBA, intitulado: *O papel do espectador-ator, da pessoa e da personagem nas Poéticas de Armand Gatti e Augusto Boal: um estudo teórico-prático*. O resultado prático desta pesquisa PIBIC foi o espetáculo-fórum *Um dia na vida de uma enfermeira*, sob minha direção.

O espetáculo ficou em cartaz na Sala 5 da Escola de Teatro da UFBA em junho, julho e agosto de 2003; participou do VII Mostra de Teatro-Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina em outubro de 2004 e voltou a cartaz no Salão Nobre da Reitoria na Abertura do XXX Seminários de Pesquisa PIBIC/CPQ/UFBA, em novembro de 2005.

No plano teórico, nos interrogávamos sobre o papel do espectador-ator, da pessoa e da personagem nestas poéticas – de Gatti e de Boal, bem como, as diferentes abordagens acerca do jogo teatral. Nossos questionamentos norteavam as noções de metodologias e encenações.

Desta forma, o meu foco nesta pesquisa estava voltado para a investigação dos recursos cênicos e, a princípio, o meu questionamento principal se encontrava resumido na seguinte pergunta: De que maneira poderia me utilizar de tais recursos- e quais seriam eles – para que pudesse evidenciar a opressão da personagem principal, facilitando ao espectador a identificação do oprimido; e permitindo que o mesmo se sentisse capaz e à vontade para interagir com os atores em cena? Comungávamos do pensamento de nossa orientadora e, como ela, deixávamos claro que nosso interesse era – e é ainda, ao menos o meu – de artistas e pesquisadores e não de militante desta poética.

Um dia na vida de uma enfermeira foi uma experiência de um espetáculo montado sob o viés das técnicas do Teatro Fórum na qual relacionamos a dramaturgia de Armand Gatti²⁷ (SILVEIRA, 2002, p. 13) com as técnicas boalianas. O espetáculo durava uma hora, os primeiros 30 minutos eram dedicados à apresentação do *anti-modelo* e outros trinta à intervenção dos espectadores, composto em sua maioria por estudantes e artistas.

Mas, este espetáculo elaborado a partir de um texto dramático pré-existente e que escapou em diversos outros aspectos apontados por Boal como fundamentais e assertivos para a prática do Fórum seria então Teatro do Oprimido? Deixaria de ser Político? Seria um Teatro Fórum desvinculado do Teatro do Oprimido?

Primeiro é preciso deixar claro que este espetáculo pertencia a um projeto de pesquisa e não visava um processo exclusivamente enraizado na metodologia do Teatro do Oprimido. Ao contrário, partindo de reflexões que olhavam para além das estruturas boalianas, gostaríamos de fazer o exercício do fórum partindo de questionamentos sobre esta prática. Notávamos no fórum uma participação efetiva do espectador, contudo, sempre dentro de perfis pré-

²⁷ Homem de teatro, cronista, jornalista [...]. Foi igualmente diretor dos filmes *L'enclos el outro Cristobal* (Cuba) ou *V como Vietnam* (com atores do Greier de Toulouse, 1967). Para Armand Gatti, diretor teatral e também dramaturgo, o mais importante não é o espetáculo em si, mas a relação, o processo do espetáculo: a obra só passa a ter um sentido na medida em que pretende exercer uma ação. (BEZERRA, 2002c, p. 294)

programados que ofereciam ao espectador uma forma de relacionar-se criticamente, mas através de regras muito rígidas que nos instigavam a propor novos modos de especulação da função do espectador, pois enxergávamos que ela também não legitimava o papel do espectador no efeito estético da obra.

O próprio Boal responde²⁸ a estes questionamentos e comenta especificamente a montagem – que tomarei como exemplo mais adiante – do espetáculo a *Exceção e a Regra* montado pelo Núcleo 2 do Teatro Fábrica de São Paulo, sob o viés do Teatro Fórum.

Não há nenhum inconveniente em se fazer Fórum com uma peça já escrita com outros propósitos, desde que a peça seja adaptada à possibilidade de Fórum. [...] Eu mesmo, em 1980 mais ou menos, dirigi com o grupo que eu tinha em Paris, uma versão de "A Esposa Judia" de Brecht. [Como o CTO, avaliou a experiência da Cia Fábrica São Paulo com o espetáculo "exceção e a Regra do Brecht?"] Eu achei ótimo. No entanto, prefiro que o Curinga seja um só, mas isso é uma questão de gosto: o importante é que funcione e seja útil, além de instrutivo, criativo, estimulante, dinamizante... e tudo, tudo mais [...]

Alguns fundamentos continuam latentes nestes dois exemplos – *Um dia na vida de uma enfermeira* e *A exceção e a regra* – que legitimam estas experiências como fóruns: a *opressão* e a *intervenção* – debate teatral. No fórum o jogo se torna mais evidente porque o público *toma consciência* que ele faz parte do teatro da forma mais radical possível, ou seja, participando ativamente da cena, deslocando-se da platéia para o palco a fim de instaurar um debate teatral.

No decorrer do processo começamos a nos dar conta de que a função de curinga, não recaía somente na construção da cena e na coordenação do processo de criação do espetáculo, mas se desdobrava também na mediação da cena e coordenação do jogo, das intervenções e dos debates durante as apresentações. O que pode parecer lógico para quem conhece o sistema boaliano porém, para quem estava descobrindo aos poucos a grandiosidade desta tarefa de curingar, instalou-se mais um ponto de tensão e atenção. Meu foco desdobrava-se entre a construção da cena e a minha preparação para o ato de curingar.

Neste período, diante de tantas questões levantadas, percebemos a escassez de materiais produzidos acerca desta poética o que requeria uma dimensão prática sólida para alcançarmos respostas consistentes. Essa escassez de referencial teórico pode refletir diretamente na discussão do lugar, muitas vezes não privilegiado, que o encenador Augusto Boal ocupa na contemporaneidade da cena brasileira.

²⁸ Entrevista realizada por e-mail carolvieira.teatro@hotmail.com recebida em 14 de maio de 2007. Ao longo da dissertação todas as referências de entrevistas realizadas com Augusto Boal são originárias da mesma fonte

Para nortear esta performance do curinga na cena, Boal descreve a *conduta do curinga do fórum*, num pequeno trecho dedicado ao tema no livro *Jogos para atores e não atores*

Curinga é o nome que damos ao mestre-de-cerimônias do espetáculo-fórum. Durante a Quinzena do Teatro do Oprimido no Théâtre Présent (novembro de 1979), pudemos estudar pelo menos meia dúzia de curingas. No Festival do Rio, uma dúzia. Em Toronto, 1997, dúzia e meia! Cada um tinha a sua personalidade própria e se comportava diante do público segundo suas próprias características. No entanto, pudemos observar e concluir que existem algumas regras obrigatórias. (BOAL, 2005a, p. 330)

A preparação para curingar baseava-se neste esquema teórico, nas diretrizes recebidas pela orientadora e na intuição. Hoje, depois de ter caminhado mais alguns passos nesta pesquisa, posso perceber, ao assistir ao vídeo da apresentação de *Um dia na Vida de uma Enfermeira*, a quantidade de equívocos na minha conduta enquanto curinga. Mas, também não é assim que dá a construção de um conhecimento? O trabalho empírico com uma técnica teatral é a melhor forma, ou talvez a única, de apropriação deste conhecimento. A experiência possibilita ao aluno, em uma análise futura, estabelecer relações críticas, conjugar informações, traçar parâmetros comparativos, honestos e consistentes sobre as diferentes formas de teatro. É preciso arriscar mais, fazer mais teatro. E, o Teatro Fórum que, de maneira muito particular conjuga atividades relacionadas com o processo criativo e com sua atuação na execução da cena, mostrou-se um potencializador no meu caminho de aprendiz de direção teatral.

Com este projeto, pretendíamos interrogar as reivindicações destes autores de uma *redemocratização do teatro*. De fato, essas poéticas contribuem para o exercício da cidadania e para a conscientização do indivíduo, enquanto parte do coletivo, por reivindicarem um teatro político e popular. E, contribuem também, para o amadurecimento artístico – estético e político – dos participantes do jogo – artistas e espectadores.

Nossa atuação no espetáculo e as escolhas signícas da direção-curinga obtiveram êxito em suas apresentações, conseguindo estabelecer uma relação de equilíbrio entre o palco e a platéia que, em todas as edições, se mostrou muito receptiva à proposta.

Uma das maiores dificuldades do espectador estava em deslocar-se da platéia para o palco. Muito habituado a refletir em debates que não sugerem a ação, o espectador não se sentia, em primeira instância, à vontade para debater teatralmente. Pudemos notar que, antes de intervir o espectador se questionava: *será que vai dar certo?*. Os artistas, profissionais e

estudantes de teatro demonstraram sua dificuldade em debater teatralmente, pois refletiam um pudor justificável em profanar aquele espaço estético e sagrado para os estudiosos da área. Assim, na medida em que racionalizavam sobre suas futuras intervenções priorizando o aspecto performático prejudicavam o objetivo do jogo: substituir o oprimido na busca de alternativas para seus conflitos.

Colocar o espectador em cheque sobre sua capacidade de *falar artisticamente*, serviu e servirá ainda para provar que ele reflete duplamente: reflete sobre a situação problema e sobre as regras do jogo, se colocando à disposição ou não para jogar e interferir na cena com seu arsenal de referências. O público lembra que ele faz parte do teatro. A pesquisa mostrou uma grande necessidade de se trabalhar a formação desta platéia específica e habituar o público de teatro para esse tipo de espetáculo.

No intervalo entre o encerramento das pesquisas PIBIC e meu ingresso na Pós-Graduação, me dediquei à direção de outros dois espetáculos que faziam parte dos requisitos obrigatórios para a conclusão do curso de direção. A escolha foi por Silveira Sampaio, *Só o faraó tem alma*, e depois Eugéne Ionesco, *O Futuro está nos ovos*. Os espetáculos têm em comum, a temática política revestida por uma estética farsesca. Ambos dirigidos sob o tradicional sistema *atores atuam e espectadores assistem*. O Fórum ficou adormecido. Mas, a bagagem construída empiricamente através deste espetáculo fórum, que exigiu escolhas criteriosas quanto aos elementos da cena e a coordenação de um processo que buscava conjugar ator e público, foi decisiva na construção destes novos espetáculos.

Agora, dialogando com esta nova perspectiva de pesquisa, o meu interesse ainda recai sobre o curinga e suas relações com a direção teatral. No próximo capítulo trarei algumas reflexões sobre esta figura central do Teatro Fórum, a partir de minhas observações e vivências, algumas já anunciadas. Primeiro buscaremos compreendê-lo numa perspectiva mais abrangente, analisando suas atuações nos diversos segmentos da sociedade. Em seguida, traçarei paralelos com a prática podendo estabelecer relações mais precisas com a figura do diretor/encenador de teatro e elucidar sua atuação enquanto multiplicador, mediador do jogo e o coordenador de grupos. A investigação seguiu percorrendo a trajetória de Boal no teatro brasileiro até chegar aos primeiros esboços de uma análise crítica das transformações que este teatrólogo trouxe para a cena contemporânea.

O exercício enquanto professora substituta da Escola de Teatro da UFBA, entre os anos de 2006 e 2007, proporcionou o contato com um novo contingente discente – diferente em comportamentos e interesses da minha geração a qual ingressou nos cursos licenciatura e

bacharelado entre 2001 e 2002. Esta experiência proporcionou novas reflexões acerca do ensino, da prática do teatro nas Universidades e das expectativas dos alunos com o curso universitário.

O contato com os novos alunos me despertou para um outro fato curioso: mesmo sendo o Teatro do Oprimido quase ausente dos currículos dos cursos de Bacharelado e Licenciatura da Escola de Teatro da UFBA, havia – e há – um incessante interesse dos alunos em praticar e se apropriar desta poética. A possibilidade de haver um facilitador para auxiliar no processo de conhecimento e apropriação das técnicas boalianas foi recebido com entusiasmo pelos alunos.

Com isso, refletimos sobre a necessidade e importância de apresentá-la com sua merecida atenção, pelo menos aos *artistas que estão em formação*. Pois, a partir do momento em que se gera este conhecimento ao aluno, multiplica-se as possibilidades de abordagens sobre estas técnicas criando mais uma possibilidade para o arsenal de cada um. Seja para discutir e utilizá-la como instrumento pedagógico ou para experimentá-la como fonte geradora de produto artístico, multiplicar-se-ão as pesquisas nos campos da graduação, ensino e extensão.

O que se fará com estes conhecimentos nós não saberemos, mas teremos a certeza de que não podemos negligenciar este saber tão genuinamente brasileiro – não que ele adquira importância por ser brasileiro, mas ao fato de ser brasileiro deveria suscitar uma atenção particular – e segregá-lo aos movimentos de natureza sócio-políticas.

2.3.1 O encontro com o CTO

A pesquisa passou também pelo meu processo de formação através das oficinas oferecidas em Salvador pelo CTO-Rio em Março e Maio de 2007 através do projeto TO de Ponto a Ponto. Nestas oficinas, se encontravam em formação pessoas dos seguintes segmentos sociais: ONG diversas, militantes do MSTs, jovens de vários Pontos de Cultura, e uma ínfima minoria de três profissionais das artes-cênicas – uma diretora, uma atriz e um licenciando.

Esta experiência de participar do processo de formação de curingas foi profundamente enriquecedora e reveladora. Ao mesmo tempo em que diversos aspectos se esclareciam, muitas contradições, novas dúvidas e questionamentos surgiam – nada mais proveitoso para uma pesquisa. Diante de todas as especificidades desta vertente artística, começamos a pensar sobre a eficiência deste modo de produção. Onde se aplica? Que tipo de produto gera? A quem de fato se destina?

Pela primeira vez, o meu contato se deu de forma direta com o arsenal do Teatro do Oprimido através de ministrantes formados diretamente por Boal – Geo Britto (curinga do CTO-Rio) e Cláudio Rocha (curinga assistente, residente em Recife e apoiador da região nordeste), num segundo momento Bárbara Santos (curinga coordenadora geral do CTO-Rio). Essas pessoas, hoje um grupo de sete, carregam a difícil tarefa de serem *os curingas formados por Boal*. Não só perceber, observar e analisar, mas sofrer diretamente a ação destes curingas enquanto multiplicadores e produtores de produtos artísticos sublinhou a importância de analisarmos com mais cautela a figura do curinga.

Segundo o CTO, estas oficinas visam – ainda continuam sendo ministradas – a formação de curingas. E, a partir do momento em que participam deste processo, os alunos sairão instrumentalizados para executar tarefas referentes às três faces que ele apresenta: multiplicador, mediador e coordenador. Ao que entendamos que, cada um iria, a partir de então, fazê-lo segundo as suas necessidades sócio-políticas, suas possibilidades e intimidades com a linguagem do oprimido e do fórum.

Para o autor, sua metodologia pode e deve ser amplamente difundida, porque o objetivo do TO é fazer com que diferentes segmentos de pessoas possam se utilizar deste instrumental para discutir questões de ordem interna e interesses comuns àquele grupo de indivíduos. O teatro revela-se, neste contexto, como um meio e não como seu próprio fim. Então, em que dimensão se apóia o Teatro do Oprimido, política ou estética? Ao que eles – todos os autores pesquisados – me respondiam: Teatro do Oprimido é teatro antes de tudo, Boal é um homem de teatro.

Contudo, nem sempre conseguíamos vislumbrar nos jogos, nos exercícios e nos resultados cênicos vinculados à prática do TO, esse *teatro antes de tudo*. De fato acreditamos que é possível fazer do teatro uma arte dinâmica e nela conviver, em maior ou menor grau,

sua vocação educacional, social e terapêutica.²⁹ O rigor estético e o debate podem conviver em equilíbrio e o teatro cumpre a sua função de fazer refletir e educar, sem perder o caráter lúdico e espetacular da encenação. Mas esta afirmativa é válida para espetáculos que privilegiam nos seus processos, a busca pelo melhor resultado artístico em detrimento dos aspectos políticos, como foi o caso de *Um dia na vida de uma enfermeira*.

Assim, percebemos que este equilíbrio não é constante, mas varia num movimento similar ao de uma gangorra. O peso, maior ou menor para um ou outro lado, será definido de acordo com os participantes do jogo. Noto na figura do curinga, um contrapeso que potencializa e, muitas vezes é definidor deste equilíbrio.

Percebia nas oficinas de formação de curingas que, durante sua execução, o teatro, muitas vezes, vinha a reboque. Influenciados, é claro, pelo curto período de tempo disponível, as oficinas se resumiam numa massiva apresentação do sistema e das metodologias do Fórum, com possibilidades mínimas de reflexão sobre os aspectos estéticos. Mas as metodologias do Fórum também não se preocupam com os aspectos estéticos? Sim, haja vista o mais recente estudo iniciado por Boal sob o título *Estética do oprimido*. Contudo, como uma pessoa de teatro na busca de instrumentos capazes de aprimorar a minha prática, as reflexões sobre estética, bem como o tempo dedicado aos elementos do teatro, pareciam relegados a um segundo plano, em detrimento da urgência em assimilar um sistema que prioriza a solução de problemas de ordem social e política.

Um fato curioso se construía a cada exercício proposto. Em algumas poucas horas dedicadas à experimentação de técnicas de ensaio propostas por Boal, participamos de uma chuva de conceitos específicos do conhecimento teatral como: *distanciamento, memória emotiva, mágico se*; tratados como se fizessem parte de um vocabulário cotidiano que não se encaixava no repertório lingüístico de militantes, educadores e jovens artistas amadores iniciantes, os quais pareciam não ouvir o que estava sendo dito. Ainda não se compreendia o equilíbrio que estava sendo proposto, mesmo acreditando e acredito que ele exista nas suas diferentes formas.

²⁹No Teatro do Oprimido, a técnica do Teatro Fórum não é usada para análise das intervenções, mas para abrir condições para que estas sejam enunciadas, gerando ao espectador a possibilidade de libertar-se de seus bloqueios prejudiciais. Esta característica reitera que esta vertente teatral possui um viés terapêutico do qual não posso me eximir da responsabilidade de, ao longo da pesquisa, dialogar com ele. Mas é preciso deixar claro que o viés terapêutico ultrapassa os limites deste trabalho.

Quando falo de aspectos que norteiam as funções de *profissionais das artes cênicas* da equipe do CTO e de seu repertório de espetáculos teatrais³⁰ noto, por exemplo, em sua trajetória artística, a participação em Festivais de Teatro, inclusive com premiações ao grupo e, neste viés, percebemos o TO dialogando com competência com o circuito profissional de teatro. Assim, quando a proposta é montar um espetáculo que se inscreva num aspecto mais profissional, o curinga deve evidenciar as faces da direção? “Esse não é o papel do curinga. Mas o curinga exerce um papel de diretor teatral sim, e a grande questão é que esteja sempre presente o diálogo”. Com frases como esta, os curingas do CTO-Rio responderam quando questionados nas entrevistas sobre este tema.

O Teatro do Oprimido carrega possibilidades de contemplar diversos aspectos que tangem a arte teatral. O teatro como meio para educação, terapia, promoção social, ou mesmo o teatro enquanto fim de si mesmo – profissional ou não. E, dentro deste último aspecto, seria possível definir em que categoria o TO se inscreve? Na continuação desta livre entrevista, Geo Brito responde: “Então, existe o teatro profissional, existe o teatro amador e existe o Teatro do Oprimido”. *O TO* inaugurou uma nova modalidade e um novo campo de inserção na sociedade teatral? Se pensarmos afirmativamente, compreenderemos que se torna mais difícil para os teóricos e os críticos de teatro construir aceções sobre este tema que, embora esteja se alastrando no mundo todo, é pouquíssimo discutido, principalmente ao que concerne aos aspectos de cena e de jogo que engendram novas perspectivas – e práticas já avançadas – nas relações entre diretor e cena, público e espetáculo.

Fica bastante evidente, e podemos verificar, por exemplo, visitando o endereço eletrônico do CTO-Rio, que eles direcionam suas atividades para a divulgação da metodologia e formação de curingas visando educadores, terapeutas e agentes sociais. Não há uma ação concreta direcionada a artistas – atores e diretores – de teatro. Contudo, a prática com o Teatro Fórum, nos fez perceber o quão rico foi – e é – estar em contato com esta poética para a formação e o amadurecimento da prática da direção teatral. Pensar a figura do curinga e os aspectos que norteiam sua prática recai diretamente sobre reflexões a respeito do papel do diretor de teatro.

³⁰ No site eles relacionam todas as peças, oficinas e projetos que desenvolvem.

2.3.2 O sapato e A casa de areia

Em Julho de 2007 desenvolvemos, Cilene Canda e eu – para cumprir as metas da multiplicação e por interesses de nossas pesquisas – uma oficina demonstrativa, de uma semana, destinada aos alunos das três habilidades – Interpretação, Direção e Licenciatura. Meu interesse era discutir quais aspectos desta poética poderiam gerar novas maneiras de pensar os processos e os produtos artísticos. A adesão maior foi por parte dos licenciandos e não dos aspirantes a diretores teatrais. Abrimos uma turma de mais ou menos 20 pessoas que contava com a participação de dois alunos da área de educação-física, um ator desvinculado da academia, um aluno-ator, um aluno-diretor e a presença massiva dos alunos da licenciatura em diferentes níveis da graduação.

Assim, decidimos por elaborar uma oficina segundo os moldes aprendidos durante o processo de formação de curingas e, aberta a mais esta experiência, refutamos o desejo de torná-la tão enrijecida aos estudos desta pesquisa e da direção teatral. Culminamos com a apresentação de duas cenas-fórum abertas ao público – pequeno, mas participante – *O sapato e A casa de areia*.

As cenas tinham os seguintes argumentos. A primeira, *O Sapato*, contava a história de um jovem engraxate que juntava uma quantia em dinheiro suficiente para comprar um tênis que já admirava nas vitrines havia algum tempo. Mesmo assim, ele oferece esta soma à sua mãe, como era de costume para ajudar no sustento da casa. A mãe, desta vez, não aceita o dinheiro e ele segue para comprar o sapato. Na loja é muito mal tratado pelo vendedor e pelo gerente que expulsam o garoto da loja. *A casa de areia* conta a história de uma jovem estudante de teatro que com seu primeiro cachê compra uma tinta colorida para, aproveitando a reforma que seu pai fazia na casa, pintar uma parede de seu quarto. O pai conservador não aceita esta proposição. Então, o conflito se instala pela não realização de seu desejo por conta da força impositiva, autoritária e arbitrária de seu pai.

As temáticas foram extraídas de fatos reais, presenciados ou vividos pelos participantes da oficina. Os fóruns foram profícuos e, como se tratava de uma maioria de profissionais do teatro, as cenas, diante do tempo que tínhamos, estavam bem trabalhadas nos seus aspectos estéticos. Os curingas mediadores do jogo foram os próprios participantes da oficina e ficamos de fora da cena, a observar e colaborar com suas atuações.

Foi então que o CTO voltou à Bahia para o encerramento da primeira fase do Projeto TO de Ponto a Ponto na cidade de Serrinha/BA em Março de 2008. Neste encontro que durou 3 dias, as cenas foram retrabalhadas sob a orientação dos curingas do CTO. Eles tinham por objetivo aprimorar a célula dramática para que o fórum fosse mais proficiente e também, desenvolver da melhor forma possível, os elementos da cena – cenário, figurino, música e construção dos personagens – de acordo com as habilidades dos integrantes de cada grupo.

Neste momento pudemos bem observá-los no afã de realizar uma cena capaz de envolver o espectador no prazer do fruir uma obra. Então, a face *coordenador* – que se confunde, um pouco, com o papel do diretor – pela primeira vez nos foi apresentada. Esperávamos que desta vez as dúvidas fossem esclarecidas ou, ao menos, as inquietações diante de tantas incertezas quanto às questões que concernem às relações de aproximação e afastamento entre a figura do curinga e a do diretor/encenador teatral, pudessem ser amenizadas. Acreditávamos que iríamos encontrar os eixos da relação de equilíbrio entre a arte e a política.

As cenas foram reapresentadas, desta vez para um público bem maior e tão ou mais participativo que o outro. Nesta apresentação, participamos enquanto curingas, os animadores do jogo. Fizemos exercício de aquecimento com a platéia, explicamos as regras do jogo e coordenamos as intervenções. Sempre vigiados pelos olhares atentos dos dois curingas *mais experientes*. Em seguida, nossa prática foi analisada e mesmo depois de encerrado nosso encontro, as discussões sobre *o que deve ou não deve fazer um curinga em cena* continuaram enchendo as caixas de e-mail.

2.3.3 O GESTO

Encerramos esta primeira fase do TO de Ponto a Ponto com o desejo de montar um grupo de estudos sobre o TO. Hoje o embrionário Grupo de Estudos sobre o Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas (GESTO) está dando seus primeiros passos no âmbito da graduação, pesquisa e extensão na Escola de Teatro da UFBA.

O grupo pretende realizar pesquisas teórico-práticas de caráter transdisciplinar. Pesquisas sobre tendências contemporâneas desta poética política, formação, recepção e estudos desta metodologia como construção e de transmissão de saberes.

3 O CURINGA

Neste capítulo, voltemos às aproximações entre o curinga e o diretor/encenador de teatro. Ao que poderíamos nos perguntar: mas o que entendemos das funções de um diretor de teatro? ou até mesmo, de quais aspectos do encenador estamos traçando aproximações?

Respostas a estas questões poderiam convocar novamente a celeuma que se faz ante as distinções das funções do diretor e do encenador. Essa diferença, sutil, datada e didática, poderá ser requisitada algumas vezes no decorrer desta dissertação, bem como as noções que se tem acerca do *diretor* nas diferentes formas de teatro ao longo da história.

Falando em século XX não podemos negligenciar a figura do encenador e as novas funções que ele exerce. Assim, como compreendo que o curinga pode vir a exercer tarefas inerentes tanto ao diretor quanto ao encenador, sendo uma tarefa impossível distinguir os momentos nos quais atua de uma ou outra forma, opto por adotar a expressão *diretor/encenador* para definir aquelas pessoas que, em diferentes momentos da história, tiveram a função de *coordenar o espetáculo teatral*. Isso porque parece que mesmo com o advento da era dos encenadores, o vocábulo diretor ainda ocupa o imaginário coletivo das pessoas de teatro mantendo-se como a forma lingüística mais significativa e popular para designar a pessoa que cumpre a tarefa de *organizar a cena*. Conforme avançar nesta investigação sobre as funções e características da figura do diretor teatral ao longo da história, se tornará mais claro e coerente encontrar alguns aspectos que dialogam com a atuação do curinga.

Não pretendo uma análise aprofundada da história do diretor de teatro, o objetivo é traçar alguns aspectos e transformações que acompanharam a pessoa e a função do diretor ao longo dos séculos, os quais são bastante comuns e conhecidos dos mais neófitos do teatro, com o intuito de compreender o curinga como um novo modo de *ser diretor* na contemporaneidade que agrega funções muitas vezes relegadas aos tempos pretéritos, dialogando com uma das mais recentes e inovadoras formas de teatro, de metodologia de encenação e de atuação do diretor/encenador teatral.

3.1 DO ENSAIADOR AO ENCENADOR

Não diferente de outras épocas, a função do *diretor* – mesmo ainda não tendo esse nome ou função específica – com maior ou menor expressividade, esteve sempre presente em toda história da arte do espetáculo teatral.

O espetáculo teatral, ao longo de sua história, sempre esteve sob os olhos atentos de um mestre de cerimônia, ou de um *diretor* que organizava a representação e fornecia os meios materiais básicos para o acontecimento cênico: escolha dos atores, distribuição dos papéis, orientação dos ensaios, preparação da apresentação, etc. Entretanto o desempenho desta função sempre esteve associado a vários integrantes da prática do teatro, e assim, houve: os autores-diretores; os empresários-diretores; os atores-diretores; os cenógrafos-diretores e até os músicos diretores (ROSENFELD:1993 e VEINSTEIN:1995), antes do surgimento desta figura que se responsabilizaria, inteiramente, pela unidade e sentido do espetáculo colocando-se como intermediário entre palco e platéia. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 123)

Para falar apenas de ocidente, começo esboçando aspectos do diretor no teatro Grego. “Embora a concepção de trágico seja uma resposta da maneira de pensar e sentir de cada época, o padrão fundamental da tragédia continuou e continua sendo transmitido pelos gregos”. (ARAÚJO, 1991 p. 72) A tragédia clássica grega, que deveria ter por função representar ações humanas, era vista com um caráter educativo, ensinando as pessoas a buscarem uma medida ideal, não extrapolando traços da própria personalidade.

Na Grécia Antiga, o próprio autor dramático *encenava* seus textos. As *didascálias*³¹ – rubricas ou indicações cênicas – eram dispensáveis e a intervenção direta do dramaturgo dava-se no momento da *construção da cena*, por isso o organizador do espetáculo teatral grego recebeu o nome de *didascalo*³². Em princípio, o homem de teatro grego não era somente dramaturgo e *diretor* mas, muitas vezes, também assumia as funções de ator e de *corega*.³³

³¹Do termo “didascália” (didaskália): instrução e do verbo “didáskein”: ensinar. Estas são a parte do texto dramático que não devem ser ditas em diálogo, mas servem como instrução do autor para os atores e para o diretor. Elas se materializam principalmente em intenções, ações físicas e indicações espaço-temporais.

³²Do grego, *Didaskalos*: instrutor. (PAVIS, 2005 p.128)

³³Depois que as tragédias eram selecionadas para a competição, o estado grego delegava um *corega* para cada tragediógrafo. Homem rico que financiava o espetáculo pagando as vestimentas dos atores e do coro e também seus honorários de trabalho.

Ainda na Idade Média, a função do diretor não tinha sido definida ou nomeada como tal. Para a encenação dos Mistérios³⁴ medievais, o artista que atendia às *exigências da cena* era nomeado *meneur de jeu*³⁵. No Renascimento, com o advento da pintura em perspectiva, os cenários pictóricos retornaram – adaptados das primeiras utilizações no Teatro Grego – com muita força aos palcos, dando aos *arquitetos* e *cenógrafos* a função de *organizar a cena*. Dort (1977, p.65) explica que, cumprindo funções análogas à do diretor, os *mestres de cerimônia* do Teatro Elisabetano tinham entre outras funções a “tarefa de obrigar os grupos a ensaiar diante deles”. O objetivo do trabalho destes artistas era organizar a cena de acordo com formas invariáveis que regiam cada estilo.

Com o Realismo, a cena sofreu uma grande transformação, a nova dramaturgia convocou uma dinâmica diferente na organização dos elementos da cena. Para tanto, fez-se necessário atribuir funções específicas ao *diretor de teatro*, cunhando-lhe este nome e capacitando-o como um especialista em organizar a cena. Mesmo assim,

Ainda no século XIX era muitas vezes um ator que, segundo suas afinidades, gostos literários pessoais ou segundo a autoridade que tinha sobre seus companheiros, se encarregava do material do espetáculo, daquilo enfim que chamaremos sua ‘direção’ (ou então esta função era assumida pelo cenógrafo, pelo diretor do teatro ou pelo maquinista chefe). Hoje esta confusão de funções não mais existe: a encenação não vem se acumular com a outra função, não é a tarefa de ator ou de um técnico [...]. É uma atividade em si, assumida por alguém que a ela se dedica integralmente, excluindo de qualquer outra tarefa. (DORT, 1977, p. 62)

Quase simultaneamente ao Teatro Moderno, inaugurado com o advento do Teatro Realista/Naturalista, surgem novas formas de configuração da cena já influenciadas pelas vanguardas européias. Segundo João Roberto Faria (1993) o estudo do teatro no realista no Brasil compreende as produções teatrais centralizadas no Rio de Janeiro no século XIX. Para ele

O Realismo, em oposição ao Romantismo, foi uma nova maneira não só de escrever peças como também de interpretá-las e encená-las. [...] A defesa da naturalidade em cena e da representação sem exageros, a crença na função mobilizadora do teatro, o elogio das virtudes burguesas, tudo isso e outras

³⁴Encenações típicas da Idade Média que traziam na sua temática principal histórias bíblicas de caráter moralizante.

³⁵Mediador do jogo.

questões correlatas estão sempre presentes nos textos jornalísticos de nossos autores, constituindo um credo muito bem delineado. (FARIA, 1993, p. XVII)

Foi então, neste momento da história do teatro que se passou a distinguir as funções, “[...] o diretor encarrega-se da organização técnica da maquinaria e da cena, enquanto o encenador gerencia o resultado da operação dos diversos materiais e cuida de sua apresentação estética”. (PAVIS, 2005, p. 100) Esta diferenciação e o surgimento deste novo vocábulo – *encenador* – parte de uma visão histórica.

Registra-se o aparecimento da encenação, no sentido moderno do termo. É a encenação que dá sentido ao que se passa no palco. O encenador supre a fraqueza da platéia. A encenação é a mediação entre o mundo fechado particular do palco, e o universo fragmentado e incompleto da platéia. (DORT, 1977, p. 371)

O encenador firmou-se como elemento fundamental para a construção da cena, como no *Dicionário do teatro brasileiro*, o verbete *encenador* reitera o pensamento de Dort (1977) e explica:

A irrupção deste novo prático da cena provocou um choque com o pensamento vigente, que durou até meados do século. XX. Ao longo deste período, esteve reservado à obra literária, ao texto teatral, um lugar de estaque sob os refletores. Entretanto, a prática teatral do encenador não deixou de se questionar permanentemente acerca de duas tendências que alimentam o debate teatral até hoje: ser o fiel porta-voz do autor teatral, ou reivindicar para si a autoria do espetáculo? (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 124)

A história do Teatro Contemporâneo parece ser a história dos encenadores. A realização cênica vai se adiantando à criação dramatúrgica, o texto não está mais em primeiro plano. Hoje, quando falamos de teatro falamos de encenador e da relação entre a *escrita dramatúrgica* – texto dramático – e ao que se passou a chamar de *escrita cênica* – encenação.

Dort (1977, p. 66) explica que alguns homens de teatro como Jacques Copeau, por exemplo, viram o aparecimento do encenador como “[...] apenas a consequência lógica da crescente complexidade dos espetáculos”. Ou seja, o avanço e surgimento de novas tecnologias tais como, a luz elétrica e a projeção cinematográfica, teria provocado a

necessidade desta *mão de obra* mais especializada. Esta explicação é um pouco reducionista e o desenvolvimento do teatro provou, por exemplo, com o emblemático Teatro Pobre de Jerzy Grotowsky, que ao contrário de apoiar suas encenações nas possibilidades cênicas trazidas pelo uso de novas tecnologias, buscava eliminar tudo que se podia mostrar como supérfluo da arte do espetáculo – cenário, figurino, maquiagem – privilegiando o relacionamento insubstituível do ator com o espectador, como uma comunhão perceptiva, direta e ativa.

Assim como o Teatro Pobre de Grotowsky, exemplos como o Teatro Épico de Brecht, o Teatro Antropológico de Eugênio Barba e tantos outros encenadores modernos e contemporâneos são exemplos de diferentes maneiras de fazer e pensar o teatro de uma época que passou a eximir seus agentes da necessidade de obedecer a uma corrente estética dominante. O encenador tornou-se responsável pela organização dos elementos que compõem a cena teatral – texto, cenário, figurino, música, maquiagem, iluminação – com livre poder para criação de sua obra. Neste momento, as *didascálias* servem como sugestões e não como regras normativas da representação. Então, o encenador pode não considerá-las, por exemplo, ou entendê-las como mais um elemento constituinte da linguagem da cena. Segundo Patrice Pavis (2005, p. 128) o encenador passou a ser a “[...] pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo atores, interpretando texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição”.

Desta discussão emerge uma polêmica autoral. O encenador esforça-se por constituir uma linguagem autônoma e assinar o efeito estético de sua obra. A autoria desloca-se do texto para a cena. Cientes da primazia do encenador nos dias de hoje, inclusive no Brasil, porque não vemos nas fichas técnicas, nos programas e nos cartazes dos espetáculos a denominação encenador? Com isso, parece que o pensamento de Dort, mesmo que datado nos idos da década de setenta ainda ressoa.

Uma vez constatada esta primazia do encenador, resta ainda colocar uma questão: o que significa a encenação nos dias de hoje? Trata-se somente de uma atividade nova, que se diferenciou das demais e cujo responsável adquiriu uma posição privilegiada? Ou é preciso ver em seu advento o resultado de uma mutação brusca que transformou o teatro, não apenas quantitativamente (aparição de um novo especialista) mas também qualitativamente? Em resumo, o encenador atual não passa de um técnico superior ou um artista? Deve-se falar da encenação como simples atividade de coordenação ou como um meio específico de expressão artística?(DORT, 1977, p. 64)

Esse *coordenador do espetáculo teatral* reflete, em primeiro lugar, aquilo que de maneira geral denominamos de *o espírito de seu tempo*; nestes termos o professor Walter Lima Torres tenta elucidar estas diferentes formas de atuação do diretor de teatro, denominando-o de *ensaiador dramático* com o intuito também de salientar o quanto do período de toda a história do teatro sua função esteve relacionada a *colocar um texto em cena*.

De 1903 até os anos 1950 e 1960 perdurou muito fortemente uma tendência na direção teatral que foi basicamente textocêntrica, isto é, o diretor se comportava na maioria das vezes como um porta-voz do autor do texto dramático. Do texto advinha todo o matiz da cena. O texto seria portador de uma essência cuja cena deveria revelá-la o mais fortemente possível. A palavra do autor era traduzida assim do literário para o teatral. O trabalho teatral do diretor primava então por se associar, intimamente, à palavra do autor. Trabalhava-se para ser seu melhor intérprete formulando artisticamente o melhor implemento cênico para maior eficácia do texto teatral à representação diante do espectador. Essa operação se fazia independente do estilo de cada diretor, da tendência natural de cada olhar para cena. (TORRES NETO, 2008)

Após estas interpretações e definições sobre as funções do diretor e encenador de teatro, procuraremos outras fontes para auxiliar no entendimento destes papéis. Por exemplo, a Lei brasileira nº 4.641, de 27 de maio de 1965, dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondentes da seguinte maneira: Diretor de Teatro; Cenógrafo; Professor de Arte Dramática; Ator; Contra-regra; Cenotécnico; Sonoplasta.

O Artigo 2º subscreve: “O Diretor de Teatro, o Cenógrafo e o Professor de Arte Dramática serão formados em cursos de nível superior, com duração e currículo mínimo fixados pelo Conselho Federal de Educação”. Segundo a lei regulamenta, as atribuições do Diretor de Teatro são: “ser o responsável pela transposição cênica, em termos de espetáculo, de um texto dramático, determinando a interpretação de papéis, planejamentos e execução de ensaios, até a unificação final de todos os elementos artísticos e técnicos, que constituem esse espetáculo”.

Partindo ainda do conhecimento da nossa legislação, já é possível observar pelas palavras *transposição cênica de um texto dramático*, que nos anos de 1965, parece que o Brasil ainda não via florescer, como na Europa, os homens de teatro com estilos fortes e assinaturas pessoais impositivas que faziam do texto dramático mais um elemento para a construção das suas encenações e não o tinham como primazia. É certo que nosso legislativo quase nunca se mostra capaz de caminhar aos largos passos das transformações sociais e

culturais, mas estas conexões parecem concordar com a citação acima do Prof. Walter Lima Torres Neto.

Hoje o texto dramático³⁶ não é mais fundamentalmente o ponto de partida para um encenador, mas também pode o ser. São muito comuns espetáculos que surgem adaptados de contos, romances, poemas, histórias reais... Às vezes, antes de encenadas, essas histórias passam por uma adequação de linguagem e depois de adaptadas para o formato de um texto dramático, são encenadas. Contudo, o encenador pode ainda trabalhar o texto de sua peça simultaneamente à construção das cenas, normalmente contando com a participação de um dramaturgo³⁷ que, acompanhando a construção das cenas, aprimora o texto que surge através de improvisações em sala de ensaio. A essas obras cuja concepção e formatação do texto dramático se dão em paralelo à produção do texto cênico chamamos de *work in progress*.

Aproximadamente nas décadas de 1970 e 80, com a multiplicação de grupos de teatro que adotaram o processo da criação coletiva³⁸ e o *work in progress*, a figura do encenador passou a ser questionada enquanto autoridade da cena. É justamente neste período que a figura do curinga se firma como o ponto central do Teatro Fórum.

Utilizando-se de uma metodologia de trabalho bastante semelhante à de vários grupos que adotam o processo de criação coletiva ou colaborativa, muitos grupos de Teatro Fórum, que seguem a metodologia específica do Teatro do Oprimido, originam seus textos dramáticos através de improvisações de criação coletiva. Nestes casos, o curinga muitas vezes se torna também o responsável pelo registro e aperfeiçoamento destes textos gerados nos ensaios dos grupos, ele soma para si a função do dramaturgo. Contudo, não necessariamente esta atribuição será do curinga, por vezes o grupo possui em seu elenco outra pessoa com mais habilidade para exercer tal tarefa. Por esse motivo, quando mais adiante for traçar as funções fundamentais que constituem a pessoa do curinga, não incluirei a dramaturgia como um dos campos principais de atuação porque entendemos que essa pode ser apenas mais uma de suas funções. Poderíamos nos questionar então: Seria o curinga um tipo de mediador de um jogo de criação coletiva? Então, o que há de particular na sua atuação?

³⁶“Trato aqui de texto dramático na especificidade de sua linguagem no campo da literatura dramática. É reconhecida a especificidade do texto de teatro, embora na prática cotidiana sua abordagem continue a ser problemática, como se fosse absolutamente necessário contar com a representação para que o objeto seja completo e satisfatório”.(RYNGAERT,1998, p. IX)

³⁷ Segundo Pavis (2005, p. 117), é tarefa do *dramaturgo* “Adaptar ou modificar o texto (*montagem, colagem, supressões repetições de passagens*) eventualmente, traduzir o texto, sozinho ou em colaboração com o encenador.”

³⁸Encenações que não são assinadas por uma só pessoa, mas por um grupo e onde o texto é fixado somente depois de várias improvisações e modificações durante o processo de ensaio.

No teatro contemporâneo, é costume considerar o encenador como o principal autor da peça enquanto obra teatral, pois é ele quem concebe a obra e toma as decisões necessárias para a sua concretização. Existem encenadores mais ou menos interventivos, democráticos ou autoritários, dependendo da filosofia própria da companhia teatral em questão. Hoje, ao passo do resto do mundo, o Brasil constrói a sua história através de homens de teatro que deixam seu legado ressoar além de nossas fronteiras: Zé Celso Martinez Correa, Antunes Filho e Augusto Boal, por exemplo. Mas Augusto Boal, o pai dos curingas, poderia ser considerado como um encenador? Por que não?

O trabalho de montagem de um espetáculo cênico é a possibilidade de se dizer alguma coisa que não poderia ser dita de outra maneira ou em outro formato. A pertinência da idéia ou da questão reivindica a cena teatral como lugar artístico propício para expressão dessa idéia, desse problema que no palco se apresenta de forma poética. Cabe ao encenador emitir um juízo. Um juízo estético e político. Parafraseando Boal, toda escolha é uma escolha política, inclusive escolhas estéticas. Ter respostas poéticas para a questão que lhe interessa é dirigir, é opinar. Encenar é dar opinião sobre um determinado tema, uma certa situação, uma personagem específica, um problema social objetivo, um fato político micro ou macro, no contexto universal ou na célula de uma pequena comunidade. Também faz parte da função do encenador coordenar, fazer escolhas artísticas e técnicas, conciliando o espiritual e o material de um espetáculo. Se por um lado, encenar um espetáculo é dar sentido a um juízo problematizando-o de forma poética, por outro, conceber um espetáculo é trabalhar com problemas estéticos e éticos.

Sob estes princípios é possível notar que a função do curinga segue métodos e normas que não tinham sido, até então, convocadas como fatores determinantes para condução de processos de criação. O curinga inaugura uma nova participação na organização da cena, mostra-se capaz de, numa atitude participativa e não autoritária, ser eficiente na condução de diferentes processos criativos. A inauguração de uma modalidade teatral inédita – Teatro Fórum – exigiu uma diferente atuação quanto à condução de processos de encenação e de mediação de jogo.

No Teatro Fórum, o curinga – como antes os *didascalos*, *meneur de jeu*, *mestres de cerimônia*, *diretores e encenadores* – assume, em diferentes graus de aperfeiçoamento de suas funções, o papel de ator, dramaturgo, encenador, multiplicador, mediador, produtor... Contudo, o elemento que agora inaugura e instaura uma nova e inédita perspectiva nestas velhas e conhecidas funções que se exerce no teatro é a intervenção direta do espectador na

cena. Nunca antes o diretor precisou atuar conjugando as dimensões política e estética do espetáculo com as imprevisíveis interferências das intervenções que cada espectador pode e deve causar com suas performances e aceções sobre a cena. O curinga joga diretamente com a intervenção do público. Este elemento é essencial para a realização de um espetáculo fórum e, ao mesmo tempo, (des)estrutura seu desempenho na mediação, na construção da cena e do drama. A interferência direta do espectador na cena é fator determinante de decisões políticas e estéticas na condução do curinga com seu grupo desde os primeiros encontros até a apresentação da peça. O curinga deve estar atento para possibilitar uma interferência sadia ao público, deixá-lo à vontade com o que se apresenta em cena nos âmbitos da temática abordada e das soluções estéticas. Desde o início, ele deve pensar que a entrada do público irá modificar seu processo de criação e transformar a cena a cada apresentação. Esta significativa mudança na arte do espetáculo trouxe transformações substanciais para pensarmos em novas metodologias de encenação direcionadas para Fóruns.

É fato que quando nos referimos ao curinga, na minoria dos casos, estamos falando de pessoas que possuem conhecimentos apurados da linguagem teatral. Mas este não é o pressuposto do fórum do TO. Segundo Boal, para que exista fórum, duas premissas são essenciais, que exista intervenção (debate) e oprimido. Atualmente, o que vimos com a prática recorrente de apresentações de Teatro Fórum é o refinamento estético em detrimento das questões políticas. Por outro lado, muitas vezes observamos no circuito profissional espetáculos destituídos de qualquer razão ou porquê. Longe de pensar que todo espetáculo deva ter um discurso político panfletário ou didático, a razão de um espetáculo existir pode ser simplesmente fazer rir ou divertir o público, o que não devemos é pensar um espetáculo destituído de razão para existir ou apenas calcado em questões comerciais.

3.2 DA FORMAÇÃO AO MERCADO DE TRABALHO OU VICE-VERSA

Seria pertinente refletir aqui um pouco a respeito do papel das Universidades na formação de diretores de teatro e pensar de que maneira elas contribuem para o desenvolvimento ético e artístico dos aspirantes a *diretores profissionais*. Como as Universidades brasileiras preparam seus currículos para formar diretores teatrais? O que elas

entendem do exercício da profissão? A citação abaixo, retirada do site oficial da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tenta responder a estas perguntas.

O encenador ou diretor de teatro é o agente que, dentro da prática teatral, imagina, concebe e dirige o processo de criação do espetáculo. Cabe igualmente ao diretor **selecionar, julgar e coordenar** os trabalhos dos membros da equipe artística, incentivando-os e adequando suas iniciativas na pesquisa por uma linguagem cênica comum. Cabe ainda ao diretor teatral discutir, refletir e implementar medidas adequadas à produção material do espetáculo. (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 2007)

O profissional que conclui seu curso de bacharelado em direção teatral, segundo a legislação brasileira, tem outorgado pela Universidade seu diploma a fim de que possa gozar dos direitos e prerrogativas legais. Ele passa a estar habilitado a exercer a sua profissão. Porém, mesmo possuindo a mesma raiz etimológica, as palavras *hábil* e *habilitado* podem ser entendidas com significados distintos: *Habilitado* é aquele que pode provar com documentos legais sua habilitação jurídica e *Hábil* é aquele que tem a capacidade para algo.

De antemão poderíamos nos questionar: Seria possível ensinar habilidade ao diretor de teatro? As Universidades estariam apenas tornando o jovem habilitado ou lapidando as habilidades latentes nos aspirantes à carreira de diretor? Diante destas perspectivas ainda não é possível negligenciar o fato de que a habilitação legal é, muitas vezes, desnecessária ao exercício desta profissão e, como já foi dito, a Universidade não é o único meio de alcançar esta *habilitação*.

Desta forma, a citação acima continua seguida de reflexões acerca das possibilidades de trabalho de um *habilitado* diretor de teatro.

Atualmente, a atividade do diretor teatral, caracterizando-se por ser um projeto plural em constante adaptação em relação ao meio onde intervém, é assimilada, tanto pelos setores da indústria do divertimento, quanto pelas entidades governamentais encarregadas do planejamento e implementação de projetos culturais na esfera pública. O diretor deve estar habilitado a atuar, tanto no interior de uma instituição pública, quanto ser capaz de promover com autonomia seu projeto pessoal de trabalho.

Esse profissional irá atuar como diretor de espetáculo, diretor de atores em filmes ou vídeos, diretor de vídeos publicitários, animador cultural em instituição de lazer e cultura, programador cultural na área de artes cênicas, consultor para projetos culturais e produtor cultural. Seu mercado de trabalho será, portanto, Teatro, Televisão, Cinema, Vídeo, Rádio, Escolas, Instituições Governamentais de Cultura, Instituições Particulares de Cultura e Lazer. (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 2007)

Estas definições não correspondem à realidade dos profissionais oriundos das Universidades encarregadas de formarem bacharéis em direção teatral. Para estar hábil e habilitado ao mercado de vídeo, cinema ou propaganda, por exemplo, que constituem um grupo de atividades de linguagem distinta à linguagem do teatro, o aprendiz de diretor deve buscar especializar-se, através de diferentes cursos técnicos ou universitários, nestas outras áreas de atuação. Então, por que encontramos essas definições não verdadeiras em meios de comunicação de umas das instituições públicas mais respeitadas do país? Em tempos nos quais as próprias Universidades proliferaram cursos distintos para cada uma destas habilitações acima citadas, ainda há dúvidas da atuação do diretor teatral?

O papel da Universidade na formação do diretor teatral é fundamental para aqueles que escolhem o curso superior como um dos caminhos de formação do seu saber – e um dos mais sólidos e respeitados. Contudo, poderíamos nos questionar também sobre os inúmeros diretores de teatro, registrados com DRT³⁹ que não possuem formação acadêmica, nem em teatro, nem em outra área qualquer. Não estou fazendo deste fato nenhum demérito, apenas coloco estes questionamentos para afinar a busca por uma definição mais precisa do que seria este profissional e, como consequência lógica, o que chamamos de *teatro profissional*. Fato é que o conceito de *profissional* ou *não profissional*⁴⁰ não caminha pela ordem exclusivamente da academia ou da documentação emitida pela Delegacia Regional do Trabalho. É importante ressaltar que não pretendo estabelecer critérios sobre a questão, mas apontar sua subjetividade mesmo fazendo uso destas pseudo-definições na busca de algumas respostas: Em qual categoria poderíamos situar o Teatro do Oprimido, profissional ou amador? Poderíamos definir o curinga como um diretor de teatro? Porque as Universidades de Teatro não constituem um diálogo profícuo com a Poética do Oprimido? Como o Teatro Fórum poderia contribuir na formação do diretor de teatro?

Quando um futuro diretor se encontra em processo de aprendizagem de seu ofício, seja na Universidade, em cursos técnicos ou oficinas livres, uma das disciplinas mais negligenciadas pelos agentes facilitadores do aprendizado é a ética. Dentro desta disciplina, o aprendiz e também o professor se deparam com questões que propiciam uma reflexão a respeito das razões de sua escolha profissional. Isso naturalmente irá interferir no seu relacionamento com o teatro, com seus colegas diretores, com atores, produtores e com os temas escolhidos para desenvolver seus futuros trabalhos.

³⁹Número do Registro Profissional da Delegacia regional do trabalho.

⁴⁰A opção por não usar o termo *amador* dá-se pelo fato de entender a palavra no sentido daquele que se dedica a uma atividade por prazer, que ama.

O fórum mostra-se um potente agente de treinamento para o aprendiz de teatro porque, para a realização de sua montagem, é imprescindível pensar em um fator que nunca devia ter sido destituído de nenhum espetáculo teatral: *o porquê de estar fazendo*. A ética em momento algum pode ser negligenciada. Nem no processo de construção da cena, menos ainda na mediação do jogo. Esse aprendiz poderá se utilizar desta ferramenta como meio de transformação e diálogo com outros setores da sociedade, mas pode também fazer uso do fórum como Teatro em seu próprio fim – um equilíbrio entre a arte e a política sem relegar o espetáculo para um ou outro pólo.

Analisando a figura do curinga, suas funções e modos de atuação, bem como diante da dificuldade de categorizar o Teatro do Oprimido, mesmo na contracorrente da maioria dos pensadores de teatro que já o relegaram para as margens do teatro profissional, ainda me questiono sobre a relação do curinga com as funções inerentes à de um diretor de teatro – ou de um encenador. Estas dimensões presentes na figura do *diretor* desde a Grécia Antiga até os tempos atuais não estão distantes das funções que o curinga exerce no Teatro do Oprimido. Assim, poderíamos afirmar que *o curinga passeia por todas estas categorias sem estacionar-se em nenhuma delas, jogando com as funções que estiveram presentes na pessoa de um diretor de teatro desde os tempos pretéritos até os atuais*.

Acredito que o espetáculo fórum aproxima-se das encenações contemporâneas nos seguintes aspectos: 1- resgate do sentido do jogo e da festa no teatro, 2- não subserviência aos textos dramáticos, 3- requisição de um espectador mais ativo e participativo. Desta forma, a pessoa do curinga possui aspectos de aproximação com o encenador de teatro, o qual está melhor categorizado por aquele que conduz processos de encenação que se enquadram nos três aspectos acima apresentados. Por isso, a partir deste ponto traçarei uma grade de análise para dissecar a pessoa do curinga, suas *funções* e tipos de *atuação* na sociedade, na observância de sua aproximação com um diretor e com um encenador.

Seja qual for seu grau de aproximação com a figura de um diretor/encenador, o curinga nunca deixará de exercer três *funções* prioritárias: mediar, coordenar e multiplicar. Ou seja, ele sempre irá mediar o jogo entre palco e platéia; coordenar administrativa e artisticamente o grupo com o qual está trabalhando e, como consequência natural da sua ação através do Teatro do Oprimido, ele acaba por ser um multiplicador em potencial desta poética política. Da mesma forma, posso afirmar que encontramos sua pessoa *atuando* na sociedade enquanto: educador, terapeuta, ativista social e diretor/encenador. Ou seja, a exemplo do educador que, forma-se (ou torna-se) curinga e, utilizando-se das ferramentas do Teatro Fórum, passa a

exercer as funções de mediar, coordenar e multiplicar, criando um ambiente profícuo para o diálogo do Teatro do Oprimido com a educação. Da mesma forma, aqueles que atuam enquanto terapeutas, ativista-sociais e diretores/encenadores teatrais colaboram para o aprofundamento das relações do TO com a terapia, com os movimentos sócio-políticos e culturais e com a arte teatral propriamente dita. O esquema abaixo pretende elucidar como se constitui a pessoa do curinga em comunhão de *função e atuação*. Em seguida, o texto procura detalhar aspectos que tangem estas dimensões e a sua organização na pessoa do curinga e no seu diálogo com a sociedade.

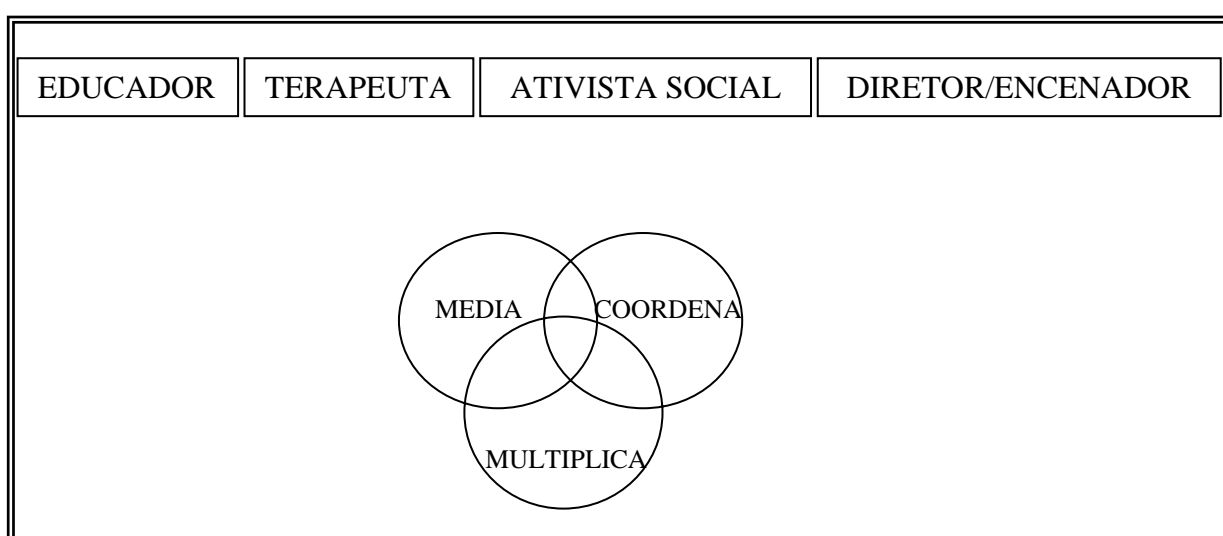


Figura 2 – Esquema representativo das funções e atividades do curinga.

3.3 AS TRÊS FUNÇÕES DO CURINGA

“Curinga é o facilitador do TO, um especialista na metodologia, um artista com função pedagógica, capaz de ministrar oficinas e cursos, coordenar e dirigir grupos de TO e mediar o diálogo entre o elenco e a platéia nas sessões de Teatro Fórum.”⁴¹

Poderíamos novamente nos questionar a respeito das funções do curinga que parecem compreender um número muito maior que as três citadas. Contudo, diante das observações

⁴¹ Texto extraído da publicação *Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido*, ano 1, n. 1, p. 8, dez. 2001.

feitas ao longo de algumas experiências e, sobretudo, através dos estudos e entrevistas dirigidos a esta dissertação, *mediar, coordenar e multiplicar* se mantiveram constantemente presentes. Da mesma forma que entendemos a função de dramaturgo, atuar enquanto produtor, cenógrafo, figurinista também não são premissas absolutamente verdadeiras, mas poderão vir a constituir uma função do curinga. Julián Boal sintetiza esta comunhão de funções do curinga em seu artigo *Elements de reflexion sur Le Jocker*:

Si la fonction du Joker est difficile, c'est parce qu'elle cristallise en elle tous les éléments du Forum. Le Forum idéal est théâtre, fête, assemblée générale, acte de solidarité, lieu de discussions et de prises de décision, une image d'une société idéale dont les membres ne subiraient plus les rapports de force, mais seraient capables de s'inventer. Il est également moyen pour essayer de parvenir à cette société, il est une adresse au Pouvoir et aussi une menace en ce sens qu'il peut toujours être l'ébauche d'une conspiration contre celui-ci. ⁴² (BOAL, Julián, 2003)

Da mesma forma, o curinga também não está destituído de valor estético uma vez que pertence à cena que se completa com a intervenção do público e a sua mediação. Essa tênue linha que perpassa as funções do curinga também o obriga a pensar em si, na sua pessoa e performance – que estará em evidência no ato de mediar o jogo – colaborando não só com o bom funcionamento do debate mas também com a construção estética da cena. Ele é mais um e historicamente um dos mais recentes elementos constituintes da linguagem teatral.

‘O Teatro Fórum interroga a estética do espelho e a natureza da transposição que resulta, pelo exame da capacidade dos não-atores de fazer e falar artisticamente.’ (BEZERRA, 2000c, p. 133) Contrariamente ao modelo clássico de teatro, o protagonista da fábula é aquele que, supostamente, *executa* o papel do oprimido, podendo ser um ator ou qualquer espectador.

Em virtude desta abertura que se estabelece através da inserção do espectador e pela necessidade operacional da mesma, o curinga é fundamental na organização da cena estruturando a execução dos papéis codificados. Adiantando-se ao já inovador conceito híbrido de *espect-ator* o curinga inaugura um novo elemento da linguagem teatral presente

⁴² A função do curinga é difícil porque ela cristaliza em si todos os elementos do Fórum. O Fórum ideal é teatro, festa, assembléia geral, ato de solidariedade, espaço de discussão e de tomadas de decisão; é uma imagem da sociedade ideal, cujos membros não padeceriam mais das relações de forças, mas seriam capazes de se reinventarem. O Fórum é igualmente um meio para se tentar chegar a esta sociedade ideal, ele é uma direção para o Poder e também uma ameaça, no sentido em que, a qualquer momento, pode se constituir num esboço de uma conspiração contra este. (Tradução nossa)

durante todo o espetáculo – processo e produto – tornando-se imprescindível para a realização deste gênero de teatro.

Até hoje não se atribuiu ao curinga a *importância de elemento do teatro*. O foco das discussões teóricas e acepções práticas sobre o Teatro Fórum gira sempre em torno das novas atribuições concedidas ao espectador. Contudo, à frente do caráter mutante do espetáculo fórum, organizando as estruturas, adiantando-se à apresentação da cena e reestruturando as participações de atores e espectadores, o curinga é de importância fundamental para o valor político e estético do espetáculo.

3.3.1 Mediar

Este subcapítulo trata do curinga em cena. Ele aquece a platéia, explica as regras do jogo e conduz as intervenções. A função de mediador consiste em exortar os espectadores a *debaterem teatralmente*. Durante as intervenções, ele deve fornecer indicações sobre o Fórum, explicar *as regras do jogo*, e o mais complicado, procurar estabelecer um jogo entre palco e platéia, a fim de validar e legitimar a técnica do Teatro-Fórum e o conceito boaliano de *espect-ator*. A cada apresentação ele deve acolher com cuidado as ações do espectador e não censurá-lo, procurando fazer com que aqueles que queriam debater, mas se recusam a entrar em cena, desloquem-se para o palco, atentando-se para não prolongar as explicações sobre o jogo ou sobre as intervenções.

As ações descritas abaixo são retirados do último capítulo de Jogos para Atores e não atores, no qual Boal vai nomear de *regras obrigatórias* alguns pontos fundamentais para a mediação do curinga.

‘Il n’existe pas de Joker parfait dans l’absolu. Il existe de Jokers parfaits dans des conditions précises’⁴³, com esta afirmativa Julián Boal inicia seu artigo *Elements de reflexion sur Le Jocker* com o subtítulo *Quelques trucs pratiques* do qual retirei outros pontos considerados fundamentais para um curinga em função de *mediar*.

⁴³Não existe curinga perfeito no absoluto. Existem curingas perfeitos em condições precisas. (Tradução nossa)

Boal inicia seu capítulo dizendo que o curinga não deve manipular ou induzir o espectador, mas

[...] deve evitar todo tipo de manipulação, de indução do espectador. Não deve tirar conclusões que não sejam evidentes. Deve questionar sempre as próprias conclusões e enunciá-las em forma de pergunta, e não afirmativamente, de forma que os espectadores tenham que responder sim ou não, foi isso que dissemos ou não foi, em vez de serem confrontados com a interpretação pessoal do curinga. (BOAL, 2005a, p. 330)

Da mesma forma, o curinga deve atentar para não enunciar perguntas que direcionem a resposta para a qual normalmente ele mesmo deseja ouvir. Ou seja, não emitir juízo de valor nas questões enunciadas. A resposta não deve estar implícita na questão. Por exemplo, em um caso hipotético, o curinga deve perguntar: *Vocês acham que ele (o espectador) avançou? E não, Não avançou muito não é mesmo?* Os dois enunciados se dão em forma de pergunta, mas o segundo manipula e induz a resposta do espectador. Segundo o autor, o curinga deve reenviar a dúvida à platéia. Em caso de dúvidas quanto ao desempenho do *espect-ator* que está substituindo o protagonista, se ele deve ou não ser devolvido à platéia é de julgamento do público e não do curinga. Também no caso de até mesmo ser necessário substituir o opressor, uma vez que este esteja sendo facilmente vencido por não conhecer a fundo as opressões, o público deve julgar se é válida ou necessária esta substituição.

O curinga deve constantemente reenviar as dúvidas para a platéia para que ela decida. Vale ou não vale? É certo ou errado? [...] quem decide mais uma vez é a platéia. [...] O curinga não decide nada por conta própria. Enuncia as regras do jogo, mas a partir daí, deve aceitar até mesmo que a platéia as modifique, se isso for julgado conveniente para o exame do tema em questão. (BOAL, 2005a, p. 330-331)

Nesta questão, Boal se refere às decisões em cena, ou seja, ao juízo que se faz de cada intervenção. O curinga não pode assumir o papel de juiz do jogo e apontar válida ou inválida, melhor ou pior qualquer tipo de alternativa apresentada. Ele sempre deve devolver a pergunta à platéia e esta, quando acionada, avaliará a intervenção do espectador. Sua forma de condução lembra muito o processo socrático da maiêutica.

Maiêutica: processo socrático de auxiliar uma pessoa a expor conscientemente concepções latentes na sua mente através de perguntas e sem que o filósofo ofereça ou imponha conceitos pré-existentes. Neste sentido, o Teatro do Oprimido é maiêutico, porque é através de perguntas que se processa o aprendizado entre os espectadores e os atores. (BOAL, 2005a, p. 94)

Eis uma das normas mais difíceis de ser executada. Não falo de estimular o debate, mas do curinga conseguir neutralizar a opinião pessoal na condução de questionamentos. Normalmente o curinga recebe da platéia contra-argumentos porque a mesma lê, implícito na sua argüição, um posicionamento latente. Não que seja impossível ser imparcial, mas neste caso, e falo por experiência, é mais sábio deixar claro à platéia que qualquer posicionamento tomado pelo curinga advém dele ser um cidadão comum inserido sob o mesmo contexto social que todos os participantes do jogo e por isso, é uma tarefa quase que desumana tornar imparcial a sua participação. Consegue-se compreender que o curinga media e não julga, uma vez que platéia, palco e curinga estão conscientes da dificuldade imposta pelo exercício maiêutico. Desta forma, estabelece-se um debate honesto no qual não se enrijece as possibilidades de argumentação do curinga e a platéia passa a ponderar a dimensão pessoal de suas provocações.

O curinga deve estar atento a todas as soluções mágicas. Chama-se de solução mágica uma solução que é produto de uma fantasia. Contudo ele não deve decidir se a solução é ou não *mágica* e sim interrogar a platéia. As soluções mágicas, muitas vezes são desmobilizadoras por não serem efetivamente aplicáveis na vida real. Quando uma solução deste gênero é apresentada o curinga deve tentar mobilizar o *espect-ator* a encontrar soluções mais ativas.

Às vezes, as soluções propostas, ao contrário de mágicas, são insuficientes. Nesses casos, o curinga deve tratar de estimular os *espect-atores* a encontrar soluções mais ativas. A solução mágica é enganadora, mas a solução insuficiente é desmobilizadora. (BOAL, 2005a, p. 111)

Explica Boal que a atitude física do curinga é de extrema importância. O corpo do curinga não deve revelar dúvida, timidez ou indecisão. Ele também não deve se diluir na platéia. O corpo do curinga é imagem significativa para o público. Ele também não deve cruzar os braços, demonstrar cansaço ou desinteresse diante de uma intervenção. Julián

completa dizendo que quanto mais tímido for o curinga, mais ele mesmo estará em evidência e não a função que ele está exercendo.

Da mesma forma, o curinga também deve saber se o público ainda está interessado na intervenção. Normalmente quando o público observa mais o curinga do que o *espect-ator* durante as intervenções ele está esperando que o curinga faça algo que modifique ou pare aquela intervenção. Ao contrário, quando público se fixa na cena significa que ainda espera resultados da alternativa que está sendo apresentada.

Antes do espetáculo começar e imediatamente antes das intervenções ele deve aquecer a sala. Ou seja, explicar as regras do jogo e fazer exercícios de descontração e integração com a platéia. Da mesma forma, quando a primeira parte da apresentação termina é sábio que ele apresente os atores, recorde as regras, proponha que sala se organize em pequenos grupos e discuta a situação antes de iniciar o *debate-ação*.

E durante as intervenções ele deve incentivar o público a entrar em cena. Assim, caso o público demore a reagir, o curinga deve incentivá-lo deslocando-se pela sala, olhando para ele como se esperasse algo e provocá-lo com questões: *Se esta história fosse com vocês, agiriam desta maneira? Este personagem não tinha nenhuma outra maneira de agir? Ninguém possui uma estratégia?* Caso um espectador comece a falar da sua cadeira o curinga deve incentivá-lo – não obrigá-lo – a entrar em cena.

Essas estratégias ajudarão a fazer com que a platéia seja ativa. Assim, O debate que se faz posteriormente a uma intervenção é extremamente estimulante para as próximas. O curinga deve estar atento às conversas baixas entre os membros da platéia e convidá-los a expor seus pontos de vista para toda a assembléia.

É possível continuar com tantos outros apontamentos como, por exemplo, quando um *espect-ator* falar muito baixo durante sua intervenção na cena e os atores não conseguirem fazer com o público entenda a sua proposta, o curinga deve repetir a sua fala ou explicar a alternativa apresentada ainda durante a ação assim que ela termina. Da mesma forma deve agir com as falas oriundas da platéia.

O curinga não deve vestir qualquer tipo de figurino para garantir uma melhor eficiência na sua identificação com público. Presumo que isso auxilie também a platéia na interação, a partir do momento em que esta percebe no palco – espaço milenarmente reservado a atores e profissionais – uma figura não caracterizada e que não representa nenhum personagem senão ele mesmo agindo de acordo com seus princípios éticos e morais de

cidadão e homem comum. Por isso, o curinga também deve evitar um linguajar poético ou rebuscado demais diante do público para o qual ele se dirige. Ao contrário, deve se interar de seus costumes, problemas e expressões para aumentar a eficiência de sua comunicação. Com esta premissa Juliàn Boal concorda e comenta:

I do think that Jokers needs a lot of practical tricks for the performance. For me, it's quite obvious that you cannot joke with middle class europeans children the same way than with peasants from Bengali. So each Joker have to develop his own tricks in order to "face" his particular audience. Nevertheless, some of those tricks can be profitable to the majority of the jokers.⁴⁴ (BOAL, Julian, 2004)

Quem já assistiu a um *curinga em ação* notou que a sua presença em cena é dotada de uma *performatividade* que é característica de cada indivíduo. O quanto há de *atuação* na sua performance nós não podemos precisar ao certo, mesmo porque estas características mudam a gosto de cada curinga. Ele também deve se preocupar, como um ator, com sua dicção, projeção, articulação, postura e presença em cena. Quase nenhuma literatura pontua a necessidade do curinga praticar exercícios que colaborem com sua *performatividade* que irá influenciar diretamente no seu diálogo com o público.

O Quadro abaixo pretende ser elucidativo quanto às ações que o curinga deve ou não executar durante sua intervenção para a mediação da cena.

A pessoa do curinga está sempre exposta para ser questionada a depender da sua intervenção. Ele não é ator, não é espectador, não é *espect-ator* ou juiz. Sua figura estabelece um elo entre o palco e a platéia, entre a cena e a vida.

⁴⁴Eu realmente penso que os curingas precisam muito de truques práticos para a *performance*. Para mim, é completamente óbvio que você não pode curingar com as crianças da classe média européia da mesma maneira do que com os camponeses do Bengali. Assim cada curinga tem que desenvolver seus próprios truques para enfrentar suas audiências particulares. Não obstante, alguns destes truques podem ser úteis à maioria dos curingas. (Tradução nossa)

O curinga não deve:

- manipular ou induzir o espectador
- enunciar perguntas que direcionem a resposta para a qual normalmente ele mesmo deseja ouvir
- deve revelar dúvida, timidez ou indecisão
- diluir-se na platéia
- fazer julgamentos
- vestir qualquer tipo de figurino

O curinga deve:

- reenviar a dúvida à platéia
- estar atento a todas as soluções mágicas
- saber se o público ainda está interessado na intervenção
- explicar as regras do jogo e fazer exercícios de descontração e integração com a platéia
- durante as intervenções, incentivar o público a entrar em cena
- estar atento às conversas baixas entre os membros da platéia
- repetir a fala do *espect-ator* ou explicar a alternativa apresentada ainda durante a ação
- assim que ela termina, uma vez que o *espect-ator* não se faça audível durante sua intervenção na cena e os atores não consigam fazer com o público entenda a sua proposta
- evitar um linguajar poético ou rebuscado demais diante do público para o qual ele se dirige

Quadro 1 – Ações do curinga enquanto mediador do jogo**3.3.2 Coordenar**

A função de coordenador desdobra-se em coordenar artística e administrativamente o grupo. A coordenação administrativa compreende o registro dos ensaios, motivação do grupo, organização dos eventos e apresentações. A coordenação artística reúne funções que passam pelas escolhas dos elementos da cena até o ensaio do espetáculo. É válido ressaltar que o curinga quase nunca está sozinho exercendo essas funções e não deve ser revestido de autoridade.

Hoje, a formação de curingas ministrada pelo Projeto TO de Ponto a Ponto não é suficiente para atender as necessidades artísticas dos grupos. O projeto se preocupa com a expansão da Metodologia do TO fazendo apenas alguns apontamentos que servem de estímulo para a busca de aperfeiçoamento artístico dos grupos que pretendem trabalhar com o espetáculo fórum. Contudo, eles procuram oferecer todo o apoio para que os *novos* curingas assumam suas funções de coordenadores dos grupos nos quais irão atuar ao término das oficinas. Com isso, o curso de formação de multiplicadores – curingas – oferece e orienta também quanto ao preenchimento de relatórios, listas de presença, cronograma de atividades, ficha de inscrição registro visual, etc.

O curinga deve estimular os participantes do grupo quanto às suas capacidades de pensar não só política, mas esteticamente o espetáculo. A teatralidade deve conviver com a reflexão. Neste ponto, cada grupo evolui artisticamente de acordo com sua capacidade e conhecimento prévio ou adquirido no campo teatral. Assim, nos processos de encenação de fórum, ele também exerce um papel de coordenador. Em entrevista, Boal expõe seu pensamento sobre o curinga enquanto coordenador do fórum nas seguintes palavras:

No teatro convencional a função de diretor inclui o poder de fazer prevalecer a sua opinião e a sua sensibilidade sobre a de todos os demais. Um bom diretor é aquele que sabe o que quer e que sabe conseguir o que quer. No teatro do oprimido, ao contrário, o curinga é um coordenador, um professor, facilitador, etc., mas que não impõe o seu ponto de vista nem o seu gosto pessoal, mas sim, maieuticamente, trata de extrair do grupo todo o seu potencial para que o próprio grupo se exprima melhor. Se tiver que funcionar também como juiz, assim seja. Não, curinga não é diretor plenipotenciário, mas artista multifacético.

Não se trata aqui de discutir a sua eficiência em produzir espetáculos com rigor estético – O que poderíamos considerar um espetáculo com rigor estético? Ao contrário, o *conteúdo estético* do espetáculo deve ser trabalhado e manipulado de acordo com a eficiência e doação de cada integrante o grupo. A ação política do fórum já nasce a partir da tentativa de superação das dificuldades cênicas encontradas pela maioria dos grupos.

Quando a professora Silvia Nunes conta a sua experiência com o nascimento do CTO-Rio, nos faz acreditar que o ensinamento desta metodologia era um pouco diferente. Parece que havia uma preocupação maior com a qualidade artística das cenas.

Os primeiros curingas eram muito ligados ao teatro. Era uma leva onde a maioria era animador cultural do CIEP: Silvia, Lico, Claudete (Atualmente: Helen, Bárbara, Geo, Olivar). A gente

dirigia e às vezes ficava horrível. O processo de formação da gente, desta primeira leva, foi um processo bem rico. A gente ia dar oficina tava Boal atrás. Ele andando lá no fundo e a gente curingando, depois a gente ia para casa dele e ele comentava. Era tenso. A gente dirigia e ele comentava as coisas que a gente dirigia. A gente foi aprender na marra mesmo, na prática. Cecília, mulher de Boal, era uma excelente curinga. Até 86 ele (Boal) curingava muito, depois com a formação do CTO ele passou a curingar mais em viagens. Ele chegava nos últimos dias e curingava o espetáculo final que era o conjunto dos fóruns. Eu tenho a referência de dois grandes curingas, que era o Boal e a Cecília. Boal, que tem a formação de diretor, é um diretor, na verdade. Eu me lembro de Boal dirigindo a gente. E tinha essa coisa da escrita da cena. (Entrevista com a professora Silvia Nunes Balestreri)

Hoje, essas preocupações mais apuradas ficaram relegadas a grupos que se afinam com a linguagem do teatro antes de tudo. Mesmo assim, não podemos deixar de perceber que independente do grupo que o curinga coordena, independente da sua intimidade com a linguagem teatral, profissional ou intuitivamente ele exerce as funções de um coordenador.

Todo curinga busca restaurar a criatividade presente em todo ser humano, conjugando suas potencialidades de modo a estruturá-la em linguagem teatral. Todo fórum parte antes do princípio de atores executando uma cena e espectadores assistindo para num segundo momento instalar a intervenção. Naturalmente o curinga menos consciente dos mecanismos de encenação se preocupará menos com o resultado artístico da cena. Muito embora os cursos de formação de curingas não nutram uma preocupação com o aprimoramento artístico dos participantes, o fórum muitas vezes funciona como um instrumento para despertar o interesse dos seus participantes pela linguagem artística e teatral.

3.3.3 **Multiplicar**

Todo curinga é um multiplicador em potencial. Naturalmente, quando se apresenta ou monta um espetáculo fórum, ativa-se um meio de multiplicação desta poética. O grupo com o qual o curinga está trabalhando adquire ou aprimora seus conhecimentos nesta técnica e o público se depara com um tipo de espetáculo participativo.

O caminho mais comum que o Teatro Fórum percorre é: o curinga que participou de um processo de formação volta para a sua comunidade com o intuito de repassar seus conhecimentos e utilizar esta técnica como instrumento de transformação da sua realidade.

Normalmente, se reúne um grupo de pessoas para experienciar os jogos e montar um espetáculo fórum. Também acontece do novo curinga se propor a formar outros agentes para que eles possam atuar em seus campos profissionais somando os conhecimentos adquiridos aos seus específicos, como é o caso da formação de agentes penitenciários, terapeutas e educadores, por exemplo.

Normalmente, esta técnica se insere na comunidade como uma novidade, tanto para o grupo quanto para a platéia que irá participar dos espetáculos. Em alguns casos, o grupo permanece coeso realizando montagens freqüentes e a platéia se habitua a este tipo de participação, mas é raro.

Na carta (CENTRO DO TEATRO DO OPRIMIDO, 2008b), explicativa do projeto destinada a todos os pontos de cultura do estado da Bahia, o projeto *TO de Ponto a Ponto* e a formação de curingas vêm especificado da seguinte maneira:

O projeto **Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto** oferece um programa de formação de Multiplicadores de Teatro do Oprimido para os Pontos de Cultura interessados em conhecer e utilizar esse Método teatral, independentemente destes trabalharem com artes cênicas ou não. É desnecessário conhecimento prévio de teatro.

Bárbara Santos⁴⁵, curinga e coordenadora do CTO-Rio, comentando o papel do curinga no teatro-fórum, afirma: “Cada Multiplicadora, cada Multiplicador do TO, como integrante de um movimento internacional de transformação da realidade pode e deve fazer a sua parte”.

3.4 A ATUAÇÃO DO CURINGA

Podemos observar o Teatro Fórum atuando em diálogo com diversos setores da sociedade. Isso porque, antes de tudo, ele pretende servir a um processo de democratização do

⁴⁵Esta citação foi retirada do grupo virtual de discussões sobre teatro do oprimido <todepontoaponto@grupos.com.br> consultada em 09 de maio de 2008.

teatro por meio da difusão de suas técnicas pelos meios de produção cultural e política. Desta forma, através de projetos elaborados pelos Centros e Grupos de Teatro do Oprimido em todo o mundo, o TO vem ampliando a sua integração com a sociedade mostrando-se um potente agente em defesa dos direitos do ser humano.

Pude concluir ao longo desta pesquisa que educadores, terapeutas, ativistas sociais e diretores/encenadores formam quatro grupos que atuam na sociedade somando seus conhecimentos específicos às técnicas do Teatro Fórum. Partindo desta afirmativa desenvolvo mais detalhadamente nos parágrafos abaixo as especificidades destas funções e os meios pelos quais se estabelece seu diálogo com o Teatro do Oprimido.

3.4.1 Educador

Seria pertinente iniciar a reflexão sobre o papel do educador-curinga através do pensamento de Augusto Boal sobre Educação, Cultura e Pedagogia. Para Boal, a arte contribui com desenvolvimento do ser humano através da ativação de seus sentidos, da transformação de seu modo de fruição que modifica a sua percepção da realidade ampliando a capacidade de luta contra a opressão. “A Cultura, a Educação e a Pedagogia, através do diálogo e do escambo, ativam nossos Neurônios Estéticos [...] e promovem a mais ampla percepção do mundo e a abertura de veredas e caminhos”. (BOAL, 2007a)

Boal, nesse sentido, assume um posicionamento ético diante da função política da arte e propõe um teatro que inquiete os participantes e estimule a reflexão num espaço coletivo de decisão e autonomia

Palavras como Educação, Pedagogia e Cultura eram pétreas imposições com seus significados coercitivos, invasores, não democráticos, nem criativos. Educar, do latim *educare*, significa conduzir. Educar é a transmissão de conhecimentos inquestionados, dados como certos e necessários. Pedagogia vem do grego *paidagógos* que era o indivíduo, geralmente escravo, que caminhava ao lado do aluno e o ajudava a encontrar a escola e o saber. Nenhum conhecimento é inquestionável e cada nova descoberta da História, ou invenção da Ciência, re-instaura a dúvida sobre todos os saberes. Educação significa a transmissão do saber existente. Pedagogia, a busca de novos saberes. Essas duas palavras não podem ser dissociadas, porque não

podemos aceitar um saber não-investigativo, nem descobriremos novos saberes sem conhecer os antigos. (BOAL, 2007a)

De antemão, podemos perceber que o Teatro Fórum proporciona um caminho para a construção de uma educação *questionável* através da busca de novos saberes pelo viés das técnicas de um jogo no qual não há *paidagógos*, mas no qual todos contribuem igualmente para a construção do conhecimento através da transmissão de vários saberes reunidos em uma sala de fórum. Seríamos negligentes se não citássemos aqui a sua aproximação das teorias boalianas com a *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire. Pedagogo e amigo de Augusto Boal, Paulo Freire constitui em sua pedagogia premissas que darão origem à poética do Teatro do Oprimido. A sua visão sobre o papel do professor está diretamente relacionada com a maneira de o curinga conduzir processos de encenação.

No círculo de cultura, a rigor, não se ensina, aprende-se em reciprocidade de consciências, não há professor, há um coordenador, que tem por função dar as informações solicitadas pelos respectivos participantes e propiciar condições favoráveis à dinâmica do grupo, reduzindo ao mínimo sua intervenção direta no curso do diálogo. (FREIRE, 2008, p. 10)

Dentro destas perspectivas, o CTO continua investindo no seu diálogo com a educação. Bárbara Santos explica na revista *Metaxis*, no artigo *CTO nasceu na escola*, que a história do Centro de Teatro do Oprimido está intimamente ligada à educação, uma vez que os projetos embrionários idealizados por Boal iniciaram-se ligados aos Centros Integrados de Educação Pública (CIEPS). “O CTO então foi estruturado como uma organização sócio-cultural, graças à iniciativa de um grupo de educadores e artistas conscientes de sua função pedagógica” (SANTOS, 2006, p. 13)

“O potencial pedagógico do teatro é ainda maior quando ele se torna intencionalmente educador, como é o caso do Teatro do Oprimido”. A fala anterior é de Moacir Gadotti⁴⁶ e finalmente vem ecoando e reunindo adeptos nos órgãos públicos responsáveis pela educação brasileira. O estado do Paraná, por exemplo, lançou recentemente o projeto *Teatro e Transformação Social - Teatro do Oprimido nas Escolas* que será realizado pela FTO-Londrina, em parceria com a Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior (SETI) do Paraná. O Projeto se desenvolverá em sete cidades do estado do Paraná com o

⁴⁶Diretor do Instituto Paulo Freire e professor da Universidade de São Paulo.

objetivo de capacitar professores, alunos do ensino fundamental e médio, além de agentes comunitários a desenvolverem oficinas e coordenarem Grupos de TO.

Dentre os programas nos quais o Teatro do Oprimido atua no campo da educação está o *Escola Aberta*. Este programa oferece a abertura de escolas públicas em áreas de risco e vulnerabilidade para investir em artes, esporte e na formação profissional dos alunos. O CTO-Rio, em parceria com o programa Escola Aberta, atua utilizando-se dos recursos do Teatro do Oprimido possibilitando um diálogo entre as esferas da arte e da educação. “[...] entendendo a educação como uma ação que deve ser relacionada ao contexto sócio-político e econômico no qual se encontram os jovens e sua comunidade, valorizando as expressões culturais e sociais dos grupos humanos.” (HADDAD, 2007, p. 9)

Para o CTO, o Teatro do Oprimido entrou como uma fonte de diálogo entre a comunidade e a escola, sua metodologia colabora com o programa viabilizando a democratização do espaço da escola imprimindo a ela um caráter verdadeiramente popular e comunitário ampliando os conceitos de arte e educação.

Outro ponto de vista sobre este tema tange assuntos relacionados à atuação e à formação do *arte-educador-curinga*. Sendo o Teatro do Oprimido, um agente tão eficaz para a educação, como se estrutura o ensino desta poética nas Universidades Brasileiras de Licenciatura em Teatro? Não há um mapeamento preciso que possa responder a esta pergunta, mas a vivência de quase 10 anos na Escola de Teatro da UFBA posso presumir que, ao contrário de outros países, ainda não foi dado ao Teatro do Oprimido um lugar privilegiado nos currículos de nossos cursos. A professora Silvia Balesteri Nunes testemunha que o currículo dos cursos de licenciatura em Teatro na Alemanha, por exemplo, poderiam comprovar a nossa tese e explica: “Na Alemanha, eles chamam a *Licenciatura em Teatro de Teatro Pedagogia* e é Boal direto, o TO é base da formação de professores de teatro”.

Os cursos de Licenciatura em Artes pretendem formar educadores capazes de atuar em diversos setores da sociedade fazendo da arte (do teatro) um instrumento pedagógico eficaz para o arte-educador. “Se a universidade prepara o cidadão que vai para estes espaços (ONGs, prisões, escolas) é de obrigação moral dela prepará-los também dentro destas habilidades”, concorda Cláudio Rocha, arte-educador e curinga atuante em Recife/PE⁴⁷.

O trabalho da oficina de Teatro Fórum, ministrada em 2007 aos alunos de Licenciatura em Teatro da UFBA, foi eficaz para os alunos porque ofereceu uma oportunidade de

⁴⁷ Livre entrevista realizada na cidade de Serrinha/BA nos dias 02 e 03 de maio de 2008.

experimentação e compreensão prática de assuntos que, por alguns semestres, permearam teoricamente seus horizontes de aprendizado. Hoje, muitos deles já formados ou em estágios de conclusão fazem uso destas técnicas nos seus locais de trabalho. Tayane Assis⁴⁸, aluna do curso de Licenciatura em teatro, resume o pensamento de muitos de seus colegas da seguinte forma:

Eu não tinha até então, como ainda não tenho, uma formação, nem muitas informações a respeito. Eu conhecia as teorias e as práticas de AB porque eu já fiz alguns exercícios em sala de aula. O TO trabalha na evolução do ser humano, muito além das técnicas de teatro (convencionais). O TO põe o ser humano pra pensar e eu acredito que não há um interesse que os formadores de opinião tenham acesso a estes mecanismos. (Tayane Assis - Entrevista realizada na cidade de Serrinha/BA nos dias 02e 03 de maio de 2008)

3.4.2 Terapeuta

O hospital psiquiátrico ainda é visto como depósito de pessoas não adaptadas à sociedade, casa de abandono, reclusão e violência. Identificam-se também relações interpessoais com desgaste emocional e pré-conceitos da sociedade. Estes, construídos através de representações culturais pejorativas com relação ao comportamento e desempenho dos portadores de sofrimento psíquico: aos chamados loucos, alienados, lunáticos. [...] Ainda hoje é lugar de morte civil e silenciamento, dor, humilhação, desprezo pela humanidade de cada um de nós. (SANTOS, 2001, p. 29)

Cláudia Simone Santos⁴⁹ é somente um dos inúmeros exemplos de curingas formados pelo CTO que atuam na área da saúde mental. Sobremaneira, o que embasa a recorrente utilização desta técnica são as experiências realizadas ao longo de mais de dez anos e os bons resultados colhidos. Dois dos pensamentos mais difundidos do idealizador Augusto Boal têm sido como faróis para o trabalho destes profissionais. O primeiro sintetiza toda a Poética do Oprimido: *todas as pessoas podem fazer teatro, até mesmo os atores* e segundo sublinha, com uma certa ironia, a aplicabilidade do Teatro do Oprimido na saúde mental: *sem nenhuma*

⁴⁸ Essa entrevista foi realizada em Serrinha/BA, etapa conclusiva do primeiro curso de formação de curingas ministrado pelo CTO-Rio na Bahia, da qual participaram cinco alunos da Licenciatura engajados com o Teatro do Oprimido que alimentaram seu repertório através desta oficina e suas cenas de conclusão. Entrevista realizada na cidade de Serrinha/BA nos dias 02e 03 de maio de 2008

⁴⁹Cláudia Simone Santos é curinga, trabalha com o Teatro do Oprimido em hospitais psiquiátricos desde 1997.

certeza, é certo, mas com muita esperança, se o ator pode ficar doente, o doente pode ficar ator.

O TO auxilia na compreensão e na busca de alternativas para problemas sociais e interpessoais, diversificando as linguagens utilizadas nos hospitais. O TO contribui na desmistificação da loucura, ampliação das abordagens e tratamentos, transformando a representação cultural da saúde mental. (SANTOS, 2001, p. 29)

Ainda na década de 80, o Hospital Cherbourg na França iniciou seu trabalho com TO para tratamento da saúde mental. As técnicas do Teatro Fórum fazem parte do curso de formação de seus enfermeiros psiquiátricos, médicos-psicólogos, acompanhantes. O tratamento é aplicado a crianças inibidas, hiperativas, com desvios de personalidade e comportamento, com desarmonia evolutiva e pré-psicose. Atualmente, os agentes do hospital trabalham numa pesquisa, “[...] um projeto de formação complementar, específico para os atendentes do setor. Em 1995, este método de atendimento foi reconhecido como inovador pelo Ministério de Saúde da França”. (SACCON; PICHON, 2001, p. 56)

As quinze técnicas de *O Arco-íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia* foram especialmente escritas e desenvolvidas com a intenção de ajudar as pessoas a perceberem mais claramente suas opressões internas e subjetivas. O que não significa, muito menos garante, que os profissionais da saúde mental que utilizam do arsenal do TO fazem uso exclusivo destas técnicas. O arsenal do TO é utilizado como um todo de acordo com a deficiência a ser tratada e do planejamento dos agentes.

A Profa. Silvia Balestreri Nunes desenvolveu entre os anos de 1982 e 1986 uma pesquisa pela busca de possibilidades e técnicas as quais seriam úteis para um psicólogo atuar junto a grupos, instituições e comunidades. Na citação abaixo ela refere-se especialmente às técnicas do Teatro Fórum e suas contribuições com a terapia.

Ao escolher trabalhar, no estágio, primordialmente com o teatro-fórum, estou privilegiando os aspectos psicossociais e institucionais que podem surgir no desenvolvimento dessa modalidade. O que o ato de representar um papel provoca nos participantes é apenas uma faceta do processo e não a mais importante. A construção da peça de teatro-fórum, bem como os exercícios e jogos preparatórios, propiciam a possibilidade de ir contra os efeitos serializantes das burocracias e ensaiar uma tentativa de formação de grupo, no sentido de Sartre e Lapassade: tornando comum o que até então era vivido como opressão individual. [...] Há, nas oficinas de teatro do

oprimido, um compartilhar de experiências relativas a um mesmo tema, a fim de que se possa construir a peça – o modelo. Essa coletivização dos dramas e contextos sociais se amplia ainda mais a cada sessão pública de teatro-fórum: em que todos são convidados a buscar alternativas para a situação vivida pelo protagonista. As situações que dão origem à peça são, ao longo de toda sua construção, dissecadas de uma maneira original e divertida: seja pela identificação de diferentes antagonistas e possíveis aliados do protagonista, seja pelos mecanismos de controle trabalhados através do teatro-imagem, exercita-se uma crítica e autocrítica acerca da situação analisada e dos diferentes engajamentos dos participantes relativamente à mesma. (NUNES, 2004b, p. 04)

O CTO se mantém aberto a treinar profissionais que atuam na área da saúde mental e desejam se instrumentalizar com as Técnicas do Teatro do Oprimido. Hoje, a inserção deste instrumento é muito mais utilizada, por isso com maiores números de resultados eficazes, fora do Brasil. “O Teatro do Oprimido trouxe a arte pra dentro da formação em Psicologia: seja pelas oficinas e montagem das peças, seja porque a arte já estava ali, mas silenciada”. (NUNES, 2004b, p. 05)

3.4.3 **Ativista social**

A grande maioria dos curingas atua na área da promoção social e com populações que se encontram em situação de risco. Chamo os curingas que trabalham nestes setores de *Ativistas Sociais* de acordo com a dissertação da canadense Anne Smith. Normalmente eles estão inseridos em organizações não governamentais com ou sem financiamento e visam trabalhar as opressões de determinados grupos sociais como penitenciários, dependentes químicos, associações de empregadas domésticas, mulheres que sofrem agressões e outros. Assim, podemos ver no texto abaixo, publicado em 21 de janeiro de 2006, pela Unesco: *Teatro do Oprimido fortalece a educação nos presídios.*

Rio de Janeiro - O Projeto Educando para a Liberdade, que promove o direito à educação para jovens e adultos do Sistema Penitenciário, está usando a linguagem teatral para ouvir a opinião das pessoas que vivem nos presídios brasileiros sobre a educação. Desenvolvido pelos Ministérios da Educação e da Justiça e governos estaduais, com o apoio da UNESCO no

Brasil, o projeto firmou uma parceria com o Grupo Teatro do Oprimido para, por meio do teatro, saber o que pensam e esperam os internos sobre a educação que lhes é oferecida. A primeira oficina do grupo foi realizada, na semana passada, em Vitória (ES), com a participação de 100 internos. Nos dias 22 e 23 de junho, haverá uma oficina no Rio de Janeiro. Também estão agendadas oficinas nos estados de São Paulo, Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul. O Teatro Fórum, como é chamada a técnica do GTO, consiste em envolver os próprios internos na elaboração de representações que traduzam suas principais questões relativas ao tema abordado, no caso, a educação. Durante as apresentações, o público, também formado por internos, é convidado a intervir e substituir os personagens em situações de conflito, propondo alternativas para as questões representadas. O resultado consolidado desse trabalho de consulta aos internos será apresentado durante o Seminário Nacional pela Educação nas Prisões, de 12 a 14 de julho em Brasília. O Seminário Nacional representará a etapa final de discussão e elaboração do documento que estabelecerá as Diretrizes Nacionais pela Educação nas Prisões. Segundo o Departamento Penitenciário Nacional (Ministério da Justiça) 70% da população prisional não concluiu o ensino fundamental e só 18% estão em atividades educacionais. (UNESCO, 2006)

Como o exemplo acima existe inúmeros projetos sociais que se utilizam das técnicas do Teatro do Oprimido. Na maioria das vezes, esses profissionais atuam como voluntários no serviço social. O maior número de resultados de espetáculo fórum é proveniente destes setores. Normalmente, esses curingas não possuem grandes conhecimentos no campo teatral e pelo raso entendimento que muitos críticos fazem desta modalidade, o Teatro Fórum encontra as portas do teatro profissional e das escolas de teatro fechadas.

Isto se deve ao fato do Teatro do Oprimido ter a sua imagem ligada intensa e diretamente à expressão de grupos que não priorizam o apuro estético de seus espetáculos. O que tento provar com esta pesquisa é que o Teatro Fórum pode também ser um potente instrumento para desenvolver estudos sobre a linguagem teatral, principalmente para o aprimoramento de técnicas de encenação. Desta forma, pode se tornar também uma expressão teatral completa nos seus valores éticos, estéticos e políticos.

O projeto *Teatro do oprimido: estética dos direitos humanos* junto à equipe do FTO realizou em janeiro de 2009 na cidade de São José do Rio Preto, interior de SP, à convite de diversas instituições locais o I Módulo do Curso de Formação de Multiplicadores visando representantes das áreas da saúde, cultura, assistência social e movimentos sociais da região. O objetivo do projeto é a formação de Multiplicadores e a fomentação de Grupos Populares de TO que tenham uma perspectiva de atuação permanente.

Como estes, inúmeros projetos de formação de multiplicadores são abertos a cada ano em diversos locais do país aumentando o contingente representativo do Teatro do Oprimido em diversos setores da sociedade.

3.4.4 Diretor/Encenador

“Se não podemos afirmar que todo encenador é um pedagogo, pode-se, no mínimo, dizer que todo processo de encenação é uma ação educativa, que interfere, provoca ou modifica os que dela participam”. (ARAÚJO, 2005, p. 22) Cláudio Rocha, arte-educador, curinga do grupo de *Teatro do Oprimido Pressão no Juízo* em Recife/PE, na entrevista concedida completa o pensamento do professor Sávio Araújo afinando suas acepções sobre o diálogo do curinga com o encenador.

O curinga está muito próximo da figura do encenador. Só que ele vai além, além de fazer o papel do encenador ele é um pedagogo. Ele ensina, ele forma o grupo, ele conversa com o grupo sobre a ética daquilo que o grupo discute, ele está preocupado com uma imagem de cena, de figurino, de cenário, de uma música, de ensinar alguém a tocar um instrumento. Ele escreve projeto, ele capta recurso, ele administra esse recurso, faz a produção. Ele tem um papel completo.

O curinga, como já havia dito, está em diálogo constante com diversas funções que uma *pessoa de teatro* exerce. Da mesma forma podemos considerar que existem curingas plenamente capacitados para atuar enquanto diretores/encenadores de seus espetáculos fórum. Por outro lado, hoje já existe um número significativo de grupos teatrais formados por artistas amadores e profissionais cujos seus encenadores se utilizam da técnica do Teatro Fórum como recurso político e estético para seus espetáculos. É o que veremos mais adiante com o exemplo do Núcleo 2 do Teatro Fábrica de São Paulo, com os diretores canadenses citados por Anne Smith em sua dissertação, com o CTO-Rio, com a Cia *Jana Sanskriti*, e principalmente com a embrionária Cia Estupor de Teatro que iniciou suas pesquisas, enquanto grupo, com a montagem do espetáculo fórum *Um dia na vida de uma enfermeira*.

No último capítulo de sua dissertação de mestrado, Anne Luis Smith afirma que há uma discussão acerca do papel dos curingas canadenses os quais são considerados uma ferramenta para as atividades sociais, educacionais e terapêuticas. O que a autora vai observar mais adiante é a existência de uma quarta vertente, a do curinga enquanto profissional do teatro. Para comprovar sua tese, ela considera diretores de teatro os curingas que dirigem seus próprios grupos e cita como exemplo alguns nomes como David Diamond⁵⁰, Linds, Mc Farlane.

Ela explica que essa definição – curinga-diretor– não foi efetivamente aceita pelos órgãos que regulamentam a profissão. Os curingas – e seus grupos – ainda não são aceitos como companhias profissionais porque muitas vezes trabalham com atores não profissionais. Anne afirma que a aceitação do Teatro Fórum como teatro profissional ainda não se efetivou, dentre outras razões, porque estamos habituados a entender teatro como entretenimento. Assim, quando tocamos em questões de responsabilidade, política e outros, o teatro é confundido com outras atividades.

Para tanto, gostaria ainda de abordar outras questões a fim de refletir sobre quais critérios poderíamos estabelecer como requisito para considerar que um curinga exerce a função de diretor/encenador. É possível que, para caminharmos ao encontro do que viremos a categorizar como *diretores/encenadores-curingas*, retornemos à problemática das definições de *profissional* ou *não profissional*. Não trataremos de discutir o valor e o requinte estético destes grupos ou o êxito de suas produções. Contudo, estabelecerei como critério três questões: 1) grupos registrados como profissionais por seus relativos órgão de regulamentação; 2) a atuação do grupo em circuito comercial; 3) a participação em festivais de teatro profissional – as quais serão levadas em consideração para categorizar uma apresentação ou grupo de teatro como profissionais do teatro:

Então, para considerar o curinga como um diretor/encenador passarei a questionar sempre: se ele tem formação acadêmica ou DRT? Se o espetáculo já se inscreveu no circuito comercial? Ou já participou de festivais de teatro? Se suas preocupações estéticas estariam acima, ou no mínimo equiparadas com as preocupações de ordem terapêutica, social ou educacional?

⁵⁰O ator canadense David Diamond é curinga há mais de 20 anos. Seria pertinente registrar que ele realizou a única experiência de Teatro Fórum via internet. Dia 16 de dezembro de 2000 ele realizou um Teatro Fórum ligado à rede mundial via computadores montados em um teatro com 146 espectadores e aproximadamente 50.000 ‘telespect-atores’.

Podemos observar que no Brasil não há uma expressão tão significativa de curingas os quais poderíamos vir a considerar encenadores – ou diretores de teatro – por coordenarem um grupo de Teatro Fórum. Mas, o *diretor/encenador-curinga* está presente ainda que em ações isoladas na atividade teatral profissional. Para exemplificar poderíamos citar duas das diversas experiências realizadas como a encenação de *Terror e Miséria no II Reich* do dramaturgo Bertolt Brecht por Boal e *Woyzeck* de Georg Büchner pelo curinga Adrian Jackson em Londres.

Contudo, para comprovar esta afirmativa, iremos tomar dois exemplos específicos: a montagem de *A Exceção e a Regra*⁵¹ do Núcleo Dois do Teatro Fábrica de São Paulo, que esteve em circuito comercial com este espetáculo montado pelo viés do Teatro Fórum, e as experiências do CTO-Rio que participaram de diversos Festivais de Teatro Profissional e coordenam Grupos Profissionais de Teatro Fórum em todo o mundo.

3.4.4.1 A Exceção e a Regra

A Exceção e a Regra é um texto clássico da fase didática da dramaturgia de Bertolt Brecht. O espetáculo foi montado em 2007 pelo Núcleo II do Teatro Fábrica de São Paulo. Segundo a própria introdução do texto a trama conta “[...] a história de uma viagem feita por dois explorados e um explorador”. (BRECHT, 1995, p. 132) Um homem de negócios (comerciante), o explorador, empreende uma viagem com dois empregados (o Guia e o Cule, carregador), os explorados, para conseguir uma concessão de petróleo. No meio da viagem, ele despede o guia desconfiando de suas intenções. Mais adiante ele e o Cule são assolados pela falda de água. O Cule, que vinha sofrendo de maus tratos constantes, ainda conserva um pouco de água escondida em um cantil que lhe foi entregue pelo Guia antes de se despedirem e não sabe que seu patrão também esconde dele um pouco de água. Então, “[...] o Cule apanha o cantil cheio e encaminha-se para o Comerciante [...] que, pensando que o outro tem nas

⁵¹ Ficha técnica: **Autor:** Bertolt Brecht; **Adaptação:** Luiz Casado, Elidy Moreira, Osvaldo Gazotti, Sergio Audi; **Direção:** Sergio Audi; **Elenco:** Elidy Moreira: Guia, Luiz Casado: Karl Langman, , Osvaldo Gazotti: Carregador, Juiz, Sergio Audi: Policial, **Trilha Sonora:** Sergio Audi, **Cenotécnica:** O grupo, **Figurinos:** Elidy Moreira, **Orientação Dinâmica de Teatro Fórum:** Yara Toscano; **Curinga da Dinâmica de Fórum:** Sergio Audi

mãos um grande marco de pedra, [...] com um tiro de revólver abate o Cule”. (BRECHT, 1995, p. 150) A segunda parte da peça é dedicada ao julgamento do comerciante que está sendo acusado pela mulher do Cule a qual também pede indenização pela morte do marido. Depois de inquirir algumas testemunhas, o Juiz entende este crime como legítima defesa e o acusado é absolvido, demonstrando o comportamento da sociedade mantenedora dos meios de exploração.

A peça foi montada pelo viés da técnica do Teatro Fórum na qual um dos atores – Sérgio Audi – e também diretor do espetáculo, atuava na função de curinga. O ingresso custava R\$20,00 e com o canhoto o espectador poderia voltar quantas vezes quisesse para participar do Fórum.

Cada pessoa que opinava era convidada a encenar com o grupo sua alternativa que, invariavelmente, não levava a grandes mudanças. O que começou com uma opinião envergonhada, tornou-se um debate intenso que durou mais tempo do que a própria fábula. No final, chegou-se à conclusão de que não havia nenhuma maneira simples para mudar o ocorrido e que todos os caminhos levam à exploração do homem pelo homem, à violência e à corrupção. (CODOGNOTTO, 2007)

Parece que o resultado deste fórum foi um pouco fatalista. E isto, de fato, acontece. Nem sempre é possível encontrar soluções para o problema apresentado em cena. O Teatro Fórum, inclusive, visa a participação do *espect-ator* na busca de alternativas, uma vez que ele esteja ciente de que nem sempre obterá sucesso na busca pela libertação das opressões. Contudo, mais importante que encontrar soluções adequadas é proporcionar a mobilização do espectador – que por sua vez metaforiza a mobilização de todo ser humano – arrancando-o da sua passividade e impulsionando-o à ação crítica e consciente.

Esse é um dos mais recentes casos de sucesso artístico e comercial de um espetáculo fórum no circuito profissional. A montagem não é a mais tradicional possível segundo a metodologia do fórum, contudo, possuía os dois quesitos fundamentais: a intervenção e o oprimido. Diante destes dois pilares que autenticam esta experiência como fórum as variações metodológicas que fizeram parte desta montagem, como por exemplo, a presença de um texto dramático pré-existente e a participação, em algumas apresentações, de dois atores enquanto curingas, não inviabilizaram uma temporada exitosa, ao contrário enriqueceram a possibilidade do uso desta técnica em consonância com uma montagem de apuro estético e

inserida em um dos maiores centros de teatro comercial e profissional do país que é a cidade de São Paulo.

3.4.4.2 CTO-Rio

O CTO possui em seu histórico espetáculos que já estiveram em cartaz e hoje fazem parte do repertório do grupo. Os curingas já circularam entre os principais festivais de teatro do Brasil e do mundo, inclusive arrebatando prêmios. Contudo, hoje seus projetos estão mais voltados para outros segmentos.

Em entrevista perguntei ao curinga Geo Brito o porquê do CTO ter abandonado a prática de montagens de espetáculos comerciais e a participação em festivais, então ele explica que eles acreditam, por exemplo, que o fato de pagar para assistir um espetáculo já constitui um fator inibidor e o objetivo maior do CTO é atender ao máximo de pessoas. Contudo, quando comento sobre as participações em Festivais e especialmente sobre o Prêmio Paschoalino de melhor atriz para Bárbara Santos no Festival Estadual de Teatro da FETAERJ em 2000, a qual interpretava um personagem oprimido no espetáculo *O Trabalhador*, ele comenta: “Tem um dado interessante de você ocupar um espaço que muitas vezes as pessoas não reconhecem da possibilidade do TO ser teatro”.

Outro exemplo de Cia profissional de Teatro do Oprimido é a Cardboard Citizens no Reino Unido. Segundo o artigo de Adrian Jackson⁵² (2001), esta é a única companhia no Reino Unido que conta com sem-tetos, participantes e públicos como criadores. Beneficiam mais 4.550 pessoas e 90 organizações por ano com seus trabalhos. O curioso desta companhia é a maneira como descrevem seus objetivos: produzir teatro de qualidade com e por pessoas sem-teto, para platéias de sem-teto e outros; oferecer aos sem teto treinamento, oportunidade de emprego e aconselhamento associado; tornar audível a voz do sem teto pela produção de Teatro Fórum; oferecer oportunidade de educação interativa entre os sem teto e aqueles com risco potencial de se tornarem sem-teto; aumentar a consciência sobre as necessidades dos sem-teto; ajudar os sem-teto a aumentarem sua auto-estima e habilidades sociais e mediar o

⁵² Diretor em Londres, trabalha com Teatro Fórum há 20 anos e é tradutor para o inglês de vários livros de Boal.

acesso dos sem-teto a uma gama de atividade e experiências culturais. Este grupo é reconhecido pela sua federação como uma companhia profissional de teatro. Mesmo estando posteriormente à serviço da promoção social

Sob os critérios já levantados, podemos afirmar que esses exemplos legitimam o Teatro Fórum como Teatro profissional. Da mesma forma nos faz pensar sobre a atuação de seus agentes profissionais ou amadores. O Teatro Fórum também é feito para oferecer diversão, efeito estético e fruição.

A função do curinga enquanto diretor/encenador, ou do diretor/encenador enquanto curinga é também de seduzir o espectador. Seduzi-lo para a sua causa. *Sua causa* no sentido de ser a causa do espectador e do curinga, na medida em que a condução do processo de tradução da causa em linguagem teatral é coordenada por ele. Seguindo esta justa medida na maneira de organizar a cena, o diretor/encenador que se lança na aventura de montar e curingar um fórum reconhece que as particularidades desta técnica e as exigências de sua atuação convocam uma nova metodologia de encenação.

Quanto às escolhas da encenação do espetáculo fórum, o curinga também não deve decidir nada por conta própria. Essa questão irá confundir um pouco as funções e a autoridade do curinga enquanto encenador. Geo Brito, atual curinga do CTO-Rio, concorda e diz em entrevista:

Ele tem que ser tudo isso. Ele não é um diretor tradicionalmente falando porque existe um senso comum que o diretor é aquele que tem um texto e convida as pessoas para executar esse ou aquele papel. Esse não é o papel do curinga. Mas o curinga exerce um papel de diretor teatral sim, mas a grande questão é que esteja sempre presente o diálogo. A gente não define nada no começo, tudo surge num processo. Você tem uma relação com esse grupo e essa relação vai se dando de uma forma dialógica. Agora, é claro que tem momento em que o diretor ele tem que está atuando. Porque uma tendência, principalmente quando você trabalha com não atores é que as pessoas querem construir um espetáculo que contemple tudo, que seja quase uma reprodução da realidade, e o teatro é a representação. No teatro tem que ter muito uma questão de síntese. Acontece que muitas vezes você vai dar uma orientação que é baseada na sua experiência e você tem que ver a reação do grupo. Essa direção acontece sim. Mas é um papel diferenciado. Você tem um conhecimento teatral e o grupo tem um conhecimento de vivência. Então, com o diálogo você constrói. A obra do teatro é uma obra do grupo, não é uma obra do curinga. Às vezes as pessoas acham que o TO é uma mesa e uma cadeira. Então, se a gente chama um cenógrafo, por exemplo, ele vai ter sempre essa filosofia curinga de ser: um cenógrafo curinga, um músico curinga. Convocando todas as idéias. Às vezes ele tem uma capacidade técnica, mas a idéia está sempre dialogando com o grupo. E a execução também é feita de uma forma integrada. Sempre feito de uma forma participativa. Um curinga ele tem que exercer todas as funções que fazem parte das funções teatrais: a direção, a cenografia, o figurino, essa relação com a platéia.

Para construir e ensaiar a cena, o curinga deve partir de um princípio próximo ao que chamamos hoje de Processo de Criação Colaborativa.⁵³ Ele deve buscar congregar os desejos políticos e estéticos dos indivíduos que compõem o seu grupo. Ou seja, deve fazer o que deseja o grupo, agir de acordo com um coletivo que nem sempre está em total agrado com seus desejos e vontades. Como deve agir então o curinga na condução de um processo de construção de cena?

Vou tentar responder esta pergunta através da análise da minha experiência enquanto aluna do bacharelado em direção teatral e também aprendiz de curinga. Partindo de uma visão mais esclarecida e amadurecida, no próximo capítulo estabeleceremos um estudo do processo e resultado da montagem do espetáculo fórum *Um Dia na Vida de uma Enfermeira* com o objetivo de sistematizar a metodologia aplicada para esta encenação apontando erros, acertos, fundamentando as técnicas de direção e de fórum buscando afirmar a importância da comunhão destes dois aspectos: teatro e fórum na formação do jovem diretor. Não é uma cartilha, nem uma metodologia específica do fórum como nos ensinam nas oficinas de TO. Cada encenador vai se utilizar da sua experiência com o teatro e com fórum para conjugar os desejos de artistas e público na montagem e no debate teatral.

⁵³Processo contemporâneo de criação teatral, com raízes na *criação coletiva* [...]. Surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia pré-estabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra. Todos os criadores envolvidos colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornaram imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências. [...] Não existe um modelo único de processo colaborativo. Em linhas gerais, ele se organiza a partir da escolha de um tema e do acesso irrestrito de todos os membros a todo material de pesquisa da equipe. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 253-254)

4 UM DIA NA VIDA DE UMA ENFERMEIRA

Cada nova encenação gera uma peculiar possibilidade metodológica. Hoje, podemos nos permitir perguntar: quais as teorias ou metodologias para quais encenações? O nosso recorte reduz a pergunta aos limites que tangem os espetáculos que se utilizam das técnicas do Teatro Fórum. Partindo da experiência com a montagem do espetáculo fórum *Um dia na vida de uma enfermeira*, refletirei a respeito da metodologia que foi aplicada a esta encenação, analisando-a como mais uma possibilidade de construção cênica e sua aplicabilidade para a montagem de outros espetáculos fórum.

Os mecanismos de metodologia – ou estudo do método – para encenação permitem ao diretor se lançar sobre a obra cênica de maneira sistematizada. Contudo, nem sempre é feita uma escolha metodológica no processo da montagem, mas, mesmo que equivocado ou intuitivamente, o diretor escolhe um caminho. Porém, a escolha consciente do método contribui sempre de maneira positiva para a montagem porque clareia os critérios da encenação e melhora, inclusive, o relacionamento entre elenco e direção.

Partindo da escolha de um método para encenar o seu espetáculo, o diretor caminha observando e refletindo sobre seu processo de montagem. A metodologia da encenação se esforça em objetivar e organizar os sistemas de significação do espetáculo; parte de questões fundamentais que legitimam o valor ideológico de sua encenação e percorre a escolha criteriosa de elementos pertencentes ao universo da linguagem teatral.

Neste capítulo, as discussões – encenador/encenação – permeiam o grupo de curingas os quais enquadrámos anteriormente na categoria de *diretores/encenadores de espetáculos teatrais*, ou seja, nossas preocupações tangem o universo do teatro profissional e dos curingas que dialogam com a linguagem teatral.

O que torna peculiar a metodologia direcionada a espetáculos que utilizam as técnicas do Fórum é o ato de pensar e estruturar uma obra que seja intencionalmente preparada para receber quantas intervenções forem necessárias a cada apresentação. Ou seja, a obra do Teatro Fórum é propositalmente pensada para ser incompleta, por isso o diretor se dedica no

processo de montagem a elaborar cuidadosamente as *zonas de sombras*⁵⁴, que seriam propositalmente ausências de signos ou aberturas de significação que possibilitam múltiplas leituras, colaborando com a projeção da expectativa do público no problema apresentado e incentivando a intervenção do espectador.

No decorrer deste capítulo poderemos analisar melhor essa expressão e explicá-la com exemplos concretos na encenação. Desta forma, denominaremos assim – *zonas de sombras* – as aberturas de significação elaboradas propositalmente para minimizar o sentido determinativo e fatalista das situações-problemas aumentando as possibilidades e o interesse do espectador em intervir na cena. Com isso, podemos dizer que este esquema de representação legítima, dentro do pluralismo metodológico, uma singular organização dos elementos do espetáculo que está sempre atenta à interferência do espectador, desde a escolha do tema e do texto – ou de sua confecção – até o desempenho dos atores, dos elementos visuais e sonoros que serão colocados em cena. A todo o momento, a atenção do diretor está voltada para que o espetáculo se complete com a entrada do espectador em cena a fim de deflagrar um debate vigoroso e transformador.

4.1 A METODOLOGIA DA ENCENAÇÃO E A INTERVENÇÃO

O Teatro Fórum desorganiza as estruturas já codificadas pelo teatro realista-naturalista acerca dos atores, espectadores, diretores e discute a possibilidade do espectador e do curinga serem ao mesmo tempo pessoa e personagem, fruidor e autor. A sugestão de uma metodologia de encenação para espetáculos fórum trata de um estudo teórico e prático desenvolvido à luz da semiologia, dramaturgia, entre outras fontes teóricas, que auxiliaram no exame da técnica do Teatro Fórum, problematizando as noções de espectador-ator, de pessoa-personagem e principalmente de diretor-curinga.

Nessa perspectiva, podemos estabelecer comparações e refletir sobre as implicações destas poéticas no teatro e na vida levantando algumas questões: qual o verdadeiro espaço do

⁵⁴É válido ressaltar que este termo foi atribuído à encenação pela professora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (ECA/USP) em uma análise feita sobre a encenação após uma apresentação no XVII Festival de Teatro Educação do Estado de Santa Catarina.

espectador nessas poéticas? O rigor estético do teatro é negligenciado em função da intervenção do espectador na busca de soluções para as opressões reais? A intervenção do espectador-amador comprometeria as exigências e o rigor estético dos aprendizes a profissionais de teatro? Como se comporta o diretor? Qual a sua verdadeira função? Qual o verdadeiro papel do curinga?

Para a montagem de *Um dia na vida de uma enfermeira*, foram seguidas algumas das poucas orientações metodológicas retiradas dos livros de Augusto Boal que funcionaram como estímulo para descobrirmos possibilidades de encenação que poderiam ser aplicadas na construção de um espetáculo fórum. Especialmente as indicações direcionadas ao curinga serviram, por exemplo, para que o espetáculo partisse para um processo mais voltado para a criação colaborativa de atores e *diretor-curinga*. Da mesma forma, os exercícios propostos na modalidade do Teatro Imagem foram sugestivos para inaugurarmos uma inédita possibilidade – que será explicada mais adiante – que funcionava como ponto de partida para as intervenções. Partindo sempre para uma possível *re-contextualização* das técnicas e jogos sugeridos por Boal todo o percurso de montagem deste espetáculo utilizou-se também, mas não exclusivamente, desta metodologia.

Mantivemos uma preocupação constante de cuidadosamente colocar em cena todos os elementos dos quais o teatro *tradicional* se utiliza – luz, sonoplastia, figurino, cenário – envolvendo-nos, inclusive, com a produção do cartaz e do programa, da divulgação nos meios de comunicação, entre outros. Abaixo, a foto de Antônia Pereira Bezerra no papel da antagonista Sra. Kopalevski publicada em uma reportagem da atriz e jornalista Eduarda Uzeda no jornal *A Tarde* do dia 20 de julho de 2004 (ANEXO C e D).



Foto 1 - Antônia Pereira Bezerra
Fonte: *A Tarde*, 20 jul. 2004.

Nosso objetivo era não deixar dúvidas de que o espectador estava diante de um espetáculo teatral completo e não de uma assembléia de militantes, ou ainda, de uma sessão de terapia de grupo – ainda que estas duas dimensões estejam, em grau muito menor, presentes na apresentação. Para um artista iniciante foi uma tarefa múltipla: pensar como fazer teatro, pensar como fazer Teatro Fórum, organizar a cena e o debate atuando como curinga nas apresentações.

Esta pesquisa prática – que contou com a participação de Isabela Silveira e Isadora Guerra, na época também bolsistas PIBIC, que desempenharam respectivamente os papéis de protagonista (a oprimida Louise) e Nouné (sindicalista e amiga de Louise), com a coordenação e orientação da Profa. Dra. Antônia Pereira Bezerra também no papel da antagonista (a opressora Sra. Kopalewski, a chefe geral do hospital) – gerou um primeiro esboço do que poderia vir a ser uma concreta possibilidade metodológica para montagem de espetáculos Fórum.

A pesquisa PIBIC compreendeu três etapas: 1) *a relação ao engajamento político*; 2) *a relação pedagógica* - educação e libertação do *espectador-pessoa*; e finalmente, 3) *os questionamentos sobre a preocupação estética* – teatro de ação, improvisação e perfeição artística são compatíveis? Principalmente esta última desdobrou-se em estudos mais aprofundados da análise e técnicas de montagem deste espetáculo.

Para responder a estas questões começamos pelo exercício de pensar e nos convencer sobre todas as escolhas que se reuniam na esfera do *o quê e do por que fazer*. O dramaturgo, o texto, a poética que seria utilizada para a encenação, já tinham sido previamente escolhidos por nossa orientadora, pois fazia parte do objeto de estudo da sua pesquisa. Com isso, já tínhamos a certeza do *o quê fazer*: estávamos diante de um exercício cênico de pesquisa e queríamos elaborar um fórum para proporcionar um debate sobre as múltiplas relações de opressão que cercam a vida do cidadão comum, então estávamos agora diante do *como fazer*.

A Profa. Silvia Nunes (2001), no artigo *Três ou quatro perguntas para um bom Fórum*, enumera quatro questões que pertencem ao universo do *como fazer um espetáculo fórum* orientando seus agentes pela busca de repostas aos seguintes questionamentos: *Qual a opressão de vocês em relação a este tema? O que vocês querem em relação a tudo o que foi colocado? O que impede vocês de conseguirem o que querem? Quais as saídas para o que vocês estão colocando?* Estas perguntas, que estão claramente relacionadas a uma metodologia de trabalho de elaboração de Fórum com grupos que querem falar sobre as suas

opressões, podem ser substituídas, em uma versão menos objetiva e por isso mais abrangente, pelas três questões que devem acompanhar todo diretor de teatro: *o que, por que e como fazer*.

É importante que o grupo tenha conhecimento da opressão que está sendo trabalhada. Atores e principalmente um curinga alheio às condições reais que cercam o tema adotado em cena são extremamente prejudiciais ao Fórum. Como em qualquer montagem, no Fórum, o grupo precisa se interar do assunto em pauta, cada integrante deve pensar sobre a sua relação pessoal e seu ponto de vista diante da situação apresentada. Esses questionamentos devem ser conduzidos pelo curinga durante o processo de ensaio, da mesma forma podem ser levados à platéia durante as apresentações.

Cabe ao curinga sensibilidade para conduzir o grupo por tais questões: ainda que não sejam formuladas explicitamente, a resposta a elas terá efeito sobre a qualidade do Fórum, sobre a relação dos participantes entre si e sobre a sua relação Dalí por diante com o tema e os problemas tratados. (NUNES, 2001, p. 26-27)

Neófitos no assunto, nós nos preocupávamos muito em montar uma encenação que passasse credibilidade para o espectador e o fizesse colaborar com a cena. Então, diferente do habitual que por sua vez o espectador solicita a repetição do trecho no qual ele quer intervir, pensando em suscitar interesse e facilitar sua entrada em cena. Para isso, seguimos a sugestão da orientadora e resolvemos que, ao final da apresentação, montaríamos três imagens que representassem um dado momento da peça no qual as opressões se tornavam ainda mais evidentes. Essas imagens não foram literalmente retiradas da peça, mas elaboradas em processo de ensaio, com formas mais expressivas e evidentes que sugeriam o momento e qualidade do discurso. Então, repetíamos uma imagem de cada vez e explicávamos ao espectador que faríamos três rodadas com cada imagem e ele teria a chance de escolher em qual delas ele gostaria de entrar para que a mesma servisse de ponto de partida para a sua intervenção.

Esse método foi inspirado no Teatro Imagem, que somado ao Fórum, trouxe bons resultados, inclusive estéticos, para a cena. Abaixo, fotos das três imagens na seqüência em que eram apresentadas ao público. Na última imagem temos um *espect-ator* já ocupando o lugar o oprimido.



Foto 2 – Primeira imagem apresentada para intervenção. Reitoria da UFBA, 2005.

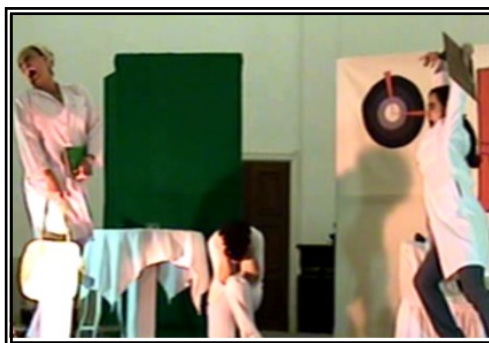


Foto 3 – Segunda imagem apresentada para intervenção. Reitoria da UFBA, 2005.



Foto 4 – Terceira imagem apresentada para intervenção. Reitoria da UFBA, 2005.

4.1.1 Dramaturgia

No contexto da pesquisa e encenação PIBIC, gostaríamos que ficasse claro que nosso interesse não era fazer somente política, mas um estudo das implicações da poética boaliana associada a um texto dramático cujo conteúdo era muito próximo ao *anti-modelo* apresentado pelo Fórum. Contudo, no método tradicional de montagem de espetáculos fórum, os grupos transformam casos reais em dramaturgia através de exercícios de improvisação e construção de cena; no nosso caso, a dramaturgia estava pronta e constituía mais um elemento da encenação presente desde o início dos ensaios.

Nossa montagem, que partiria de um texto dramático pré-existente do dramaturgo francês Armand Gatti, não trabalharia com casos reais ou problemas pertencentes ao universo do grupo de trabalho, não seria uma dramaturgia construída em sala de ensaio, então tradicionalmente demos início ao processo através do estudo e da reflexão sobre o texto dramático em questão – que nos serviria de *anti-modelo* mesmo que para isso fossem necessárias algumas adaptações (ANEXO D).

Iniciamos um estudo do texto e do universo do dramaturgo, analisando seu estilo de escrita, preocupações ideológicas e demos início ao processo de adaptação do texto aproximando-o do nosso cenário sócio-político, aproveitando para ampliá-lo a outras esferas profissionais que não somente dos enfermeiros.

A fábula de Armand Gatti é um monólogo que discute o destino de Louise (protagonista), enfermeira do hospital Saint-Luc. Em sua versão original, os outros personagens (antagonistas-opressores) participam como testemunhas da ação e são determinados segundo a idade, o físico e o sexo dos espectadores presentes no dia da apresentação.

“A relação espectador-drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama”. (SZONDI, 2001, p. 31). O autor considera a evolução da dramaturgia moderna um afastamento do próprio drama. Igualmente, considera o espectador totalmente ausente da fala dramática, defendendo a passividade permanente e contemplativa da platéia. Por esta definição retirada do livro *Teoria do drama moderno* de Peter Szondi fundamentamos o enquadramento da dramaturgia do Teatro-Fórum na vertente pós-dramática.

Como vimos acima, Gatti vai chamar o espectador de *testemunhas da ação*. Sua dramaturgia propõe uma participação, mesmo ainda que passiva, do público no desenrolar do drama. Com uma proposta ainda mais radical, no *anti-modelo*, o público presente se apropria desta função autoral e se assume como sujeito-autor do evento opondo-se à genialidade do autor, ou seja, destrói a noção de obra como algo feito e acabado, dando lugar à noção de processo. Assim, Boal propõe uma redemocratização do teatro também pelo questionamento das relações entre produção/consumo e autoria/autoridade.

Ambos os autores propõem uma *redemocratização do teatro*, tentam *reinstaurar uma produção livre*, a do ser humano que, diante dos outros e longe das diferenças, produz ele mesmo sua obra, seus conceitos, juízo de valor e um novo desfecho para a obra. Ambos se interessam por um teatro e formas teatrais que rompem com as convenções para retornar à sua antiga função libertadora e recuperar sua dimensão popular.

Ainda na primeira versão de Armand Gatti, *Um dia na vida de uma enfermeira ou o porquê dos animais domésticos*, foi decomposta em dez quadros e encenada em hospitais e outros espaços alternativos. O cenário era adaptado ao espaço, com apenas oito relógios dispostos sistematicamente designando os pontos norte, sul, leste, oeste, sudeste, sudoeste, noroeste e nordeste. Cada relógio sugere um espaço que Louise percorre para cumprir suas tarefas do dia-a-dia. Ela se imagina assistindo uma peça sobre as enfermeiras.

Foram traduzidos pela Profa. Dra. Antônia Pereira Bezerra dois textos de A. Gatti: *Um dia na vida de uma enfermeira* e *Máquina escavadora*. O primeiro foi analisado e montado no âmbito da pesquisa PIBIC e o segundo restringido, naquele primeiro momento, às informações nele contidas quanto à escrita dramática de Gatti para uma análise mais criteriosa do dramaturgo e seu universo de escrita. Estabelecendo um paralelo entre os dois textos, detectamos o tema da opressão em ambas as situações dramáticas e constatamos também, a repetição de signos como o tempo, o oprimido e a circularidade.

Durante o processo de ensaio, o texto foi sendo estudado e adaptado, buscando atribuir sentido às palavras de Gatti e preenchê-las com gestos e signos cotidianos, aproximando a realidade do autor à nossa concepção de mundo para situar a personagem principal em um espaço mais concreto e significativo para o espectador.

Antes de efetuarmos uma análise da intriga de *Um dia na vida de uma enfermeira*, fez-se necessário explicar e situar, à luz das teorias semiológicas de Anne Udersfeld (2005) as inter-relações dos pares que ocupam as casas no modelo actancial gerando definições e

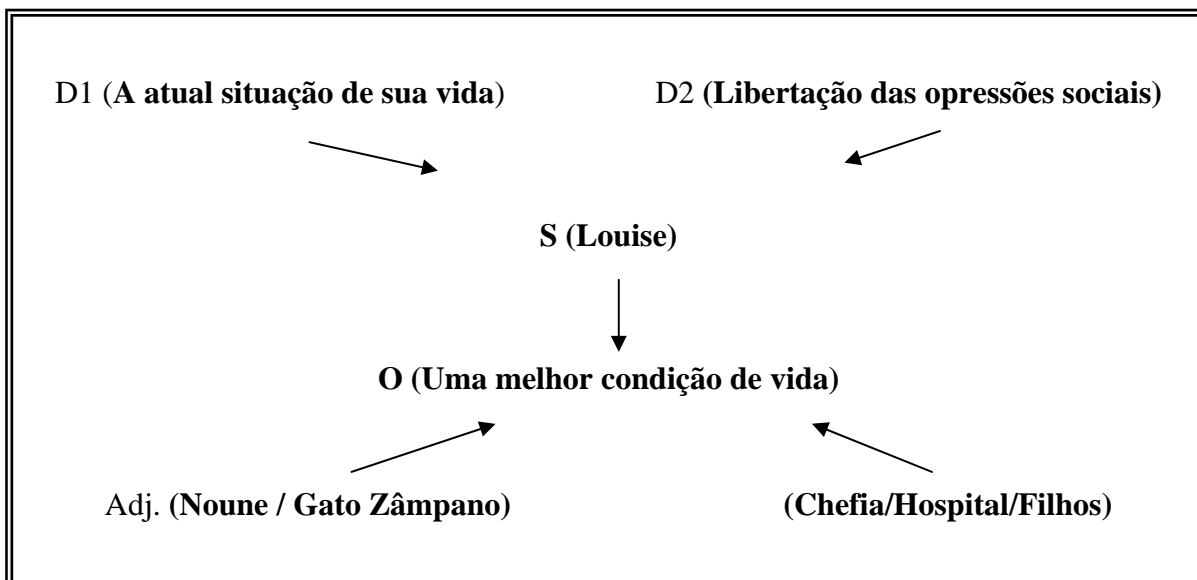
resultados para a cena os quais nos permitiram detectar as estruturas do *anti-modelo*. Assim, colocamos em análise e debate as possibilidades de deslocar os personagens de seus códigos de origem e recodificá-los em outra estrutura, com o intuito de compreender suas funções e papéis codificados. O interesse de uma análise actancial é o de escapar do perigo de *psicologizar* os actantes e suas inter-relações. Porém somos obrigados a ver o sistema actancial como um todo, no qual os elementos embora sejam independentes, não devem ser analisados isoladamente.

A análise actancial é uma das diversas possibilidades de estudo do texto dramático. Da mesma forma, ela não exclui outros tipos de análise textual que utilizadas em conjunto serviriam como forma de aperfeiçoamento. ‘O primeiro passo de toda análise semiológica é determinar unidades’ (UBERSFELD, 2005, p.33). O modelo actancial, então, busca identificar, através do discurso dos sujeitos que enunciam o texto dramático, actantes que se identificam como elementos cumpridores funções sintáticas.

Assim, em todo o processo existem três pares de actantes e a análise actancial inicia-se pela identificação do par sujeito e o objeto. O par *sujeito-objeto*, que constrói o eixo da intriga, é composto por *Louise* (sujeito) que se move em direção ao objeto *uma melhor condição de vida*. O sujeito é sempre *animado, vivo e ativo*. O *objeto* da busca do sujeito pode perfeitamente ser individual, mas o conflito desta busca ultrapassa sempre o individual, em virtude do elo que se estabelece entre o par Sujeito-Objeto e os outros actantes.

Em seguida detecta-se o par *destinador-destinatário* (D1 e D2). Estes actantes normalmente estão calcados em valores ideológicos políticos e sociais. O Destinador leva o sujeito a agir, impulsiona-o, e o destinatário encontramos na resposta da seguinte pergunta *Em favor de que ou de quem S deseja O?* Por último o par *adjuvante-oponente* (A e Op) não se trata forçosamente de um personagem, podendo ser uma situação, uma instância que determina a ação do sujeito em direção ao objeto. Assim como D1 e D2 podem ser abstratos.

A partir desta proposta de base do esquema é possível fornecer uma fórmula mais exata e precisa. EX: D1 impulsiona S para que deseje O na intenção de D2.



Quadro 2 – Diagrama do modelo actancial aplicado à *Um dia na Vida de Uma Enfermeira*

Desta forma, pudemos notar que nesta peça de Gatti o sujeito é um ser passivo e não atua para se apropriar do objeto, pesquisando alternativas com fins à libertação da situação opressiva. Esses modelos e conceitos serviram não só para o estudo das poéticas como também para a análise e encenação do espetáculo-fórum *Um dia na vida de uma enfermeira*, na qual o *espect-ator* deveria ocupar a casa do sujeito e impulsionar a *flecha do desejo* em direção ao objeto. Esta análise actancial nos permitiu, também, vislumbrar a natureza da performance do espectador-ator participante ativo do acontecimento teatral, durante a encenação do espetáculo que modifica as casas actanciais a cada intervenção. Exemplificaremos mais adiante.

Mesmo com todas essas aproximações entre os dois autores – Gatti e Boal – estava clara a necessidade de uma adaptação do texto para a realização do Fórum. Antes de tudo, seria necessário transpor esta realidade tão distante como a de Gatti (França) em signos que pudessem ser decodificados segundo o repertório do nosso espectador - público alvo⁵⁵. O mundo e a realidade de Gatti poderiam dialogar, interpelar e transformar o universo do nosso espectador?

Para responder afirmativamente à questão anterior era necessário retirar determinados códigos que estavam hermeticamente fechados no universo gattiniano e que tangiam exclusivamente as relações pessoais e profissionais dos hospitais de forma tal que a maioria

⁵⁵ O público alvo da pesquisa é o espectador comum de teatro, estudantes e artistas.

dos espectadores pudesse projetar as mais diversas relações naquele caso que passou a ser usado como sugestão e não mais como modelo.

4.1.2 Adaptação dos personagens

Para aproximar a fábula de Gatti à realidade dos espectadores e favorecer a intervenção na cena, inserimos na encenação duas personagens, Nouné e Sra. Kopalewski, as quais na fábula original Gatti sugere que sejam espectadoras apontadas na platéia pelo protagonista. Pensamos não só na possibilidade, mas também na necessidade de fixar alguns personagens para facilitar a contracena. Enquanto no modelo original a personagem contracenava (em monólogo) com o público, na montagem foram escolhidos dois personagens que, mesmo sem falas, representavam no palco o antagonista e o adjuvante do oprimido que mais tarde através das intervenções pudemos percebê-la também como sua opressora. Fez-se necessário concretizar as figuras destas personagens para que o espectador ao intervir na cena, substituindo o oprimido, Louise, pudesse contracenar concretamente com eles.

Acreditamos que mesmo presentificando essas personagens, manter a estrutura do monólogo seria mais proveitoso para a encenação. Detectamos na ausência de falas dos opressores e adjuvantes uma intencional *zona de sombra*, na qual cada espectador, identificado enquanto indivíduo único na platéia, poderia projetar as falas de seus próprios opressores nas *falas não ditas* dos personagens da cena.

Na encenação, a ação se passa na casa de Louise e não mais em um local abstrato representado por relógios nos pontos cardiais. A protagonista recebe em sua casa a Sra. Kopalewski, a chefe geral do hospital no qual trabalha, que veio até sua casa com a intenção de lhe cobrar relatórios pendentes. Pouco tempo depois, chega sua amiga e colega de trabalho, Nouné, que é uma das representantes do sindicato dos enfermeiros e se esforça para que Louise participe do movimento. Louise é casada, tem duas filhas pequenas e durante todo o tempo tenta justificar a sua ausência nas lutas sindicais explicando a sua situação, de mãe, mulher, dona de casa e profissional. E quanto à questão de gênero? Estaríamos sobrepondo ou substituindo as questões de trabalho pelos assuntos que tocam a mulher contemporânea?

Não estávamos discutindo somente questões de gênero, mas este também era um assunto pertinente, pois a dramaturgia de A. Gatti não se apóia exclusivamente nas relações de trabalho e com isso foi possível, através da análise do texto, encontrar outros elementos possíveis de serem problematizados em cena. Contudo, como escolhemos as personagens que permeiam o universo de trabalho de Louise, a encenação acabou por ter como pano de fundo – para tratar de tantos outros assuntos – a relação de trabalho.

A experiência da encenação mostrou a importância dos debates que surgiram através das intervenções masculinas para discutir questões de gênero. Por exemplo, as alternativas *masculinas* apresentavam preocupações e sugestões sensíveis para com questões pertinentes à maioria das mulheres que fazem parte do seu círculo social. Outras intervenções mostraram espectadores mais incomodados com a opressão sofrida pelo marido e até mesmo pela amiga, Nouné, que sob o ponto de vista de alguns espectadores, passou de adjuvante do oprimido a opressora. Essa ampliação de possibilidades de compreensão e intervenção contribui sempre de forma positiva tanto para o debate quanto para a encenação.

A atenção do *diretor/encenador-curinga* deve estar voltada para procurar ser claro na exposição do problema para que, mesmo no diversificado grau de entendimento do público, a situação-problema possa ser compreendida e as regras do jogo seguidas sem grandes distorções.

Desta forma, essas opressões abstratas – tempo, dinheiro, sociedade – não propiciam bons fóruns. O Teatro Fórum tem como objetivo mobilizar o espectador para enfrentar seus problemas cotidianos, por isso as situações são concretizadas através da relação dos personagens oprimidos com seus opressores, os quais, sob um ponto de vista macro, representam, como em nossas vidas, questões que alcançam para além do universo micro do espetáculo. O hospital e os enfermeiros podem e devem ser pelos espectadores passíveis de serem substituídos por outras relações de trabalho e profissão. Ou seja, elaboramos uma proposital abertura para abarcar, da melhor maneira possível, os plurais horizontes de expectativa.

Para a encenação de *Um dia na vida de uma enfermeira*, fizemos uma análise comparada entre estes dois autores portadores de ideologias que podem ser aproximadas pela busca de uma conscientização do sujeito – *espect-ator* – enquanto agente transformador da cena pela aproximação da ficção e realidade através da sua intervenção, bem como as implicações das interferências do espectador e suas modificações nas estruturais actanciais.

Neste tipo de teatro, essas alterações trazem enriquecimento para a dramaturgia através das novas sugestões e alternativas de libertação do personagem oprimido, evidenciando a noção de jogo que mantém um debate constante entre palco e platéia. Os personagens oprimidos e opressores evoluem de acordo com as proposições dos espectadores e sua capacidade de *falar artisticamente*, de interrogar e interagir com o espaço estético, de assimilar as regras do jogo. Tentamos esgotar as possibilidades de conflitos entre protagonista e antagonista da ação dramática, função inerente ao Fórum, desde suas origens, e que enriquece os elementos de cena com dados novos oriundos dos espectadores sem, no entanto, transformar radicalmente a situação dramática, comprometê-la esteticamente ou sobrepor o debate ao teatro.

4.1.3 Outros elementos materiais da representação

Verificando a escrita dramatúrgica de Gatti e constatando a enorme preocupação do autor com a encenação de seu espetáculo, nosso objetivo foi ratificar a possibilidade de uma dimensão estética atrelada ao Teatro Fórum no qual o espectador intervém na cena *invadindo* o espaço de encenação que naturalmente estaria designado para o ator.

Em *A Análise dos Espetáculos*, Patrice Pavis vai denominar de *Os outros elementos materiais da Representação*, todos os elementos materiais da representação que

Existem concretamente no palco como materiais significantes, colocados ali pelos artesãos dos espetáculos. [...] o espectador se impressiona primeiro pelo que é visível e humano, pela atuação, depois pelos materiais mais 'invasores' como o cenário ou os figurinos, e por fim por aquilo que autoriza a própria percepção: a iluminação. [...] Deus estaria nos detalhes? Em todo caso, o sentido de uma representação de sua análise está com certeza nos detalhes: um fragmento aparentemente anódino afigura-se muitas vezes característico do conjunto e é preciso saber reconhecer tais detalhes 'insignificantes' que, muitas vezes, se abrigam em alguns elementos materiais privilegiados do espetáculo. (PAVIS, 2005, p. 161-162)

Entendendo que a análise do espetáculo é essencial para revisão da metodologia aplicada a esta encenação, vamos, mesmo que sem riquezas de detalhes – nos ater ao significativo estudo dos *elementos materiais deste espetáculo*.

Os elementos visuais e sonoros foram elaborados para facilitar o entendimento do espectador da situação-problema apresentada e incentivá-lo à interação. Nossa equipe⁵⁶ não contava com especialistas, mas com artistas aprendizes e dedicados em suas funções no intuito de alcançar o maior grau de profissionalização e apuro estético possível para o espetáculo. De fato, os elementos pertencentes à plástica, a dança e a música não possuem uma análise tão criteriosa quanto à dramaturgia, atores, diretor e público. Porém, a prática de toda a equipe envolvida na elaboração do espetáculo não nos permitia negligenciar qualquer elemento colocado em cena.

Seguindo os critérios de análise de Pavis (2005, p. 64), o figurino de um espetáculo normalmente tem por função:

A caracterização: meio social, época, estilo, preferências individuais; a localização dramática para as circunstâncias da ação; a identificação ou disfarce do personagem; a localização do *gestus* global do espetáculo, ou seja, da relação da representação, e dos figurinos em particular, como universo social.

Todas as três personagens (Luise, Nouné e Sra. Kopalewski) fazem parte de um mesmo grupo – enfermeiras – e foram caracterizadas com um figurino criado para significar a função profissional e social que as mesmas exercem na trama. Contudo, cada personagem possuía diversos acessórios – bolsas, sapatos, cintos, casacos – os quais permitiam manter um caráter de individualização dos mesmos.

Particularmente no Fórum, quando um espectador entra em cena substituindo o oprimido, ele toma também para si parte do figurino e dos acessórios que o ator estava utilizando em cena. Esta função específica que se atribui ao figurino nas montagens de espetáculos Fórum não pode ser negligenciada pela equipe. Alguns elementos devem ser

⁵⁶ O espetáculo fórum *Um dia na vida de uma enfermeira* contou com a colaboração da seguinte equipe: Rodrigo Frota na confecção do cenário elaborado e pensado pelo grupo; Davi Maia e, na segunda temporada, Renata Duarte na montagem e concepção de luz que posteriormente substituiu Isadora Guerra na personagem Nouné; Bruno Fagundes e Bruno Berzot, na operação de luz e Bia Araújo operando o som. Contamos também com o músico Luciano Bahia, para a gravação da trilha sonora que foi desenvolvida no processo de ensaio.

elaborados para serem fáceis de vestir, despir e ter um tamanho que possa servir à maioria dos espectadores. Diante destas características, o jaleco da protagonista - bem como pastas, sombrinhas e carrinhos de bebê - foram colocados em cena *especialmente* para serem entregues aos *espect-atores*.

Outro ponto importante que quase nunca recebe sua merecida atenção é o *figurino* do curinga. É certo que, como está descrito no capítulo anterior, o curinga deve estar vestido normalmente com roupas cotidianas - mas, o que entendemos por *roupas cotidianas*? Não podemos esquecer que o curinga está permanentemente em cena e, mesmo sem querer, disputa o foco com os atores. O curinga também faz parte da cena estética e politicamente, sua roupa - ou figurino - deve ser cuidadosamente elaborada. Na encenação em questão, escolhemos para ele a neutralidade da calça jeans e da camiseta preta. O tênis verde configurava um delicado elemento de descontração, unidade e conformidade com as cores do cenário.



Foto 5 – Carol Vieira como curinga. Reitoria da UFBA, 2005.



Foto 6 – Dinah Pereira e Isabela Silveira na cena *O Relatório*. Reitoria da UFBA, 2005.

A maquiagem teve basicamente uma função de corretiva. A primeira temporada foi feita em um palco muito intimista – Sala 05 da Escola de Teatro da UFBA – no qual qualquer exagero seria facilmente detectado pelos espectadores. Esforçamo-nos para fortalecer os traços de cada ator sublinhando suas próprias autonomias faciais. Diferente dos atores, o curinga fez uso somente de batom cor de boca já que o objetivo era não artificializar a sua imagem sobremaneira. Quando estivemos nos apresentando em palcos maiores, nos preocupamos em acentuar um pouco mais as cores, linhas e formas da maquiagem de acordo com a necessidade dos diferentes espaços de apresentação.

Quando o público adentrava o recinto, estavam acesas as chamadas comumente de *luzes de serviço*. Nenhum refletor estava ligado somente as luzes habituais da sala de espetáculos. Durante a primeira fala do curinga – na qual ele apresenta o jogo e faz exercício de aquecimento com a platéia – preparamos para toda a frente do palco uma quase que imperceptível luz montada somente para fazer com que o curinga ficasse mais visível ao público. É dispensável e até mesmo prejudicial para o espetáculo Fórum que haja um foco de canhão de luz – ou outra luz especial – direcionada para o curinga. Mesmo ele sendo um mediador, ele deve se apresentar ao público como um condutor, de diferentes ações e desempenhos é bem verdade, mas que são tão ou ainda menos importantes que qualquer intervenção.

Enquanto o *anti-modelo* estava sendo apresentado, as luzes do ambiente foram apagadas, mas a platéia continuava iluminada, agora por alguns refletores numa intensidade menor do que a utilizada no palco. Durante o Fórum, a iluminação da platéia aumenta de intensidade quase se igualando ao palco que continua com a luz ainda um pouco mais acentuada apenas para facilitar a visualização das intervenções – o espectador é tão importante quanto o que está em cena. Curioso é que quando o *spect-ator* entra em cena, ele também sente algum impacto – ainda que pequeno – causado pela luz dos refletores e deve se relacionar com ela da mesma forma como se relaciona com os figurinos, atores e cenário.

O espectador é parte fundamental neste jogo e o palco deve se ampliar para toda a sala. Tradicionalmente as luzes da platéia se apagam quando um espetáculo começa, reforçando o costume do espectador passivo e *apagado na platéia*. No Fórum, a iluminação deve ajudar a visualidade, mas também a unidade do espaço de apresentação com o objetivo de amenizar e não de acentuar a distância entre palco e platéia, espectador e ator.

O espetáculo foi dividido em oito quadros de diferentes temáticas: o telefone, Zâmpano, o ônibus, a creche, o pavilhão Lister, os doentes, o refeitório e os relatórios. Cada quadro

representava um momento do dia da protagonista e um tipo de opressão – e opressor. A sonoplastia foi a principal responsável por essas divisões. Uma voz em *off* narra o título do quadro enquanto a cena congelava e em seguida prosseguia com o tema correspondente.

Durante todo o espetáculo havia ao fundo um som de *tic-tac* de relógio. O elemento *tempo* constitui forte presença nos dois textos, marcando a relação entre o *aqui* e o *distante*, que muito interessa a Gatti em sua dramaturgia. Daí se deu a escolha de uma sonoplastia ininterrupta e a opção por ser um plano definido com uma grande pintura estilizada de um relógio em formato de alvo com a qual a protagonista se relacionava a todo instante. Num primeiro instante foi pensado um relógio digital com números grandes, bem visíveis e com os segundos correndo. Contudo esse relógio é mais significativo enquanto *tempo parado*, ou seja, o movimento do dia-a-dia que paradoxalmente gera uma inércia na vida da personagem. O relógio-alvo parado poderia ser caracterizado como mais uma *zona de sombra* inserida no espetáculo através do qual cada indivíduo – público – projetaria nele o *tic-tac* do seu relógio. Abaixo um trecho da fala da personagem Louise, ilustra como o autor trabalha a questão do tempo nesta dramaturgia.

05:15h! Meu primeiro objetivo do dia é o ônibus de 6:10h. Por isso eu tenho que levantar uma hora mais cedo. Eu preciso esquentar a mamadeira de bebê. (Observe, ele está perto de acordar). Devo dizer que, neste momento, não tenho o prazer de falar ao meu marido. Hoje ele não está aqui, mas com ou sem prazer, quando eu acabo meu banho, levo o café dele na cama, e nós tomamos juntos. As primeiras goladas, somente. Porque quando ele se levanta, já são 5h30. Quanto a mim, o banho e a mamadeira do bebê já devem estar em preparação. Se tudo não for devidamente cronometrado, o dia está antecipadamente, perdido.⁵⁷

Interferências sonoras – telefone, abrir e fechar de portas – foram inseridas pelo sonoplasta durante as intervenções apresentando-se ao *espect-ator* como mais uma possibilidade de interação que poderia incrementar a sua performance.

O cenário foi executado com painéis pintados com figuras análogas a dos gibis representando a cozinha e a sala da casa de Louise. A pintura dos painéis teve como objetivo funcionar como fundo para o cenário, sua pintura segue os coloridos e as formas arredondadas dos quadrinhos, na qual inserimos signos que espelhassem ideais e esperanças, como por exemplo, o céu azul, a janela aberta e o sol.

⁵⁷ Fala de Louise na tradução do texto original de Armand Gatti.



Foto 7 – Isabela Silveira na primeira cena do espetáculo. Sala 05 UFBA, 2004.

Foi também projetado para conciliar as necessidades do autor com a *estética* do teatro fórum, ou seja, para atender às necessidades da encenação. Por isso, transportamos o espaço para a casa de Louise, a personagem principal, onde se desenvolve toda a ação. Durante a peça a personagem descreve a sua casa:

Você nunca veio a minha casa? Nós moramos num quarto e sala. E a pequenina, Chantal, dorme conosco no quarto e Lola na sala de estar. Para Zâmpano só resta a cozinha. Quando os horários se misturam na minha casa, isso significa que sempre alguém se chocará na cadeira, numa cama, numa mesa, ou numa parede.⁵⁸

Procuramos ser o mais rigoroso e detalhado possível na descrição da personagem, tentando inserir todos esses elementos em cena e incrementar com outros objetos que ela descreve durante sua narrativa. Por outro lado, o Teatro Fórum nos fez pensar em uma estética que aproximasse cada vez mais o público da ação e que fosse convidativa ao debate. O cuidado era por não tornar o cenário extremamente confortável para a personagem, pois entendemos que a situação de *sufoco* na qual ela estava inserida poderia e deveria ser retratada no tratamento dado ao cenário. Esta questão dialógica – o cenário que não deve parecer confortável para o personagem, mas também não pode deixar de ser sugestivo para as intervenções – nos fez procurar um cenário que deixasse o espectador à vontade e com vontade de interferir na cena, mas apresentasse certo desequilíbrio ou desconforto com o personagem.

⁵⁸ Fala de Louise na tradução do texto original de Gatti, referindo-se a um dos espectadores que a assistia.

Nossa inspiração veio dos gibis, uma forma agradável e popular de leitura. Seguindo a mesma referência, os móveis do cenário e as pinturas da parede receberam este tratamento estilizado e deixamos ao natural apenas os elementos cênicos, como: carrinho do bebê, revistas e almofadas. Acreditamos que os desenhos inspirados nos gibis trabalhariam uma estética de contornos, cores e formas que causam conforto para a intervenção e estranheza para um personagem realista do tipo indivíduo. Pretendíamos atingir um valor estético coerente com a dramaturgia de Armand Gatti e ao mesmo tempo atender às necessidades de intervenção do fórum.

Num primeiro momento, projetamos a cozinha para ser um painel pintado em perspectiva com todos os elementos que compõem este ambiente, de forma estilizada. Todos os desenhos contornados de preto, bem como os móveis em tamanho real, que comporiam a sala receberiam este mesmo tratamento. No momento da confecção, preferimos não desenhar a cozinha pensando em deixar a cena com menos elementos ilustrativos. Então, fizemos uma sugestão de parede de cozinha com azulejos verde – para remeter ao hospital – e restringimos o uso da pintura do painel à tapadeira que representaria a parede da sala. Para completar e somar um aspecto hospitalar, o cenário contava com alguns móveis: um sofá de dois lugares encapado, uma cadeira – como de hospital – uma mesa de cozinha, duas cadeiras e uma mesinha de telefone, todos brancos. Apresentamos abaixo o primeiro esboço e uma fotografia do cenário construído.



Figura 3 – Primeiro croqui do cenário elaborado por Carol Vieira, UFBA, 2004.



Foto 8 – Cenário montado na Reitoria da UFBA, 2005

Os principais objetos de cena eram Zâmpano e o carrinho do bebê que constituíam também duas importantes *zonas de sombras* no espetáculo. A ausência do objeto propriamente dito ou a descaracterização deste ampliaram as possibilidades de relações estabelecidas pelo *espect-ator*. Então, procuramos não colocar uma boneca no carrinho do bebê, por exemplo. A mãe cuidava da criança que se fazia presente pelos objetos que a cercavam – um urso de pelúcia, uma fralda, roupinhas e mamadeira.

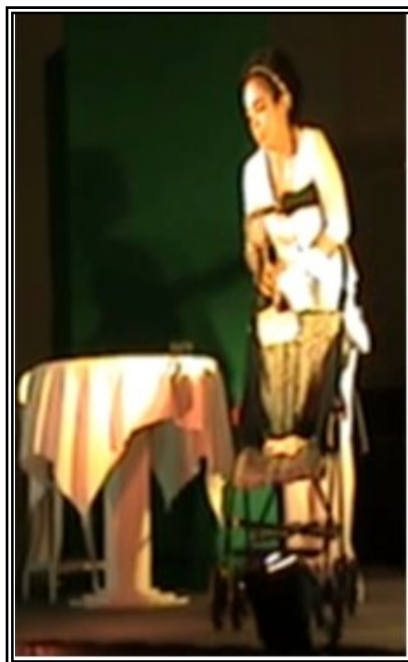


Foto 9 – Louise empurrando o carrinho da bebê. Sala 05 UFBA, 2004.



Foto 10 – Noune e Loïuse com Zâmpano. Reitoria da UFBA, 2005

Zâmpano na fábula original é um gato de estimação da personagem Louise. A protagonista relaciona-se todo o tempo com o animal, fazendo perguntas, contando segredos, desabafando e expurgando seu estado de irritação. Na adaptação optamos por um gato de madeira por pensarmos em um objeto frio, estático que não oferecia o menor conforto ou sugestão de resposta para quem se relacionasse com ele. *O porquê dos animais domésticos?* foi o segundo título sugerido pelo autor que também pretendia discutir as relações destes animais com seus donos e o que a presença deles implicava na vida das pessoas. Tal questão se reflete na seguinte fala de Louise, dirigindo-se a seu gato de estimação, Zâmpano.

Pare de ronronar sozinho (você me irrita). Não será um peludo como você que vai conseguir me deixar nervosa. – O que é que você faz da sua existência? Ao menos você sabe por que é que a gente te chama de Zampano? Pare de ronronar, que coisa feia.⁵⁹

4.1.4 Atores

O ator é possuidor de um vasto conjunto de técnicas de diferentes matérias e naturezas das quais ele pode se utilizar para compor seus personagens diante das múltiplas possibilidades criativas de seu trabalho. Também o ator do fórum é o condutor de seu

⁵⁹ Fala de Louise na tradução do texto original de Armand Gatti.

processo de construção e gerador de soluções que aproximam sua relação com o encenador – o que se reflete claramente no resultado da cena.

Que faz o ator em cena? Como se prepara para sua atividade artística? Como transmite ao espectador uma série de orientações ou impulsos de sentido? [...] o ator se constitui como tal assim que um espectador, ou seja, um observador externo, o olha e o considera como *extraído* da realidade ambiente e portador de uma situação, de um papel, de uma atividade fictícia ou pelo menos distinta de sua própria realidade de referência. Mas não basta que tal observador decida que tal pessoa representa uma cena e, logo, que é um ator, [...] é preciso também que o observado tenha consciência de representar um papel para seu observador, e que assim a situação teatral esteja claramente definida. (PAVIS, 2005 p. 51)

Atualmente é impossível examinar aspectos do teatro contemporâneo e negligenciar a nova dimensão da arte do ator: um ator compositor⁶⁰. Compreendemos o ator enquanto *ser inteiro* – corpo, mente, espírito, coração, ação, imaginação – buscando possibilidade de se locomover, desenvolver e tornar uma presença ativa, dinâmica, verdadeira em vida, no tempo e no espaço da representação. Um ser humano inteiro, disponível, presente, ativo, dinâmico, em movimento e em ação.

Acreditando nesta premissa, o diretor deve elaborar ao longo dos ensaios uma maneira eficaz de colaborar com o ator na busca por seu personagem – (des) e (re)mecanizando-o. Aqui, precisamos sublinhar alguns aspectos que tangem a relação do diretor com o ator e pensar nas atividades que integram os processos de aprendizado do aluno-diretor quando a matéria dialoga com os aspectos que tangem a sua relação com os atores e construção de personagens. Então, tocamos em outro ponto delicado da formação de diretores.

Posso afirmar que esta matéria não se aprende senão passando por estágios – enquanto diretor assistente ou ator – em diversos e diferentes processos que naturalmente farão com que o aluno, por acompanhar um ou mais diretores experientes, possa construir sua bagagem e conduzir, mais a frente, sozinho o seu trabalho.

Ainda no terceiro semestre da faculdade e com consciência da minha dificuldade em aplicar exercícios ou constituir métodos que pudessem colaborar com os atores na construção de seus personagens, convidamos para participar dos processos de ensaio a atriz e preparadora corporal, Christiane Veigga. Seus encontros foram criteriosamente acompanhados com o

⁶⁰ Do título do livro homônimo de Matteo Bonfitto.

objetivo de enriquecer o aluno-diretor (e curinga) e de, na medida do possível, ancorar o processo na convenção realista-naturalista.

O modo de representar do ator do Fórum deve também fazer lembrar ao *espect-ator* a sua capacidade de estar em cena e compartilhar daqueles códigos. Por isso, o ator que defende seu personagem não pode ser visto dissociado de um cidadão que colabora ativamente para a democratização daquele espaço, antes sagrado, onde ele reinava sozinho. Incorpora-se à multiplicidade de suas técnicas, a capacidade de estabelecer um pacto de confiança com a platéia e assumir a responsabilidade de permitir a criação de novos modelos para seus personagens como um requisito fundamental para construção da cena.

A construção dos personagens – oprimidos e opressores – não pode se restringir à repetição de réplica. A afirmativa pode parecer evidente se pensarmos sobre qualquer natureza de trabalho de ator, mas neste contexto – Teatro Fórum – é importante reafirmá-la para sublinhar que se trata de um processo de construção cênica sob seus aspectos estéticos plenamente capazes de obter qualidade de fruição – inclusive com a interferência do público – diferente daquilo que acontece com os grupos formados por ativista sociais e políticos os quais sofrem críticas quanto à elaboração e qualidade artísticas de seu conteúdo cênico. Parece que Julián Boal, concorda com a afirmativa quando conta da sua surpresa ao assistir um espetáculo do grupo *Jana Sanskriti* no VII Festival de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro em 1993.

O que torna este grupo tão atraente? Qual a força que dele emana para que siga atraindo tanta gente? A beleza de seus espetáculos pode ser um início de resposta... Seus ensaios são feitos com um esmero que raramente encontrei em outros grupos de Teatro do Oprimido. (BOAL, Julián, 2006, p. 37)

O processo de ensaio é importante para os atores e para a construção sólida da história de vida de seus personagens, é o que garante a consolidação de seus pontos de vista e preenche de detalhes a composição dos personagens. Quando os atores se deparam com as improvisações – principalmente os opressores e adjuvantes porque o oprimido é substituído pelo *espect-ator* – estes devem estar claramente inteirados dos seus personagens e abdicados de suas referências para não transformar as alternativas sugeridas em debates pessoais. Eles devem adotar o comportamento dos personagens e agir de acordo com o contexto da cena de forma a colaborar com as improvisações para que elas caminhem ordenadamente e, na medida

do possível, dentro do que se espera das regras de uma cena improvisada, as quais são de conhecimento exclusivo, na maioria dos casos, dos atores.

O ator do Fórum, como seu idealizador, tem que estar consciente e acreditar que todos os seres humanos utilizam, na vida diária, a mesma linguagem que ele utiliza no palco: suas vozes e seus corpos, movimentos e expressões físicas, premissa esta que embasa a teoria boaliana a qual afirma que todos podem fazer teatro, até mesmo os (bons) atores. Desta forma, trabalham no sentido de colaborar com este público para que ele também possa traduzir suas emoções, desejos e idéias em *Linguagem Teatral* com conteúdo não só político, mas também, e inclusive, estético.

O pedagogo e curinga Flávio Sanctum (2007, P. 57) questiona, ‘como ser infiel a uma intervenção real? Como fugir da sinceridade tendo a realidade à sua frente?’ Ouve-se muito falar sobre teorias a respeito do trabalho do ator, ocidental principalmente, pela busca da verdade e sinceridade na atuação. É justamente esse questionamento que o pedagogo traz em seu artigo de forma muito pertinente para refletir sobre o trabalho do ator no Fórum.

Seja o espetáculo Fórum baseado em qualquer corrente estética, mesmo sabendo que a mais comum é a naturalista-realista, o trabalho de seus atores não deve fugir do conceito de *Senso de Verdade* do mestre do teatro realista Constantin Stanislavski (1998, p. 137; 165):

A verdade cênica não é a pequena verdade exterior que leva ao naturalismo. [...] É aquilo em que vocês podem acreditar com sinceridade. [...] Para que seja artística aos olhos do ator e do espectador, até mesmo uma inverdade deve-se transformar em verdade. [...] a partir do momento em que o ator e o espectador passam a duvidar da realidade (da vida do ator na peça), a verdade se esvai, e com ela a emoção e a arte.

Em cena, a realidade não existe. A arte é produto da imaginação, o mesmo ocorrendo com a obra de um dramaturgo. O objetivo do ator deve ser o de transformar a peça numa realidade teatral [...] na vida imaginária de um ator tudo deve ser real.

A verdade cênica não é igual à verdade da vida; trata-se de algo peculiar de si mesmo. [...] Em cena, não estamos preocupados com a existência naturalista e concreta daquilo que nos cerca, nem com a realidade do mundo material. Tais coisas só têm validade para nós na medida em que servem de fundo para a expressão de nossos sentimentos.

Seria uma tarefa hercúlea e fugiria dos nossos objetivos discorrer sobre conceitos e teorias relacionadas à *verdade cênica* no trabalho do ator. Mas não posso negligenciar o fato de que no jogo do Teatro Fórum a verdade é construída e refletida pelos dois lados: atores e *espect-atores*. Por isso, quando há uma interação, que é verdadeira no sentido mais comum

da palavra, o ator deve tratá-la com sinceridade e credibilidade ainda maiores do que as que foram atribuídas à palavra elaborada no texto dramático. Quando um dos lados participa do jogo desconfiando dele, a tendência é que o Fórum sirva de palco para exibicionismo e descontração, o que não é seu principal objetivo.

Desta forma, Flávio Sanctum (2007, p. 57) continua discorrendo em seu artigo,

A sinceridade na atuação deve iniciar como em qualquer trabalho teatral, a partir da verdade cênica. Mas, essa sinceridade necessita de extrapolação, pois além de estar interpretando um personagem, que precisa ser vivo no palco, o ator tem a necessidade de mobilizar a platéia a ponto de transporem de espectadores a *espect-atores*, para agirem em cena.

No Teatro Fórum, ao contrário da corrente realista-naturalista, a realidade está presente em cena sob dois aspectos. Primeiro, a realidade no Fórum é trazida viva para a cena a qual trata de temas que pertencem à realidade do público – pois as situações dramáticas que são elaboradas ou escolhidas como *anti-modelo* partem muitas vezes de situações reais e vivenciadas pelos atores. Ao contrário de um texto dramático, um *anti-modelo* nunca poderá ser *montado* – para a encenação de Fóruns – quando não houver mais pertinência de seus temas. Como em *Um dia na vida de um enfermeira*, onde um texto dramático foi escolhido para ser encenado, os atores devem estar convencidos de que podem transpor as situações encontradas na dramaturgia escolhida para o cotidiano dos participantes do jogo. Segundo, é impossível apontar o quanto há de atuação ou de realidade nas intervenções dos *espect-atores*, bem como nas performances dos curingas, mas não podemos negligenciar o fato de que determinadas proposições são mais reais e suas atuações, por vezes, mais sinceras – porque são verdadeiras – do que a construção fictícia (e às vezes, superficial) que muitos atores profissionais imprimem em seus personagens. O inegável papel do ator como fonte principal e ativa da encenação é, ao contrário do que muitos pensam, reafirmada no Fórum, porém descentralizada. Este pensamento sobre o particular aspecto do ser ator acaba por obscurecer nosso olhar sobre outros elementos da encenação e dificultar a compreensão da comunhão de papéis sugerida por Boal na sua poética. Como nos explica Boal,

O ator como todo ser humano, tem suas sensações, suas ações e reações mecanizadas, e por isso é necessário começar pela sua desmecanização, pelo seu amaciamento, para torná-lo capaz de assumir as mecanizações dos personagens que vai interpretar. As mecanizações dos personagens são diferentes das mecanizações do ator. É necessário que o ator volte a sentir

certas emoções e sensações das quais já se desabituou, que amplifique a sua capacidade de sentir e expressar. BOAL, 2005a, p. 62

Qualquer atividade teatral parte de uma convenção estabelecida e participada por atores e público. No Fórum, o pacto estabelece-se na linha do reconhecimento de uma situação problema fictícia – esteticamente elaborada – porém com conteúdos reais e necessidade de modificação urgente. Um espetáculo Fórum que se preocupa com seus conteúdos políticos e estéticos, terá somado à preparação dos *outros elementos materiais da representação* um desenvolvimento cauteloso do trabalho do ator que contribuirá não somente para o desenvolvimento sincero de seu personagem como também para a sua relação com as improvisações oriundas da platéia e a concentração do ator.

A comunicação entre dois seres humanos pode-se dar em dois níveis: consciente e inconsciente, quer dizer, em onda ou em subonda, que é toda comunicação que se processa sem passar pela consciência.

Freqüentemente, um ator representa o mesmo papel da mesma maneira em dois espetáculos consecutivos, e pode acontecer que, num deles, os espectadores sejam totalmente apanhados pela empatia e no outro não. No entanto o ator tem a impressão que interpretou as duas vezes da mesma forma. Por que sucede isso? Porque no segundo caso a sub-onda do ator transmitia mensagem que nada tinha a ver com as que ele transmitia em onda, isto é, conscientemente. Ele podia estar declamando as angústias do personagem e pensando no que fazer depois do espetáculo...

O que faz com que as mensagens em onda e sub-onda sejam absolutamente idênticas é a concentração. (BOAL, 2005a, p. 73-74)

A concentração do ator no Fórum estende-se – e deve ser criteriosamente trabalhada – principalmente para as situações de improviso. Antes do *espect-ator* entrar em cena, ele escolhe o momento da ação que ele vai intervir, então, os atores repetem a cena a partir deste ponto. As cenas no fórum repetem-se infinitas vezes no mesmo dia. E o ator deve buscar a cada repetição a mesma eficiência de comunicação. Pudemos comprovar que esta qualidade do ator interfere diretamente na ação do *espect-ator* e na condução da cena improvisada.

Todos os personagens devem ser trabalhados com a mesma profundidade. O processo de ensaio também visa, com intervenções oriundas do próprio grupo, *ensaiar as intervenções*. Todos aqueles que participam do processo de montagem do Fórum, e convidados do grupo se for o caso, devem colaborar sugerindo alternativas para treinar a capacidade de argumentação e improviso do elenco. Em especial o opressor é beneficiado com esta ação e sua função em cena é a mais importante nos momentos de intervenção.

No nosso caso, a atriz que interpretava o opressor devia ser a que apresentasse mais bagagem com encenações de Fórum. Este personagem é quem sustenta as improvisações oferecendo, na *medida certa*, resistência ou não às argumentações vindas da platéia. Esta *medida certa* é delicada, ele não pode ceder diante de todas as alternativas, bem como não pode deixar de ceder. Com critério o ator deve, durante as improvisações, analisar as propostas e pensar de acordo com o seu personagem como ele reagiria diante de cada situação. O ator analisa, mas quem reage é o personagem.

Diante de tantas proposições a respeito do trabalho do ator, poderíamos nos questionar sobre a ausência, nos parágrafos anteriores, de algumas definições do termo ou de perspectiva história de sua pessoa e atuação ao longo dos séculos. Contudo, nosso estudo não se ocupa destas questões, mesmo assim é válido encerrar com as objetivas palavras de Patrice Pavis no exercício das definições do *Dicionário de teatro* que serão bem aplicadas para a conclusão.

O ator, desempenhando ou encarnando uma *personagem*, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral. Ele é o vínculo vivo entre o texto e o autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador. Compreende-se que este papel esmagador tenha feito dele, na história do teatro, ora uma personagem adulada e mitificada, um *mostro sagrado*, ora um ser desprezado do qual a sociedade desconfia por um medo quase instintivo. (PAVIS, 2005, p. 51)

4.1.5 Espectadores

Constatamos que as poéticas de Gatti e Boal desorganizam os papéis do espectador e do ator, sobretudo aqueles codificados pela tradição teatral realista-naturalista, na qual o espectador apenas assiste passivo ao espetáculo e o ator conduz sozinho a ação dramática, monopolizando os discursos verbais e gestuais, sem que, em nenhum momento, essas funções se intercalem ou se misturem. O espectador não é mais somente o destinatário, mas também o agente ativo dos discursos cênicos. O espectador passa a ser espectador-ator, cumprindo um papel fundamental, também na evolução da dramaturgia e na construção de novos modelos actanciais.

O teatro contemporâneo conclama as mais diversas e variadas possibilidades de participação do espectador, procurando compreendê-lo a partir de uma abordagem psíquica, social e antropológica. Isso porque, segundo Pavis (2005), a metodologia da recepção hoje se interessa por um espectador que vive e experimenta o mundo ao invés de objetivá-lo ou criticá-lo.

Imagina-se tal espectador no epicentro de um tremor de cena e dotado de uma tripla visão: psicológica, sociológica e antropológica. Trata-se de três olhares distintos, mas complementares, formando círculos concêntricos que não cessam de alargar a perspectiva individual e psicológica, rumo a uma visão sociológica e até a uma antropologia na qual a obra cênica vai ao encontro da realidade humana, ambiente do espectador. (PAVIS, 2005, p. 213)

Hoje, o encenador se depara com um novo público e reconhece a sua participação efetiva na obra cênica o que legitima uma nova alocação dos papéis do espectador e do encenador no teatro. Todo encenador deve estar pronto para reconhecer um público mais atuante e participativo.

O teatro, hoje, quer definir a *precisão* de uma forma de relação sempre particular entre o ator e o espectador. Precisão, no sentido de que uma estética a outra, de um espetáculo a outro, sabemos que todos os tipos de moralidades poderão legitimamente ser levados em consideração, excluídas ou postas em prática. Precisão, pois esta atitude de assumir a relação com o espectador alarga, finalmente, o campo da responsabilidade do ator, e multiplica as potencialidades da arte dramática. (ROUBINE, 1998, p. 94-95)

Segundo Roubine – ainda na década de 1990 – nenhuma teoria, nenhuma prática se eximia de se posicionar em relação ao espectador, a reflexão sobre a autonomia adquirida por este novo público deste novo teatro ainda é hoje amplamente discutida. A atuação do espectador passou a ser necessária e desejável. Não estamos tentando determinar o poder do receptor, mas nos interrogar sobre suas contribuições para esta atual situação da cena teatral. Neste contexto, o encenador Augusto Boal rompe com um acordo estabelecido entre palco e platéia e modifica as noções de encenador e encenação tornando a atuação do espectador ainda mais necessária e desejável.

A afirmativa de que a cena contemporânea colaborou intensivamente para a participação cada vez mais ativa do espectador é evidente. E, não estamos falando aqui, de

espetáculos que contam com a colaboração tão pungente do indivíduo como no caso dos Espectáculos de Improviso ou dos Fóruns. Estamos falando de espetáculos organizados simbolicamente nos quais os sujeitos agem com a intenção de interpretar (recepção) a narrativa que se passa diante deles.

Etimologicamente, o espectador é designado como aquele que observa. O espectador é quem sustenta o jogo teatral. No ato da recepção é ele quem dá significado e faz conexões entre os elementos apresentados, seu repertório e o mundo exterior. Então, a partir deste momento no qual se restitui ao público sua função ativa, validando sua capacidade de consumir, criticar, admirar ou rejeitar, transforma-se o pensamento da comunicação e a preocupação do encenador passa a ser não somente *o que é recebido, mas o modo como é recebido*. Assim, apoiando-se nas teorias semiológicas, Roubine (1998, p. 39) explica:

O signo teatral devia sugerir, fazer sonhar, suscitar uma participação imaginária do espectador. [...] Hoje, qualquer espectador mais experiente está acostumado a apreender o espetáculo como uma totalidade, a procurar nele um princípio de coerência, de unidade... É bom que se saiba que nada é menos natural e mais histórico do que este tipo de percepção. Essa maneira de ser espectador não é inata.

Contudo, mesmo com a cena moderna e contemporânea, o espectador ainda não constitui uma participação efetiva. O que existe é uma pseudo-interação dentro de perfis pré-programados, onde lhe é oferecido uma forma de relacionar-se criticamente, mas não lhe é permitido intervir na cena. O jogo teatral se apresenta com regras muito rígidas e o papel do espectador parece ainda não legitimar o efeito estético da obra.

Lembremo-nos então, que toda encenação – e o Teatro Fórum não é diferente – está organizada segundo sinais que totalizam um conjunto de reconhecimento possível pelo espectador, mas isso não é suficiente. Todo percurso metodológico percorrido para atingir o espectador e fazê-lo *participar* do evento, não é concluído se, simplesmente, o espectador não se permite enfrentar a máquina.

Seria falso dizer que o papel do espectador no processo de comunicação é passivo. Nenhum ator, nenhum encenador jamais pensou isso. Mas muitos se contentam em ver no espectador uma espécie de espelho que devolve refratados os signos que para ele foram emitidos, ou quando muito, um contra-emissor que reenvia signos de natureza diferente, marcando um mero funcionamento fático. [...] Na realidade a função-receptor do público é bem mais complexa. Primeiro porque o espectador faz triagens de informações,

seleciona-as, rejeita-as, empurra o ator em um sentido, por signos fracos, mas muito claramente perceptíveis como *feedback* pelo emissor. E depois não há um espectador, mas uma multiplicidade de espectadores reagindo uns sobre os outros. Raramente vamos sós ao teatro e, além do mais, no teatro *não estamos sós*. Assim, toda mensagem recebida é refratada (sobre os vizinhos), repercutida, retomada e devolvida em um intercâmbio muito complexo.

Enfim, o aspecto sem dúvida alguma mais paradoxal, mais difícil de captar nas condições do teatro à italiana: é o espectador, muito mais que o encenador, quem fabrica o espetáculo, pois ele tem que recompor a totalidade da representação em seus dois eixos, o vertical e o horizontal ao mesmo tempo, sendo obrigado não só a acompanhar uma história, uma fábula (eixo horizontal), mas também a recompor a cada momento a figura total de todos os signos que cooperam na representação. (UBERSFELD, 2005, p. 20-21)

Comumente conhecemos espectador como uma entidade submetida a mecanismos cognitivos e emocionais, o qual recebe o espetáculo, conhece as regras da linguagem teatral e está disposto a submeter-se a estas convenções, independente da sua familiaridade com certos tipos ou estilos de encenação. Patrice Pavis, em *A Análise dos Espetáculos*, relembra que para apreciação de uma encenação é necessário que o espectador conheça as regras da convenção da linguagem teatral e esteja disposto a submeter-se a estas convenções, independente da sua familiaridade com certos tipos ou estilos de encenação.

No caso do espetáculo Fórum, como já foi explicado, o público é submetido a uma explicação do curinga acerca das regras da encenação – do jogo – e antes do início da apresentação do *anti-modelo*, lhe é sugerida a participação em jogos teatrais de simples realização que visam a desmecanização do seu corpo e de sua mente com a intenção de melhorar as suas capacidades expressivas e criativas.

Porém, aqui encontramos uma contradição: Numa apresentação de fórum nem sempre o espectador tem consciência das regras às quais ele estará submetido, donde decorre que nem sempre ele está disposto a jogar, cem por cento, o jogo. As regras e as dinâmicas às quais ele está exposto antes do início do espetáculo não são suficientemente eficientes para atingir um efeito catalisador necessário à sua intervenção. Na grande maioria das apresentações, em uma platéia de 100 ou mais espectadores, encontram-se cinco ou seis *corajosos* dispostos a intervir na cena.

É necessário ter coragem e o curinga deve incentivá-los dizendo: *Aqui (na cena) é um ensaio para o mundo real. Se vocês não tem alternativas (aqui) não terão na vida..* Contudo, ele estará exposto à análise e julgamento dos outros espectadores. Será a sua própria voz, gestos, roupas e principalmente, seu ponto de vista, que estará em cena. Na maioria das vezes,

ele não tem consciência do personagem que representa e que precisa, ele próprio, enfrentar a máquina. O uso do figurino e dos acessórios do personagem ajuda a desinibi-lo – como a *colocação de uma máscara* – e contribui com o valor estético a sua intervenção que, pelo fato natural de estar em cena e fazer uso destes elementos simbólicos, se investe de *intenção teatral*.

Esta *intenção teatral* varia muito de acordo com o grau de desinibição e familiaridade que o *espect-ator* tem com a linguagem teatral e até mesmo com a relação que ele estabelece com o tema apresentado. Por exemplo, na maioria dos casos, as intervenções apresentadas por artistas, atores e pessoas de teatro são revestidas de uma *performatividade* inerente a este público, mas muitas vezes destituída da *sinceridade* do seu envolvimento com o tema que tornaria sua atuação mais verdadeira. Mas nem sempre isso acontece.

Contudo, é notável a mobilização do público durante as intervenções dos espectadores ou das falas dos curingas, analisando e julgando as alternativas apresentadas. Esta mobilização se apresenta não só nas intervenções, mas também de maneira interna, individual ou até mesmo com os comentários frequentes, oriundos da platéia.

Alguns espectadores consideram opressoras as próprias regras do jogo e não se motivam a expor seus pontos de vista quando são *forçados* a não debaterem com discursos e sim com a ação. Esta maneira de conduzir o jogo que normalmente interrompe os debates que não acrescentam à cena é muitas vezes desmotivadora de novas intervenções e até mesmo bloqueia a possibilidade de atores e público detectarem em cena relações de opressão que permanecem veladas e não foram pensadas para o espetáculo, mas que possam ser pertinentes para o debate.

Augusto Boal acredita que todo espectador é um ator em potencial, por isso o conceito de *espect-ator* possui um aspecto híbrido e constitui nele as funções de ator e espectador, pressupõe um desdobramento do sujeito. Segundo o autor, o ser humano é capaz de se ver no ato de observar e no de agir.

Porém, mesmo em um Fórum, nos deparamos com uma imensa maioria de espectadores que não participam interagindo. Neste caso, ele permanece na sua condição única de receptor do evento teatral. Poderíamos dizer que em uma platéia de fórum nos deparamos com três tipos de espectadores: aqueles que não intervêm, os que intervêm com suas falas, e os que intervêm com ação (*espect-atores*).

Esta última qualidade de espectador, que é uma minoria no meio do público, se torna protagonista da ação, se desloca da condição de testemunha e passa a ser agente do discurso verbal legitimando o novo vocábulo – *espect-ator*. E ele é também espectador de si mesmo. A auto-observação, que também é um ato de distanciamento, não permite ao *espect-ator* uma empatia total com o oprimido. Ele se coloca na condição de observador da situação do ponto de vista do personagem e depois empresta não só o seu ponto de vista, mas o próprio corpo para criar condições propícias à solução dos problemas apresentados. Esta condição implica num reflexo imediato na relação do espectador com o mundo e com a arte de representar, desenvolve no público uma condição de espectador atuante e comprometido com o jogo e com a vida.

Paradoxalmente, o Fórum propõe ao espectador uma atitude ativo-distanciada, uma vez que para exercer uma crítica social de transformação na cena e na vida, o espectador se confronta com a tarefa de identificar-se com a situação do oprimido e numa atitude crítica tomar o seu lugar na cena e agir propondo alternativas libertárias e libertadoras.

O Teatro Fórum propõe novos modos de especulação da função do espectador, este teatro é um jogo artístico e intelectual entre artistas e público, no qual se vislumbra uma nova atitude do espectador porque a obra se completa e é estabelecida no ato da recepção-ação. O espectador interfere totalmente na plasmação e na construção do espetáculo, sendo dele solicitadas ações críticas e físicas.

Especificamente, o Teatro Fórum, antes de propor ao espectador a possibilidade de intervir na cena, propõe – impõe – uma sistemática de encenação, na qual o encenador, já prevendo a intervenção do público, deve se ocupar da tarefa de construir sua obra na intenção de torná-la instigante e significativa ao futuro interventor. Assim, o receptor da obra teatral é também um co-criador da estrutura da encenação o que faz o encenador – curinga – tornar-se, ao mesmo tempo, emissor e receptor do discurso, ou seja, o encenador também se desdobra em seu papel: de emissor ele se transforma em receptor, nos momentos de criação e intervenção do espectador na obra.

4.2 ESTUDOS DE CASO

Agora, retomaremos de forma aplicada aos conceitos que concernem à metodologia de encenação, esmiuçada nos itens acima apresentados – dramaturgia, elementos materiais da representação, atores e espectadores e *zonas de sombras* – para, por meio da análise dos resultados reais de algumas intervenções ocorridas entre 2004 e 2005 nas apresentações de *Um dia na vida de uma enfermeira*, observando os diferentes locais onde foi encenada, obtermos uma visão melhor elaborada dos efeitos causados pelas escolhas da encenação sobre alguns espectadores.

Alguns casos relatados abaixo parecerão assemelhar-se a situações freqüentemente relatadas como exemplos que ocorrem em sessões de psicodrama⁶¹. É antigo o questionamento que se faz ante as semelhanças entre o Teatro do Oprimido, principalmente as técnicas do Arco-Íris do Desejo, e os psicodramas e sociodramas de J. L. Moreno. Este trabalho não pretende aprofundar estas questões. Boal (DELGADO; HERITAGE, 1999, p. 187-188) explica que o Teatro do Oprimido possui uma raiz teatral enquanto o psicodrama utiliza-se do teatro para ajudar pessoas. Para ele, ao contrário das técnicas de Moreno, o importante no TO não é nos vermos porque olhamos para nós mesmos, mas é fazer com que o ato de olhar para os outros seja olhar para nós mesmos porque o outro sentiu a mesma coisa que nós, ou seja, o Teatro do Oprimido busca saber como o nosso problema repercute nas outras pessoas.

A diferença é sutil e a linha que separa ambas as técnicas é tênue. Podemos colocar um termo provisório à polêmica, afirmando que o fato do psicodrama discutir problemas de ordem terapêutica, não impede que o mesmo tenha uma dimensão social. Reciprocamente, embora discutindo questões políticas e sociais, o TO não estaria isento de uma dimensão terapêutica. Assim posto, a medida do psicodrama é o indivíduo, a psique e a medida do TO é o coletivo, o social. Contudo, o que pertence a esta pesquisa são as incursões que a

⁶¹O Psicodrama é uma parte de uma construção muito mais ampla, criada por Jacob Levy Moreno, a Socionomia. Na verdade, a denominação da parte foi estendida para o todo e, quando as pessoas usam o termo Psicodrama, estão, geralmente, se referindo à Socionomia. Ciência das leis sociais e das relações, a socionomia é caracterizada fundamentalmente por seu foco na intersecção do mundo subjetivo, psicológico e do mundo objetivo, social, contextualizando o indivíduo em relação às suas circunstâncias. Divide-se em três ramos: a Sociometria, a Sociodinâmica e a Sociatria, que guardam em comum a ação dramática como recurso para facilitar a expressão da realidade implícita nas relações interpessoais ou para a investigação e reflexão sobre determinado tema. (O QUE é psicodrama, [200-])

metodologia aplicada a encenação, os diferentes locais de apresentação e o aprimoramento da performance do curinga ao logo das temporadas provocaram como resultado na cena.

4.2.1 O prato de vidro

Nossa primeira temporada foi na Sala 05 da Escola de Teatro da UFBA. Era uma verdadeira estréia para todos. O primeiro exercício de direção e de curinga, a primeira peça Fórum dos atores – exceto de nossa orientadora – e o primeiro contato da maioria do público com este tipo de espetáculo. A platéia era formada por alunos, professores e funcionários da Escola de Teatro, pessoas do bairro onde a escola se situa e alunos do ensino médio da escola pública Manoel Novaes, vizinha à Escola de Teatro. Deste último grupo originou-se uma das intervenções das quais eu gostaria de tratar.

Em um determinado momento da peça, a protagonista arrumava a mesa da cozinha de sua casa preparando-a para um almoço – pratos, copos, jarra de suco de vidro, talheres e guardanapos. Neste momento estava em cena somente a personagem Noune, a qual de início exercia a função de adjuvante da protagonista, porém em várias intervenções foi tratada como mais uma opressora, como aconteceu neste caso em questão, exemplo concreto das mudanças das casas actanciais.

Noune, ao contrário de sua amiga, não tinha filhos ou marido, vivia sozinha e tinha responsabilidade somente para consigo mesma. Este era o argumento utilizado por Louise para lhe convencer do porquê da sua escolha pelo não engajamento nas questões do sindicato. Contudo, Noune, mesmo dentro da casa da amiga, enfrentava a sua chefe e reafirmava sua posição. Quando finalmente ficaram sozinhas, ela ainda insistia nas questões sindicais.

Uma *espect-atora* pediu para intervir e, para nossa surpresa, sua alternativa estava voltada para desmobilizar Noune. Depois de argumentar algumas vezes e ser vencida pelas réplicas da atriz que exercia o papel de Noune, muito nervosa ela avançou sobre o prato de vidro para jogá-lo na atriz. Imediatamente a curinga interveio com a intenção de parar o jogo para que não houvesse agressões. Em seguida, como no encaminhamento normal do jogo,

perguntei ao público o que eles tinham achado daquela intervenção e diante de prós e contras ela foi convidada a retornar a seu lugar na platéia.

Este caso fez com que a cena sofresse algumas alterações simples e imediatas – retiramos todos os objetos de vidro de cena – e acarretou reflexões concretas sobre as *zonas de sombras*, que ainda não possuíam este nome, nem outro nome qualquer, mas nós estávamos certos de que a ausência de falas dos adjuvantes e antagonistas colaborou com a projeção subjetiva das opressões de cada indivíduo.

4.2.2 O doente

Nesta mesma temporada, tivemos a intervenção de um senhor de mais ou menos 60 anos. Quando entrou em cena ele fingiu ser um doente e, fora do espaço da representação marcado pelos limites do cenário, considerou-se no hospital e sua atuação resumia-se a gritar de dor e pedir socorro. Então dizia: *vocês não são enfermeiras? Parem de brigar e me socorram*. Pouco tempo depois foi devolvido à platéia que após se divertir com a sua *performance* julgou incoerente e inadequada a sua participação.

Então nos questionávamos: será que o curinga não está sendo claro ao explicar as regras do jogo? Com o tempo, percebemos que estas situações eram mais comuns do que pareciam. Este caso foi extremado e por isso merece ser relatado, contudo muitas vezes nos deparamos com *espect-atores* que intervêm da maneira que melhor lhe convém trazendo soluções improváveis para a vida real. O oprimido não era um doente e muito menos o local de ação um hospital.

Soluções semelhantes a estas aconteciam com certa frequência, bem como situações do *espect-ator* substituir o opressor e não o oprimido. Tal intervenção/substituição ocorria de dois modos: o primeiro era o *espect-ator* que substituíam o opressor tornando-o *menos opressor* e procurava tentar solucionar a cena amenizando as ações de opressão. Este tipo de situação deve ser contornada pelo curinga que, através do debate, conduz a platéia a compreender que as alternativas devem vir do oprimido, pois em qualquer situação real semelhante à que está sendo apresentada no palco dificilmente o opressor irá *desistir de oprimir*. Segundo, por

vezes, o opressor era substituído porque o *espect-ator* identificava opressões que o opressor sofria, ou seja, via no opressor um oprimido. Diante destas intervenções, caso a platéia considere possível a leitura que foi apresentada pelo interventor, o curinga deve deixá-lo prosseguir normalmente com sua ação.

4.2.3 O bebê do oprimido nos braços do opressor

O *Bebê invisível* no carrinho apresentava uma fragilidade ainda mais consistente do que provavelmente alcançaríamos se tivéssemos escolhido colocar uma boneca para representar a criança. A falta do elemento, ou melhor, a representação invisível dele tornava as ações da protagonista para com a criança um momento potencializador de expectativa e de projeção para o espectador. Da mesma forma, a maneira como o *espect-ator* iria manipular este elemento era sempre surpreendente.

Diante da criança *invisível* no carrinho, a maioria das intervenções ignorava a sua presença e certamente minoravam a dificuldade que teriam em executar as ações propostas e ainda tomar conta de uma criança. Porém, muitas cenas foram construídas nas quais os *espect-atores*, por exemplo, optavam por cochichar para não acordar a criança, balançavam o carrinho o tempo todo durante a ação, olhavam o bebê ou se utilizavam de desculpas semelhante a *vou colocá-la para dormir* ou *vou dar a mamadeira* como elementos que interrompiam o diálogo com o opressor, principalmente nos momentos nos quais seus argumentos mostravam-se insuficientes para desestruturá-lo.

Tivemos então, uma intervenção que *desmontou* uma das opressoras do espetáculo. Depois de algumas intervenções que se pautavam no aspecto argumentativo, quase sempre falho, pois o poder de resposta do opressor conseguia ser maior, uma *espect-atora* estava atenta à qualidade de ação e não de argumentação que poderia modificar aquela situação.



Foto 11 – A *espect-atriz* Hebe Alves em intervenção com Dinah Pereira (Sra. Kopalevski). Sala 05 UFBA, 2004

Quando entrou em cena, foi abrir a porta para a sua chefe, recebeu-a gentilmente em sua casa e, enquanto ouvia as suas exigências, continuava seus afazeres do lar, foi quando pegou a bebê do carrinho e colocou-a no colo da opressora deixando-a sem ação. Sua intervenção provocou muitos aplausos e todos julgaram positivamente a sua alternativa. Essa intervenção partiu da atriz e Profa. Dra. Hebe Alves. Neste caso específico, creio que o seu domínio de cena e que a qualidade de improviso da atriz e professora contribuíram para elevar a qualidade do impacto da cena. Não pretendo com este comentário desqualificar o objeto que escolhi como tema de pesquisa. Contudo, não posso negligenciar o fato de que o domínio da arte teatral em consonância com as técnicas do Teatro Fórum causam, por efeito estético, grandes e significativos impacto na cena teatral.

Partindo deste princípio acredito que o Teatro Fórum colabora com o aperfeiçoamento ético e estético do teatro tradicional e por outro lado, o Teatro do Oprimido deve se utilizar com mais apuro dos recursos da linguagem e estética teatral.

4.2.4 O gato e o guarda-chuva

Em Florianópolis, SC, nossa platéia era composta por arte-educadores que participavam do XVII Festival de Teatro Educação do Estado de Santa Catarina. Uma atriz e professora de artes entrou em cena com o claro objetivo de literalmente se livrar de todos aqueles que pudessem colaborar com a sua opressão – chefe, amiga, marido – e o gato.

Zâmpano, o gato, no nosso modelo actancial, elaborado antes da encenação, ocupava a casa dos adjuvantes junto com a Noune e não a casa dos opressores. Mesmo assim, não ignorávamos a possibilidade dele constituir um elemento de opressão, por isso a escolha de representá-lo de forma dura e estática, ou seja, a escolha por um gato de madeira e não um gato de pelúcia.

Após seguidas argumentações despreocupadas com seu emprego, amizade ou família, ela bateu com o guarda-chuva no gato de madeira que quebrou o rabo e quase voou na platéia. A raiva que ela não podia descarregar nas pessoas ela dispensou ao gato repetindo as palavras da opressora: *Você não faz nada para ajudar? Não responde...* Aquele animal doméstico, imóvel, duro e sem vida tinha sido para ela o estopim.



Foto 12 – Primeiro Zâmpano construído para cena. Depois de quebrado foi substituído pelo elemento da Foto 10.

O campo da direção teatral é um lugar privilegiado para se montar um fórum e se formar um curinga com objetivos estéticos outros. Diante da multiplicidade de intervenções aqui analisadas e de suas diferentes qualidades, podemos refletir sobre as possibilidades e perspectivas metodológicas que foram geradas a partir da encenação deste espetáculo.

Desta forma, reitero que o diálogo mais aprofundado entre o Teatro Fórum e o teatro tradicional é eficaz para a formação de novos agentes de teatro, pois colabora para seu engrandecimento profissional. Através da aquisição de conhecimentos específicos das técnicas do TO, artistas atuantes no circuito profissional e tradicional do teatro podem gerar novas possibilidades de encenação que partem do princípio da participação direta e ativa do espectador, utilizando-se desta interferência para enriquecer não só política mas também, e esteticamente, o espetáculo.

5 ASPECTOS CONCLUSIVOS

Esta dissertação iniciou-se com a reconstituição da trajetória de Augusto Boal desde o Teatro de Arena, passando pela construção paulatina do Teatro do Oprimido, no intuito de compreender suas bases teóricas e princípios éticos, políticos e estéticos. Tal percurso justificou-se pela necessidade de fundamentação e legitimação do objeto aqui problematizado, a saber: a técnica do Teatro Fórum e seu exegeta, o curinga.

E nessa perspectiva, considero esta poética política alicerçada e enraizada na prática teatral de seu criador. Minhas motivações essenciais para esta pesquisa surgiram no momento em que eu me encontrava com o teatro e com o fórum. As inquietações emergiram, em sua maioria, no exercício de minhas atividades teatrais e se caracterizavam, não somente, pela constante preocupação com os mecanismos de elaboração da cena como também pela responsabilidade artística e social imanente à atividade profissional que havia escolhido para desenvolver – a direção teatral.

Um Dia na Vida de uma Enfermeira é hoje, o primeiro registro histórico da fundação da Cia Estupor de Teatro⁶². Este espetáculo, mesmo não fazendo mais parte do repertório do grupo, representa o projeto embrionário de uma equipe que hoje se encontra consolidada no cenário teatral baiano. A pesquisa PIBIC da qual resultou este espetáculo demonstra não somente o desejo embrionário do grupo em apurar sempre o diálogo da pesquisa com o teatro, bem como da academia com a sociedade, da arte e da ciência, se é que podemos nos expressar nestes termos.

Diante do fato, já dito e redito nesta dissertação, do Teatro do Oprimido ocupar um espaço fundamental na comunidade teatral e estabelecer um diálogo autêntico e sincero com a sociedade, faltava legitimar esta pesquisa no âmbito acadêmico para que pudesse realizar o desejo de contribuir na forma de registro oficial e por meio de uma dissertação que será disponibilizada em bibliotecas universitárias digitais e setoriais, para que valor não só político, mas ético e estético, latente no Teatro do Oprimido seja instaurado e/ou resgatado pelos cursos que pretendem formar agentes de teatro.

⁶²Os integrantes fundadores do grupo são Carolina Vieira Silva (Carol Vieira) e Antônia Pereira Bezerra (Dinah Pereira). Atualmente o grupo conta com o ator e bonequeiro Gil Teixeira no seu elenco.

Percorrendo a trilha de aluna e pesquisadora PIBIC à professora e pesquisadora de mestrado, nunca abandonei o interesse pelo aperfeiçoamento das bases metodológicas do diretor de teatro e, em consonância, sempre mantive um diálogo permanente com o Teatro do Oprimido. Assim, revisitando minha trajetória pude, através da análise dos resultados do espetáculo fórum *Um Dia na Vida de uma Enfermeira*, perceber o quanto da experiência com a encenação deste espetáculo fórum, foi fundamental para a escolha dos temas e dos métodos aplicados aos espetáculos que vieram depois desta experiência.

Ainda no histórico de minha formação seguem-se as oficinas ministradas aos alunos da Escola de Teatro da UFBA, os espetáculos resultantes da mesma, o nascimento do Grupo de Estudos Sobre Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas - GESTO e a conclusão desta dissertação que se afirma no âmbito acadêmico como o resultado de uma preocupação originária de experiências ao longo de 8 anos passados no seio desta academia. Nada mais natural, tendo em vista a natureza deste percurso que meu interesse se voltasse fundamentalmente para a figura do curinga, seu papel e função nas sessões de Teatro-Fórum, aliás, debate teatral.

O curinga é uma figura capaz de atuar em diversos setores da sociedade levando, democratizando a linguagem, colocando-a a serviço de espectadores que jamais ouviriam falar de teatro se tivessem que, para isso, esperar por uma produção autenticada profissionalmente pelos órgãos reguladores da profissão ou pelas academias de arte. E, da mesma forma, em ocasiões bastante pontuais é bem verdade, o curinga demonstra uma capacidade inata de organização e agenciamento da cena.

Dentro desta perspectiva, deposito meu olhar para o curinga como um homem de teatro que inaugura um novo modo de ser também diretor/encenador de teatro. Da mesma forma, a experiência de alguns diretores/encenadores-curingas comprova que o Teatro do Oprimido pode ser enriquecedor, não somente no que diz respeito às dimensões sociais e individuais, mas principalmente no tocante aos valores estéticos do teatro. E isso se dá, basicamente, pelas novas relações que este gênero de teatro estabelece com o público.

Ao fazer uma retrospectiva da função do diretor ao longo da história, percebo que é possível conciliar a figura do diretor/encenador com esta poética tão libertária e democrática. Nesse contexto, o curinga surge e afirma-se como esta figura capaz de conjugar os elementos da cena e da improvisação do espectador, sem se deixar de submeter tais elementos a uma visão de conjunto da cena teatral. Ele seria um tipo específico de diretor/encenador e também se inscreveria como um novo elemento da Linguagem Teatral, pois como já havia dito, sua

figura presente em cena – o que não caracteriza, em outras poéticas e estilos, a função do diretor/encenador – implica em efeitos estéticos para a mesma. Diante destas afirmativas, não posso negligenciar a sua importância para os estudos do teatro.

Quando efetuo uma análise minuciosa da metodologia aplicada à encenação do espetáculo fórum *Um Dia na Vida de uma Enfermeira*, enaltecendo aspectos referentes ao estudo do drama – análise dramaturgica, adaptação de textos e construção de personagens – aos elementos materiais da representação – luz, maquiagem, cenário, sonoplastia e figurino – atores e espectadores, pretendo comprovar como o diálogo do Teatro Fórum com os mecanismos de encenação do teatro tradicional podem ser eficientes e substanciais tanto para o teatro quanto para o fórum. Daí advém a importância de adotar o Teatro do Oprimido nos currículos dos cursos de licenciatura e direção teatral. Em face do exposto, esse estudo enseja alimentar uma outra importante ambição: a de que a mensagem aqui veiculada tenha ecos também nos agentes formadores de curingas, para que eles não negligenciem a deficiência do apuro estético da grande maioria dos grupos que atuam utilizando-se das técnicas do TO.

No âmbito da pesquisa e do ensino do teatro e diante das conclusões de um estudo que pretendeu elucidar percursos metodológicos, devo também apontar para a necessidade de se formar e especializar curingas na linguagem do teatro e, ao mesmo tempo, apresentar aos diretores/encenadores as técnicas do Teatro Fórum, com o fim de torná-los capazes de apurar seus conhecimentos específicos e ampliar suas possibilidades de encenação nas montagens de espetáculos-fórum ou de outras modalidades teatrais. O Teatro do Oprimido não deveria continuar ausente dos currículos das escolas e cursos de teatro.

Desta forma, os órgãos que se propõem ao ensino do teatro deveriam afinar seus olhares para esta poética, capaz de despertar em jovens aprendizes, valores pertinentes à sua prática teatral, tanto em relação à dimensão estética, quanto no que diz respeito aos valores éticos e políticos em jogo, na Poética do Oprimido. Deveríamos nos preocupar em incentivar a proliferação destas técnicas porque através delas estaríamos tornando o teatro mais popular e acessível. Proporcionar a disseminação dos meios de produção de um conhecimento é, ao contrário do que muitos de nós pensamos, uma possibilidade de formar e aumentar as platéias do teatro.

É cada vez mais comum na cena contemporânea encontrarmos exemplos de espetáculos que pela conjugação de elementos da música, das artes plásticas e da dança, resultam numa combinação precisa numa expressão cênica teatral única. Hoje, cada espetáculo é ímpar nas suas relações e é desta multiplicidade que a cena contemporânea se alimenta, se sustenta. O

teatro se apresenta como um campo aberto para experimentos diversos, torna-se um teatro vivo, vigoroso e transformador, no qual não se aposta mais na homogeneidade das idéias e sim, no reforço do seu caráter dialético, dialógico e ideológico.

Atualmente é impressionante a proliferação de espetáculos abertos, que autorizam e fazem do espectador um autor em potencial da cena/imagem que se lhes apresenta. O teatro contemporâneo resulta mais e somente da profunda modificação das técnicas cênicas (de direção e interpretação). O que, de fato, mais se transformou foi a relação entre palco e a platéia, a busca de um novo público de teatro, integração e a aceitação da participação ativa do mesmo. “A atividade cênica pretende ser pura criação, nascida de um único homem e completa em si mesma, oferecida não a um público, mas a cada indivíduo que o integra, separadamente.” (DORT 1970 p. 372). É para este indivíduo e com ele que o encenador mostra o mundo através de novas significações. As inéditas relações de troca entre palco e platéia respondem às novas necessidades da figura do encenador que determina a maneira como a peça será recebida.

Roubine, em *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*, ainda que datado, traz algumas reflexões relevantes sobre o futuro da cena teatral. Para ele, o teatro contemporâneo é um grande cruzamento, uma mestiçagem, um *teatro no plural*. O autor afirma que estamos vivendo o fim da era dos grandes encenadores – Strehler, Ronconi, Gruber, Peter Brook, Planchon, Vitez, Monouchkine, e outros – e questiona: “Mas para ser substituído por quê?” (ROUBINE 2003 p. 201) Teríamos então com o quê nos preocupar?

Podemos não nos preocupar e deixar que o tempo decida o sentido e o valor de nossas ações. Por outro lado, se concordarmos com Eugênio Barba passaremos a pensar sobre isso como um paradoxo porque nós fazemos do teatro uma arte presente e porque nós vivemos o tempo presente e, por isso, fazemos o teatro presente. Então, não podemos deixar de acreditar que com novas ou antigas relações o teatro sobrevive numa eterna busca da melhor relação com seu público. E continuamos produzindo.

Não podemos nos abandonar na dimensão simplista da idéia de que para existir teatro basta uma pessoa na posição de ator e outro na posição de espectador. A experiência não acontece se ambos não se encontrarem mergulhados em seus papéis, em suas diferentes configurações, esforçando-se para produzir um sentido. Da mesma forma, não podemos nos deixar convencer de que o teatro é território de ninguém, onde cada um fala e entende o que quer. O espetáculo teatral é uma vivência intencional que pretende comunicar algo e quem

recebe pretende fazer parte daquela experiência, estabelece um significado, seja intelectual e/ou sensorial.

No Brasil e no mundo, em condições mais ou menos favoráveis, existem grandes pessoas de teatro que trabalham pesquisando estratégias de relações com o público. Artistas plenamente capazes de transformar o espaço cênico e escrever mais um período de grande transformação na história do teatro. E como já pudemos notar, nesta esfera inscreve-se o encenador Augusto Boal e a Poética do Oprimido. Da mesma forma já sabemos que este conjunto de técnicas teatrais estabelece um diálogo profícuo com outras esferas da sociedade como a política, a terapêutica e a didática, por exemplo. Esta Poética interage com o psicológico e com o ideológico do ser humano, tornando-se, através de seus meios e técnicas cada vez mais, presente e deveras eficazes na resolução de problemas no âmbito destes grandes domínios.

Para concluir, um pequeno pensamento de Augusto Boal, retirado de uma de suas mais recentes falas, de seu discurso no Fórum Social Mundial que aconteceu em Belém do Pará no dia 31 de janeiro de 2009.

Não basta consumir Cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir idéias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados. Acabou-se o tempo da inocência... o tempo da contemplação já não é mais. Temos que agir!

Comungando com este pensamento, acredito que já não podemos mais negligenciar o fato do curinga ainda ser uma carta fora do baralho oficial do jogo do teatro, pelo menos no Brasil, e de Boal ainda ser um brasileiro que o Brasil não conhece. Chego ao final deste estudo com a esperança de poder iluminar, ainda que minimamente, o pensamento dos profissionais que produzem a *cultura oficial* deste país, para que os mesmos permaneçam atentos ao que está sendo produzido, a fim de que possamos refletir sempre no *o quê, com quem, para quem* e o *porquê* fazer teatro. De uma maneira ou de outra, somos também possuidores dos modos de produção e por isso, responsáveis pelas relações que o teatro continua estabelecendo com a ética, a política e a estética. O teatro não caminha sozinho, somos nós que, em nome dele, em prol dele e, às vezes, até contra ele, percorremos o caminho!

REFERÊNCIAS

AGIT-PROP. In: E-DICIONÁRIO de termos literários. Lisboa, [2009]. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt>>. Acesso em: 07 abr. 2009.

ARAUJO, Nelson. **História do teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

ARAÚJO, Sávio José. **A cena ensina: uma proposta pedagógica para a formação de professores de teatro**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

_____. **Teatro e educação: uma visão de área a partir de práticas de ensino**. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 1998.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BERTOLD, Margot. **A história mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BEZERRA, Antônia Pereira. A performance do espectador ator: graus de participação no teatro do oprimido e no happening. **Revista Repertório Teatro e Dança**, v. 1, n. 5, p. 24-29, 2002a.

_____. **Le Théâtre de l'Opprimé et la notion du spectateur acteur (Génèse, Personne, Personnage, Personnalité)**. Lille: Atelier national de Reproduction des Thèses – Septemtrion. Les Presses Universitaires de Lille, 2002.

_____. Armand Gatti e a questão do espectador-ator. **Periódicos da Sala Preta**, São Paulo ECA/USP, 2002b.

_____. Augusto Boal e as técnicas do arco-íris do desejo. **Cadernos do JIPE-CIT**, Salvador, n. 10, p. 33-45, jun. 2000a.

_____. Boal e Brecht: o teatro fórum e o Lerhtück: a questão do espectador. **BIÃO**, Armindo et al. (Org.). **Temas em contemporaneidade imaginário e teatralidade**. São Paulo: Annablume; Salvador: GIPE-CIT, 2000b. p. 131-143.

_____. Formando e informando espectadores-atores. **Sala Preta: Revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA/USP**, São Paulo: USP, v. 1, p. 293-298, 2002c.

_____. **Le theatre de l'opprime et la notion du spectateur-acteur: genese, personne, personnage, personnalite**. 1999. Tese (Doutorado em Letras Modernas) - Université de Toulouse le Mirail, UTM, França, 1999.

_____. Na escola do espectador a pedagogia da intervenção. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 3., 2003, Salvador. **Anais...** Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2003b.

_____. O teatro do oprimido e a noção de espectador-ator, pessoa e personagem. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1., 2000, Salvador. **Anais...** Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2000c.

BOAL, Augusto. Educação, pedagogia e cultura. **Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido**, Rio de Janeiro, v.1, n.3, p. 7-8, nov. 2007a.

_____. **Respostas de Boal** Mensagem recebida por <carolvieira.teatro@hotmail.com> em 09 dez. 2007c.

_____. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005a.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: método Boal de Teatro Terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996a.

_____. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

_____. Projeto prometeu. **Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 19-31, nov. 2007b.

_____. **Stop: c'est magique!** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. **Teatro do oprimido e outras poética políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005b.

_____. **Teatro legislativo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996b.

_____. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 1979.

BOAL, Julian. **Eléments de réflexion sur le Joker**. 2003. Disponível em: <<http://www.theatreoftheoppressed.org>>. Acesso em: 04 abr. 2009

_____. Notas de viagem. **Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 36-37, dez. 2001.

_____. **Tricks for Jockers**. 2004. Disponível em: <<http://www.theatreoftheoppressed.org>>. Acesso em: 30 abr. 2009

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BORNHEIN, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Teatro completo em 12 volumes**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

BULIK, Linda. **Comunicação e teatro**. São Paulo: Villipress, 2001.

CAJAÍBA, Luiz Cláudio. **A encenação dos dramas de língua alemã na Bahia**. 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro:** estudo teórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

CENTRO DO TEATRO DO OPRIMIDO, Rio de Janeiro. **Histórico do Centro do Teatro do Oprimido.** [2008a] Disponível em:< <http://www.ctorio.org.br/historico.htm>>. Acesso em: 30 out.2008.

CENTRO DO TEATRO DO OPRIMIDO, Rio de Janeiro. **Nossas atividades.** [2008b] Disponível em:<<http://www.ctorio.org.br> >. Acesso em: 04 abr.2009.

_____. **TO de ponto a ponto:** estética do oprimido, 2008. Rio de Janeiro, 2008. 17 p.

CODOGNOTTO, Juliene. **A exceção é a regra:** quase pedi meus R\$10,00 de volta> 2007. Disponível em: <http://www.bacante.com.br/revista/critica/a-excecao-e-a-regra> Acessado em 08 de janeiro de 2009)

DELGADO, Maria M.; HERITAGE, Paul. **Diálogos no palco :** 26 diretores falam de teatro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador.** São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. **Pedagogia do teatro:** provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

DORT, Bernard. **O teatro e a sua realidade.** São Paulo: Debates, 1977.

ENCICLOPÉDIA Itaú cultural. **Personalidades.** [S.l.], 2009. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=778> Acesso em: 07 abr. 2009.

FARIAS, João Roberto. **O teatro realista no Brasil:** 1855-1865. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FREIRE, Paulo. **A pedagogia do oprimido.** São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** São Paulo: Atlas, 1987.

GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Coord.). **Semiologia do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____; FARIA J Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro:** temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HADDAD, Fernando. Escola aberta e Centro de Teatro do Oprimido. **Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido,** Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 7-8, abr. 2007.

JACKSON, Adrian. Citizens: cidadãos de papelão. **Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido,** Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 42-43, dez. 2001.

LABAKI, Amir. **Zé Celso Martinez Corrêa.** São Paulo: Publifolha, 2002.

MARFUZ, Luiz César. **O teatro de Samuel Beckett:** poética da implosão e estratégias de encenação. Salvador: UFBA, 2005.

MENDES-FURTADO, Cleise. **As estratégias do drama**. Salvador: Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1995.

NUNES, Silvia Balestreri. **Boal e Bene: contaminações para um teatro menor**. 2004a. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

NUNES, Silvia Balestreri. **O teatro do oprimido como saber proliferante: experiência em um curso de graduação em Psicologia**. 2004b. Disponível em <<http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=45>>. Acesso em: 8 jan. 2009

_____. **Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia**. 1991. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

_____. Três ou quatro perguntas para um bom fórum. **Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 26-27, dez. 2001.

PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Revolução na América do Sul, de Augusto Boal: narrativa épica no Teatro de Arena de São Paulo. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, MG, v. 1, n. 2, p. 86-100, dez. 2006.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro?**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a.

_____. **Teatro político II**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b.

PEREIRA, Otaviano. **O que é moral?**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Ed. USP, 2003.

O QUE é psicodrama? [200-] Disponível em: <http://www.febrap.org.br/psicodrama/oquee_psi.php>. Acesso em: 27 abr. 2009.

REIS, Luís. **Piscator, Brecht, Boal e Artaud: considerações sobre o 'teatro político'**. Disponível em: <http://www.ccba.com.br/dados/anexos/luis_reis.doc>. Acesso em: 30 out. 2008

RYNGAERT, Jean- Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SACCON; Serge, PICHON Jean Pierre. Teatro do oprimido e psiquiatria. **Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 56, dez. 2001.

SAMARIGI, Anibal. **GTO –Angola**. Mensagem recebida por <carolvieira.teatro@hotmail.com> em 21 maio 2008.

SANCTUM, Flávio. O teatro da sinceridade. **Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido**, Rio de Janeiro, v.1, n. 3, p. 56-57, abr. 2007.

SANTOS, Bárbara. O CTO nasceu na escola. **Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p.7-8, abr. 2006.

SANTOS, Cláudia Simone. Cidadania tresloucada; a construção de uma nova saúde mental pelo teatro do oprimido. **Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 29, dez. 2001.

SILVEIRA, Isabela Fernanda Azevedo. **O papel do espectador ator, da pessoa e da personagem nas poéticas de Augusto Boal e Armanda Gatti**: um estudo teórico prático. Salvador, 2002. Projeto de pesquisa.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SMITH, Anne Louise. **Forum theater and the role of Joker**: social activist, educator, therapist, director; the change perspectives of canadian Jokers. 1996. Thesis (Degree of Master) – University of Alberta Edmonton, Alberta, 1996.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. [tradução Luiz Sérgio Rêpa]. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEATRO do oprimido. Disponível em: <<http://www.theatreoftheoppressed.org>>. Acesso em: 04 abr.2009

TEATRO fábrica. Disponível em: <<http://www.fabricasaopaulo.com.br>>. Acesso em: 04 abr.2009

TORRES NETO, Walter Lima. **Resumo da aula aberta nos Seminários Internacionais Trans-Culturais sobre Teatro e Dança - PPGAC - UFBA - Salvador, 25 a 30 de agosto de 2008**. Disponível em: <<http://estudosteatrais.blogspot.com/2008/09/seminrios-internacionaonais-trans.html>>. Acesso em: 20 jan. 2009

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UNESCO. **Teatro do oprimido fortalece educação nos presídios**. Brasília, 2006. Disponível em:<<http://www.brasilia.unesco.org/noticias/ultimas/teatropresidio>>. Acesso em: 04 abr.2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. **Direção teatral**. [Rio de Janeiro, 2007]. Disponível em:<<http://www.vestibular.ufrj.br/CursosGraduacao/Grupo5/DirecaoTeatral.html>>. Acesso em: 04 abr.2009

VALLS, Álvaro L. M. **O que é ética?**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

VIANNA, Heraldo Marelim. **Pesquisa em educação**: a observação. Brasília: Plano, 2003.

GLOSSÁRIO: O SUJEITO E OS OBJETOS DESTA PESQUISA

AUGUSTO BOAL – Nascido em 1931, no Rio de Janeiro. Na juventude, estudava pela manhã e durante as tardes trabalhava ajudando seu pai na padaria. Aos 18 anos, para acompanhar os ideais de uma moça por quem era apaixonado, Boal decide estudar Engenharia Química e, ironia, ao que ele passou no vestibular e ela não.

Com o total desinteresse para os estudos das ciências exatas, Boal ia assistir às aulas sobre o método Stanislavski de interpretação no Serviço Nacional de Teatro e acabou convidado para ser o Diretor Cultural do Centro Acadêmico.

Formado em engenharia, torna-se professor universitário e, em seguida, faz pós-graduação em Filosofia. Boal corresponde-se com John Gassner (importante teórico da dramaturgia norte americana), é aceito como seu aluno e segue para os Estados Unidos para estudar na Columbia University.

Na década de 50, a convite de Zé Renato, Boal volta ao Brasil e assume a direção artística do Teatro de Arena. A história de Boal começa a confundir-se com a história do Teatro de Arena e com desejo de seus artistas de colocar em prática o projeto de popularização do teatro brasileiro. Neste momento, já podemos notar os embriões da Poética do Oprimido – que desenvolveremos melhor no primeiro capítulo desta dissertação. Em 2008 ele foi indicado para receber o Prêmio Nobel da Paz.

TEATRO DO OPRIMIDO – Conjunto de seis diferentes modalidades teatrais desenvolvidos pelo teatrólogo – Teatro Fórum, Teatro Imagem, Teatro Jornal, Teatro Invisível, Arco-íris do Desejo e Teatro Legislativo – que visam à democratização do teatro e a transformação social. Reúne hoje mais de 500 jogos e exercícios de fácil aplicação e aprendizagem, que têm como objetivo a desmecanização do comportamento humano.

Em um de seus livros, *Jogos para atores e não atores*, Boal sintetiza, através de frases que se tornaram *chavões* do Teatro do Oprimido, algumas de suas premissas mais importantes. Dentre elas, a de que “Todo mundo pode fazer teatro até mesmo os artistas. Nós podemos fazer teatro em todo lugar, até mesmo num teatro.”

TEATRO FÓRUM – O Teatro Fórum é a técnica emblemática do Teatro do Oprimido. Consiste numa peça curta, sempre tendo a opressão como temática central. Ao fim desta apresentação, o público é convidado a entrar em cena e é dada a ele a oportunidade de intervir através da ação, com o propósito de trazer alternativas para a solução do problema apresentado. O objetivo é que o espectador localize a opressão, substitua o protagonista (o oprimido) e, contracenando com os outros atores, busque alternativas de libertação para o oprimido.

O CURINGA - O mediador deste jogo é chamado Curinga. Sua função, durante a apresentação da cena, é estimular a platéia a participar interagindo. É um intermediário. Não só na cena o curinga mostra-se durante o processo de ensaio um catalisador e um multiplicador das técnicas. Nas diferentes medidas, organiza os desejos de atores e espectadores para propiciar debate teatral. Sua função confunde-se, às vezes, com a de um diretor de teatro. Suas funções, especificidades e especialidades são o recorte adotado por esta dissertação e será amplamente discutido.

ESPECT-ATOR - O conceito boaliano de *espect-ator* possui um aspecto híbrido e acumula em si as funções de ator e espectador. Ele se torna protagonista da ação. Boal acredita que libertando o espectador da sua condição passiva ele poderá libertar-se também de outras opressões.

ANTI-MODELO - Anti-modelo é o nome que se dá ao drama ou ao conflito do Teatro-Fórum. O protagonista – oprimido – é vencido pelo antagonista – opressor. Nesta estrutura deve ficar claro ao público quem é o oprimido e o que ele deseja. As ações do antagonista opressor impedem a realização do desejo do protagonista.

Nota-se que esta estrutura é uma das mais antigas que existe no teatro: alguém quer alguma coisa e não consegue por culpa da ação de outro. Chama-se *anti-modelo* porque, para o autor, ao contrário do que seria o ideal (o modelo), aqui o protagonista sempre perde no final, ele nunca tem o seu desejo satisfeito.

ANEXOS

ANEXO A – Vídeo do Espetáculo Fórum *Um dia na vida de uma enfermeira*

ANEXO B – Declaração de princípios⁶³

Preâmbulo

1. O objetivo básico do Teatro do Oprimido é o de humanizar a humanidade.
2. O Teatro do Oprimido é um sistema de exercícios, jogos e técnicas Especiais baseadas no Teatro Essencial, que busca ajudar homens e mulheres a desenvolverem o que já trazem em si mesmos: o teatro.

O Teatro Essencial

3. Todo ser humano é teatro!
4. O teatro se define pela existência simultânea — dentro do mesmo espaço e no mesmo contexto — de espectadores e atores. Todo ser humano é capaz de **ver a situação** e de **ver-se, a si mesmo**, em situação.
5. O Teatro Essencial consiste em três elementos principais: Teatro Subjetivo, Teatro Objetivo e Linguagem Teatral.
6. Todo ser humano é capaz de atuar: para que sobreviva, deve produzir ações e observar o efeito de suas ações sobre o meio exterior. Ser humano é ser teatro: ator e espectador co-existem no mesmo indivíduo. Esta co-existência é o *Teatro Subjetivo*.
7. Quando um ser humano se limita a observar uma coisa, pessoa ou espaço, renunciando momentaneamente à sua capacidade e à sua necessidade de produzir ações, a energia e o seu desejo de agir são transferidos para essa coisa, pessoa ou espaço, criando, assim, um espaço dentro do espaço: o Espaço Estético. Este é o *Teatro Objetivo*.
8. Todos os seres humanos utilizam, na vida diária, a mesma linguagem que os atores usam no palco: suas vozes e seus corpos, movimentos e expressões físicas. Traduzem suas emoções, desejos e idéias em uma *Linguagem Teatral*.

Teatro do Oprimido

⁶³Associação Internacional do Teatro do Oprimido (AITO). Disponível em: <<http://www.theatreoftheoppressed.org>>. Acesso em: 12 fev. 2009

9. O Teatro do Oprimido oferece aos cidadãos os meios estéticos de analisarem seu passado, no contexto do presente, para que possam inventar seu futuro, ao invés de esperar por ele. O Teatro do Oprimido ajuda os seres humanos a recuperarem uma linguagem artística que já possuem, e a aprender a viver em sociedade através do jogo teatral. Aprendemos a sentir, sentindo; a pensar, pensando; a agir, agindo. Teatro do Oprimido é um *ensaio para a realidade*.

10. Oprimidos são aqueles indivíduos ou grupos que são, social, cultural, política, econômica, racial ou sexualmente despossuídos do seu direito ao diálogo ou, de qualquer forma, diminuídos no exercício desse direito.

11. *Diálogo* é definido como o livre intercâmbio com os outros, individual ou coletivamente; como a livre participação na sociedade humana entre iguais; e pelo respeito às diferenças e pelo direito de ser respeitado.

12. O Teatro do Oprimido se baseia no princípio de que todas as relações humanas deveriam ser de natureza dialógica: entre homens e mulheres, raças, famílias, grupos e nações, sempre o diálogo deveria prevalecer. Na realidade, os diálogos têm a tendência a se transformarem em monólogos que terminam por criarem a relação *opressores-oprimidos*. Reconhecendo esta realidade, o princípio fundamental do Teatro do Oprimido é o de ajudar e promover a restauração do diálogo entre os seres humanos.

Princípios e Objetivos

13. O Teatro do Oprimido é um movimento estético mundial, não-violento, que busca a paz, mas não a passividade.

14. O Teatro do Oprimido procura ativar os cidadãos na tarefa humanística expressa pelo seu próprio nome: teatro *do, por e para* o oprimido. Nele, os cidadãos agem na ficção do teatro para se tornarem, depois, protagonistas de suas próprias vidas

15. O Teatro do Oprimido não é uma ideologia nem um partido político, não é dogmático nem coercitivo, e respeita todas as culturas. É um método de análise, e um meio de tornar as pessoas mais felizes. Por causa da sua natureza humanística e democrática, o TO está sendo amplamente usado em todo o mundo, em todos os

campos da atividade social como, por exemplo, na educação, cultura, artes, política, trabalho social, psicoterapias, programas de alfabetização e na saúde.

16. O Teatro do Oprimido está sendo usado em dezenas de países de todo o mundo, como um instrumento poderoso para a descoberta de si mesmo e do Outro; para clarificar e expressar os desejos dos seus praticantes; como instrumento para modificar as causas que produzem infelicidade e dor; para desenvolver todas aquelas características que trazem a paz; para respeitar as diferenças entre indivíduos e grupos; para a inclusão de todos os seres humanos no diálogo necessário a uma sociedade harmoniosa; finalmente, também está sendo usado como instrumento para a obtenção da justiça econômica e social, que é o fundamento da verdadeira democracia. Em resumo, o objetivo mais geral do Teatro do Oprimido é o desenvolvimento dos Direitos Humanos essenciais.

A ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DO TEATRO DO OPRIMIDO (AITO)

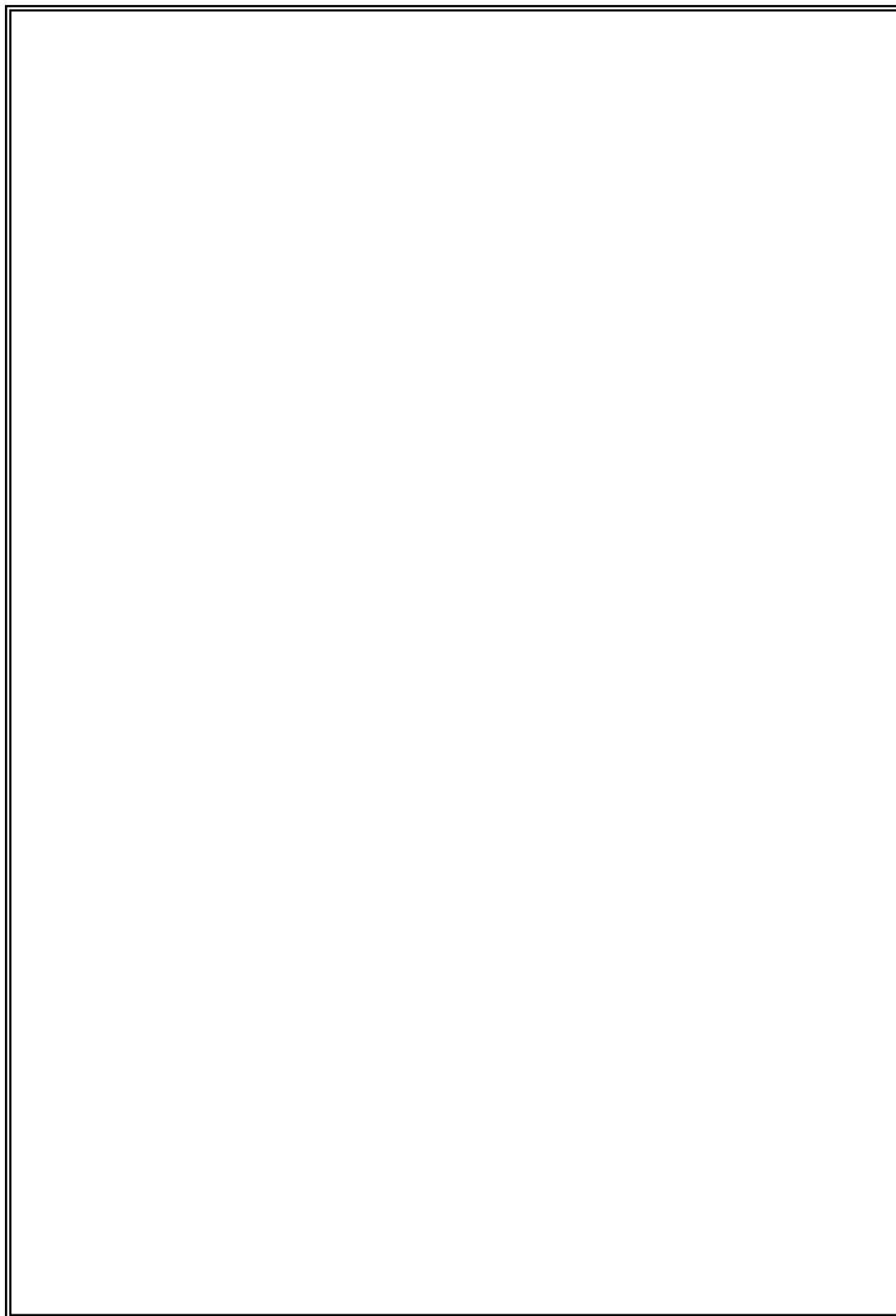
17. A AITO é uma organização que coordena e promove o desenvolvimento do Teatro do Oprimido em todo o mundo, de acordo com os princípios e os objetivos desta *Declaração*.

18. A AITO cumpre este objetivo inter-relacionando os praticantes do Teatro do Oprimido em uma rede mundial, promovendo a troca entre eles, e o seu desenvolvimento metodológico; facilitando o treinamento e a multiplicação das técnicas existentes; concebendo e executando projetos em escala mundial; estimulando a criação local de Centros do Teatro do Oprimido (CTOs); promovendo e criando condições de trabalho para os CTOs e os seus praticantes, e criando um ponto de encontro internacional na Internet.

19. A AITO tem os mesmos princípios e objetivos humanísticos e democráticos do Teatro do Oprimido, e vai incorporar todas as contribuições de todos aqueles que trabalharem dentro desta *Declaração de Princípios*.

20. A AITO entende que todos aqueles que trabalham usando as várias técnicas do Teatro do Oprimido, subscrevem esta mesma *Declaração de Princípios*.

ANEXO C – Programa do espetáculo *Um dia na vida de uma enfermeira* – Sala 05 da Escola de Teatro da UFBA, 2004.



ANEXO D - Reportagem do jornal *A Tarde* de 20 de julho de 2004**EDUARDA UZÉDA**

Resultado prático de pesquisa realizado pela professora Dinah Pereira, o espetáculo *Um Dia Na Vida da Uma Enfermeira* estreia hoje, às 19 horas, na Sala 5 da Escola de Teatro da Ufba, ficando em cartaz até sexta, no mesmo horário.

A trama conta a história de uma enfermeira, mulher comum que vive oprimida em função das atribuições no trabalho e na família. Para piorar a situação, a profissional de saúde também é oprimida no sindicato da categoria.

A montagem, que tem direção de Carol Vieira (*A Exceção e a Regra*), une técnicas de dois representantes do

teatro: o dramaturgo francês Armand Gatti e o dramaturgo brasileiro, Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido.

“Trabalhamos com uma análise comparada entre estes dois autores portadores de ideologias que podem ser aproximadas, tentando uma conscientização de suas obras. Aproximamos a ficção e a realidade por meio da intervenção da plateia”, informa a diretora.

Armando Gatti é jornalista, dramaturgo, cineasta, encenador e escritor. Sua obra é permeada pelas experiências nos campos de concentração e guetos, além de lugares incômodos como prisões. Augusto Boal, dramaturgo e escritor, é criador do

Teatro do Oprimido.

No elenco, Dinah Pereira (*A Mais Forte/ A Farsa da Boa Preguiça*), Isabela Silveira (*Mirandolina/Juventude Esclarecida*) e Isadora Guerra (*Vassa*). A iluminação é de Davi Maia, a sonoplastia, de Luciano Bahia e a cenografia, de Isabela Silveira e Carol Vieira.

SERVIÇO**Um Dia na Vida de uma Enfermeira**

- De hoje a sex, 19h
- Sala 5 da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (247-6543)
- R. Araújo Pinho, Canela
- Entrada franca (sentas são entregues meia hora antes da peça)

ANEXO E - Texto do espetáculo *Um dia na vida de uma enfermeira*, adaptado da obra homônima de Armand Gatti

Louise: - Eu me pergunto – a quem – nosso trabalho pode interessar? – Se fosse um concurso de canto, eu compreenderia. – Mas isso? Afinal, onde estão os colegas?

I. O TELEFONE

Toque do telefone. Louise entra e tira o aparelho do gancho.

Louise: - Alô! Sim? (o comitê de ação?). Vocês já vieram aqui na semana passada, não? Não foram vocês que estiveram aqui durante as férias?

Ela procura adivinhar quando de repente reconhece a voz

Louise: - Ah! É você Noune? (Que brincadeira é essa?) Você não mudará nunca! – o quê? E o que é que vocês e seus amigos ganharão com o fato de eu ir discutir cinco minutos com vocês? De toda maneira, isso não poderá durar mais do que cinco minutos. - Não! Meu marido não está. Eu o vejo muito pouco esses tempos. – O que você acha? A profissão de representante (Sim, porque agora ele é representante de aparelhos audiovisuais para escolas) pode ser rentável, às vezes, mas é necessário trabalhar muito. – o quê você está dizendo? Ah! Esta noite não encontrará ninguém, todos os colegas foram ao teatro ver um espetáculo. Recebemos os ingressos por preços reduzidos. É a história de uma enfermeira. – e isso explica tudo. – eu? Espetáculo? (afora a televisão, nada mais entra no meu sistema) – O quê? Não estou compreendendo. Transformar a vida? A vida de quem? Dos trabalhadores? – Você é engraçada – Me dê uma conta bem gorda no banco e vocês verão como a minha vida será transformada. Sim. – Sim. – Sim. – Claro, não existem milagre. – volte a me telefonar no meio da semana. Mas antes, eu7 preciso pedir permissão ao meu marido. –Tchau. Boa noite.

Louise desliga o telefone de mau humor. Ela se levanta, sua conduta demonstra um certo nervosismo.

II. ZAMPANO

Louise: - Pare de ronronar sozinho (você me irrita). Não será um peludo como você que vai conseguir me deixar nervosa. – O que é que você faz da sua existência? Ao menos você sabe porque é que a gente te chama de Zâmpano? Pare de ronronar, que coisa feia.

Ela pega o gato nos seus braços e senta.

Louise: – (grande egoísta). Zâmpano é um filme com um saltimbanco miserável que passava de vilarejo em vilarejo anunciando: “ Zâmpano chegou”. (Como eu chorei nesse filme!) Não que eu seja sentimentalista. Mas este filme eu fui ver três vezes com esse rapaz que morreu na Argélia. A última carta que ele me mandou – nesta época eu já estava saindo com meu marido – dizia: Zâmpano chegou na Argélia. Com certeza esse rapaz já estava marcado pelo destino, senão não teria morrido com a cabeça separada do corpo. Porque é mesmo que eu estou te contando isso? – Não sei. E porque é que eu não sei – Talvez seja porque o fato de Nouné ter me telefonado tenha se aborrecido.

Silêncio. Após um momento ela põe o gato no chão e se levanta.

Louise: - Meu marido instalou o telefone para poder falar comigo quando ele está em trânsito, mas foi Nouné quem me encontrou e me envolveu em suas histórias de panfletos e boletins (coitada!). Se ela soubesse o que é que a gente faz com isso. Ela tem prazer de importunar os outros. Onde é que ela encontra tempo para isso? (Mas é bem verdade que ela é sozinha). No fundo (bem no fundo) isso me irrita porque ela é uma

brava moça. Eu deveria ter ido ver o espetáculo com Nouné. No intervalo a gente poderia ter discutido sobre as enfermeiras. – E a história estaria encerrada.

*Primeiramente longínqua, a música dos momentos dos dias “entediantes e cinzas”
torna-se cada vez mais forte, Louise fala à meia voz.*

Louise - Pronto! Zâmpano, está chegando. (Nouné? Você está aí). Zâmpano chegou. Você está ouvindo? É a música dele? Você não está ouvindo? Não é possível – vejamos! Escute! É como fios de Aranha que cantam.

*Louise anda adormecida, ouve o canto de Zâmpano. Recomenda-se que a voz gravada
seja a mesma de Louise.*

PRIMEIRO CANTO DE ZÂMPANO.

Não se deve jamais levantar questões

(as questões demandam respostas).

Nos esforçamos para cavar um buraco

E nos dizem que o buraco não vale nada

Então a gente se deixa influenciar

E acabamos por sonhar em cavar um novo buraco

Mas não é essa vontade apenas que nos levará a algo

A vida nunca começa pelos desenhos e flores

A vida começa todos os dias às cinco horas da manhã

III. O METRÔ (ÔNIBUS)

O despertador toca.

Louise:- 05:15h! Meu primeiro objetivo do dia é o ônibus de 6:10h. Por isso eu tenho que levantar uma hora mais cedo. Eu preciso esquentar a mamadeira de bebê. (Observe, ele está perto de acordar). Devo dizer que, neste momento, não tenho o prazer de falar ao meu marido. Hoje ele não está aqui, mas com ou sem prazer, quando eu acabo meu banho, o café dele na cama, e nós tomamos juntos. As primeiras goladas, somente. Porque quando ele se levanta, já são 5h30. Quanto a mim, o banho e a mamadeira do bebê já devem estar em preparação. Se tudo não for devidamente cronometrado, o dia está antecipadamente, perdido. Você compreende que a mamadeira, o bebê não vai tomá-la em cinco minutos – e eu ainda tenho que lhe colocar os sapatos. É difícil, sobretudo nessa idade (ela acabou de completar nove meses), para mim é um estranho esporte. Eu juro a você que depois eu preciso de, pelo menos, duas horas para recuperar meu bom humor.

Louise: - Eu ia esquecendo minha filha mais velha (Lola, você a conhece?). Com ela, as coisas são mais fáceis. Eu ponho o seu relógio para despertar às 7h30 e pronto. Quando eu estou sozinha, tudo anda rápido, eu sempre encontro um tempo para tirar a roupa do varal que eu estendi na noite anterior. Mas quando meu marido está em casa – Perdão!... Nunca se sabe o que um homem pode pensar. Além de que, eles são caprichosos e isso quer dizer que a gente tem sempre que adivinhar suas necessidades por antecipação. Nós instalamos uma ducha (no começo do mês) para facilitar o banho – mas ele precisa de pelo menos dez minutos para fazer a barba...

Louise: - Antes de se tornar representante – ele sempre esquecia um tufo que me arranhava o rosto, enquanto que agora, a barba tem que ficar lisa como uma placa de inox. – Assim é melhor, mas o processo é demorado e atrapalha meus horários.

Louise: - Chantal está no seu carrinho. Quando ela era menor, eu a carregava em meus braços. Agora isso não é mais possível. Ainda mais que no ônibus ninguém te dá o lugar, é preciso pedir. Raramente um homem se propõe a me ajudar a carregar o carrinho e os mais galantes nesta selva são os negros. Além do bebê e seus brinquedos, sou obrigada a transportar um pequeno cobertor, uma toca, minha pasta e o grande urso de pelúcia (Ah, esse, se eu esquecer eu terei direito a uma pantomima da criaturinha Chantal durante todo o trajeto). Não é nenhum presente.

IV – A CRECHE

Louise - Como de costume, eu chego as cinco para às sete. Eu chego antes, para ter tempo de subir na creche para não ouvir comentários. Você pode cronometrar: eu tiro o casaco da minha filha e ponho as roupas da assistência pública e enquanto a enfermeira termina de aprontá-la, eu pago tudo (com tickets, como no refeitório), e tudo isso em quatro minutos. Me perdoe, está na minha hora (aliás, já ultrapassou de alguns segundos).

V. O PAVILHÃO LISTER (MEU SETOR)

Louise - Eu sei que estou alguns minutos atrasada, mas também não é o casamento da rainha da Inglaterra. A senhora está sempre adiantada, Senhora Kopalewski. (É porque isso deve ser recompensador para a senhora). Agora, eu se tivesse que bater o ponto sete e meia como a senhora, eu juro que seria pontual. Porém, eu venho da formação prática. Também, se eu tivesse que ficar sempre sentada, diante de papéis e mais papéis, isso me tornaria neurastênica. Veja bem, minha profissão me satisfaz (é claro se tivesse um pouco menos de trabalho). Em casa eu fico entediada, eu prefiro trabalhar. Eu gosto de ser enfermeira. Mas eu não suporto histórias, eu me irrito facilmente com quem fica procurando chifre em cabeça de cavalo. Eu sei que a Senhora é a Chefe Geral, é o seu trabalho: mas nem por isso... Me desculpe, mas eu não consigo sair do hospital sem dar tchau aos meus doentes.

Louise: - No início (em função do que tinham me dito no estágio) eu tinha sempre a impressão de estar fantasiada de São Lázaro. Mas isso passou – Trata-se (apenas) de uma profissão como as outras. Minha sala tem dezessete leitos ocupados por operados, homens e mulheres. Eu os cumprimento todos os dias. De bom ou mau humor, eu sempre brinco. Às 7h25 é a distribuição dos termômetros, às vinte para as oito, eu tenho que estar no escritório para pegar os tóxicos que servirão para preparar a pré-medicação dos operados. Os tóxicos são o quadro B (morfina dolossal e sedol). Eu os chamo tóxicos porque é mais simples. Como no meu setor só há dezessete leitos, a gente é obrigado a ocupar os anexos...

Louise: - Para a operação, a verificação das camisas dos doentes, se realmente estão abotoadas nas costas, começa. Se eles têm dentadura, eu as retiro. As jóias também. Um olho de vidro, também. Em suma, tudo o que eles possuem de artificial, é retirado. Em seguida vêm os exames. Injeções, retirada de sangue (minhas assistentes me ajudam). Dois dias da semana são dedicados aos testes de eparina, e às taxas de protombina. Os que são operados devem ter (cada um) seus históricos. Não é moleza. Tinha um doente que queria que a gente colocasse fotos pornográficas no seu histórico: ele dizia que isso distrairia os médicos (como se os médicos precisassem disso) e que, com isso, os micróbios teriam uma boa opinião dele. E, no entanto, esse caso era grave. Esse doente morreu após a operação. Mas até mesmo nesse momento, a gente não sabia se ele estava brincando ou se ele estava realmente morto (existem pessoas bizarras nesse mundo). Oito horas e trinta, é o café da manhã – com um único problema: conseguir com que os meus dezessete doentes comam. Com as vovós não é brincadeira. Tem-se a impressão que neste café da manhã, da maneira como começou, vai durar até o jantar. E, no entanto, apesar de minha paciência, devo encerrá-lo em meia hora, porque às 9 horas, é o banho. Para nosso desespero, no meu pavilhão tem mais mulheres do que homens. Com os homens, em geral, dá para levar, mas com as mulheres, é preciso ver... Algumas nem querem fazer suas limpezas íntimas sozinhas. Então, é necessário que a gente faça. Às 11 horas, quando, tudo acabou, a gente considera que teve sorte. A partir de 11 horas, eu executo o que o Residente prescreveu (sondagem, curativos). É necessário muita atenção (eu só digo isso), já tem tanta infelicidade enclausurada nessas quatro paredes que acrescentar uma septicemia ou uma osteíte... (Eu prefiro nem pensar nisso).

VI. OS DOENTES

Louise: - Os doentes sofrem. Porém, isso não desestabiliza. Além de que, é tão rápido quando eu retiro o esparadrapo. (eles gritam AI! E depois nem pensam mais) eu conto o que passou na televisão no dia anterior (ou uma história engraçada) do Casseta e Planeta. Assim que termino os curativos, chega um outro primeiro operado do dia. É meio dia. De quinze em quinze minutos eu vou verificar seu pulso, a perfusão (o contra gota) e sobretudo a pressão. Meio dia e quinze (é uma loucura esta dança ao passo de agulhas de relógio)... Num lugar onde é tudo calculado em função da morte, somente existem os quartos de hora – minuto após minuto. – E corremos (vamos rápido!). Sempre envolta por duas agulhas. Se elas parassem, teríamos a impressão que todos despertariam de uma vez por todas (os doentes e todos os que circulam em volta). Basta olhar o rosto dos que acordam da operação (o desencantamento, o medo) para desejar que as agulhas continuem a correr, sempre. E elas correm. Minhas assistentes já se foram. Minha auxiliar de enfermagem foi comer. É meio dia e vinte. Eu me encontro sozinha, distribuindo o almoço dos meus dezessete retalhados, contando-lhes a mesma história do café da manhã (com um porém: é mais fácil ser engraçada de manhã bem cedo do que ao meio dia). Me acontece raramente de brigar com um doente. Contar os minutos (e as horas em si) quando se está num leito engessado e com dor, não é nada engraçado – e eu sei me colocar no lugar deles. Mas eu também tento fazer com que eles se coloquem no meu lugar. Em geral eles compreendem. Os confrontos (os verdadeiros confrontos) são com as famílias que vêm vê-los. Se dependessem de mim, as visitas nunca seriam permitidas. Elas são muito chatas, nocivas como micróbios, sempre chorando mais do que o doente. Choques (autênticos) eu tenho também com a senhora Kopalewski. Por besteiras. Temos o mesmo temperamento. Conhecemos os pontos fracos uma da outra e não hesitamos em colocar a faca na ferida. Em casa é completamente diferente. Quando eu estou contrariada com meu marido, eu não digo nada. Eu não quero que ele fuja. Mas à noite meus fios de aranha voltam com toda a pompa e eu constato que Zâmpano chegou. O que foi que me deu na telha quando eu pus esse nome no gato? Quando eu ouço minhas filhas gritando: Zâmpano, venha aqui! Zâmpano me mordeu. Zâmpano me arranhou – por mais que eu esteja acostumada, isso me deixa estranha. E sempre que a música começa, é com o gato que eu vou chorar. No dia seguinte eu nem penso mais. Ninguém viu nada. Eu recomeço meu dia. Veja, são

13h30, a auxiliar de enfermagem vai voltar do refeitório. Agora é minha vez de almoçar.

Louise: - Raramente eu vou sozinha (eu não gosto). Quando não tem ninguém para ir comigo eu peço o almoço na sala de operações. Se todos ainda estão trabalhando, no percurso u tento me inserir no grupo dos rapazes da rádio (ou no de alguma colega qualquer no setor).

VII. O REFEITÓRIO

Louise: - Que silêncio! Será que as reclamações cessaram? Vocês estão muito sérios. Eu não gosto de falar de trabalho na hora do almoço. Ah, não. Nada de política! Eu nunca leio os jornais. Na televisão, na hora do noticiário, eu deixo passar. O que acontece no mundo não me interessa. Se cair uma bomba na minha cabeça é porque tinha que acontecer. Em qualquer hipótese, eu não poderia fazer nada para evitar. Não vivemos mais nos tempos das revoluções. Todo mundo diz isso. Meu marido, que frequenta muita gente, é quem pode contar como os “comunistas” há vinte anos (no mínimo) falam a mesma coisa. Existem pobres, certamente (sempre existirá, mas trata-se de infelizes com, pelo menos, algumas possibilidades). Se eles não tem cama podem compra-las em parcelas. Se eles trabalham, são corajosos, mas não podemos dizer que são infelizes. É claro que no mundo existem pessoas que morrem de fome (nas Índias). Isso me revolta (um pouco) porém eu nunca fui lá, não estou por dentro. Talvez seja somente uma questão de governo, ou de miséria do país, de atraso ou de higiene. Ademais eles têm uma maneira de viver que não é nada comum... me desculpem, são quinze para as duas. Eu tenho que ir ver a Senhora Kopalewski (para organizar o amanhã).

VIII. O RELATÓRIO

Louise: – O que é que você está dizendo, Rosa? (Sozinha é uma palavra que nunca deve se pronunciar!). é uma palavra que não quer dizer nada. Os metrô são cheios de gente. O mundo está cheio de gente.

Louise: - É curioso, mas quando dá três e meia e não estou com vontade de ir embora, eu me sinto como bloqueada. Eu tenho a impressão de estar esperando algo como um milagre, que poderia acontecer aqui, no Hospital, mas o milagre não acontece nunca. A cada vez, eu permaneço aqui (hesitante), durante alguns instantes, a esperá-lo. Claro, a gente se acostuma com o sofrimento dos outros, mas nesses momentos, o sofrimento não soa da mesma maneira. Ele diz outra coisa. – Outra coisa que eu não compreendo. Eu me surpreenderia se compreendesse um dia. E, no entanto, eu fico aqui por alguns instantes à espera de algo que não acontecerá jamais.

QUANDO ZAMPANO DORME:

“Quinze minutos para não ser mais ninguém.

Não

Todos os rostos do dia

invadem o meu quarto

com suas palavras, suas necessidades.

Então, face a isto

eu ponho um aviso

fechado por quinze minutos.”

Louise: – Louise assumiu o poder. Ela tem o poder no Hospital. Nada mudou para ela. Nada mais, nada menos que o seu trabalho. (Eis o que ela fez).

Louise: – De que adianta assumir o poder, se nada muda. Louise refletiu. Ela decidiu demitir a Chefe Geral. Ela a colocou no olho da rua. Sem hesitar (e até com uma certa alegria), a senhora Kopalewski não enxerga os esforços de cada um. Ela está aqui para caçoar da gente. Agora que ela está demitida, Louise não precisa mais pensar na Chefia Geral. Louise nunca teve nenhuma simpatia pelos chefes, mesmo que eles fossem médicos – Eles – não vêem nada além de suas ciências. Eles não estão nem um pouco preocupados se o que eles pedem é possível ou não. Agora acabou. Passaram-se os quinze minutos. Se ela nunca tivesse sonhado com uma casa de campo, talvez pudesse ter feito muitas coisas. Agora é tarde demais. Diante dela, só resta a sua xícara de café vazia e o cinzeiro com os tocos amassados do seu cigarro.

Novamente ouve-se a voz de Louise, em off.

O cigarro se consome,

acabou de se consumir.

Subsiste um pouco de fumaça

sobre a cinza branca

Acabou.

Passaram-se os quinze minutos.

Quinze minutos para assumir o poder

(o quarto de hora que cada um se atribui a cada dia para assumir o poder)

Louise: - Acabou, Nouné! Mais um panfleto? (Eu tinha certeza). Essas histórias são boas para quem tem tempo, não para quem trabalha. O que é que você quer que eu diga, o sindicato nunca me criou problemas. Para começar, eu não compreendo nada. E também, isso não funciona, não conta em nada. Eu só me sindicalizei porque queria agradecer um colega que tinha sido gentil comigo (ele se aplicou para que eu conseguisse uma moradia). Eu não sabia o que fazer para agradecê-lo. Ele me disse: preencha essa ficha. Foi tudo. Eu recebo o boletim do sindicato todos os meses, mas não leio. Eles me enviaram um folheto **anteontem**. Eu o rasguei naturalmente e joguei na

lata do lixo. Eu queria, é claro, um pouco mais de dinheiro (e um pouco mais de conforto em minha casa). Mas eu gosto de minha vida operária. Me é suficiente. O dinheiro me despertaria mais. É verdade que eu preciso comprar um casaco para Lola (mas esse mês, eu não posso ainda). Afora isso, enquanto tivermos vida e saúde, o resto... isso não me impede de ir dar uma olhadinha, quando tem uma reunião para discutir aumento de salário e de pessoal. Mas não me venham falar em política.

Louise: – Não se meta nisso, minha querida Nouné (é um conselho que eu te dou). Eu não sou contra o que eles dizem, mas eu também não sou a favor. Eles têm suas idéias e eu as minhas. Que cada um faça seu ninho na árvore que lhe convém. E isso não muda o fato de que as pessoas que estão nos partidos políticos, sejam gente como eu. – Mas os partidos (todos) votaram pela guerra da Argélia – E eu não.

Zâmpano não vai chegar nunca mais. Ainda que restem alguns fios de aranha em algum lugar, insinuando que ele vá voltar. Zâmpano morreu para sempre (o rosto separado do corpo). Se coloquei esse nome no meu gato, foi para que ele não voltasse mais. Agora, Zâmpano é um nome que tem uma cabeça e que eu posso localizar. Zâmpano, hoje, come sua ração especialmente preparada para gatos. O veterinário cortou-lhe o que poderia causar problemas. Ele não suja os travesseiros, ele dorme, ele ronrona, brinca com as meninas. Zâmpano é feliz (mais feliz que eu), pois às 5h15 ele entreabre um olho, se espreguiça e volta a dormir. É a vida de um animal doméstico. Afinal, por que temos animais domésticos? [Para um espectador] “Você já se colocou essa questão?”

Ela volta-se para Nouné

FIM