EDUARDO AUGUSTO VIEIRA WALGER

TEATRO DO OPRIMIDO E PARTICIPAÇÃO DEMOCRÁTICA: VIVÊNCIAS E REFERÊNCIAS PRÁTICAS DA CURINGAGEM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito para obtenção do título de Mestre em Teatro, área de concentração Teorias e Práticas Teatrais, na Linha de Pesquisa Teatro, Sociedade e Criação Cênica.

Orientador: Prof. Dr. Vicente Concilio

FLORIANÓPOLIS – SC

2018

W175t Walger, Eduardo Augusto Vieira
Teatro do oprimido e participação democrática: vivências e referências práticas da curingagem / Eduardo Augusto Vieira Walger. - 2018.
179 p. il.; 29 cm

Orientador: Vicente Concilio
Bibliografia: p. 175-179
Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2018.

1. Teatro - Aspectos políticos. 2. Democracia. 3. Teatro do oprimido. I. Concilio, Vicente. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

CDD: 792.0909358 – 20. ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Alice de A. B. Vazquez CRB14/865
Biblioteca Central da UDESC

EDUARDO AUGUSTO VIEIRA WALGER

TEATRO DO OPRIMIDO E PARTICIPAÇÃO DEMOCRÁTICA: VIVÊNCIAS E REFERÊNCIAS PRÁTICAS DA CURINGAGEM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Teatro.

Banca examinadora

Orientador:

Prof. Dr. Vicente Concílio
UDESC

Membros

Videoconferência
Profa. Dra. Marina Henriques Coutinho
UNIRIO

Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho
UDESC

Florianópolis, 24 de agosto de 2018.

AGRADECIMENTOS

São tantas pessoas que me apoiaram neste processo. Muitos merecem, além dos meus agradecimentos, o meu pedido de desculpas. Desculpas aos familiares e companheiro que tiverem que conviver com o meu cansaço e certa impaciência. Desculpas aos amigos e amigas que tiveram tantos convites declinados por mim. Desculpas aos Professores que me guiaram ao longo dessa jornada, pois sei que nem todas as metas e recomendações de leituras foram cumpridas. No meu quarto restou uma pequena prateleira de livros e artigos para ler.

Desculpas apresentadas, eu inicio os agradecimentos. Agradeço o meu Pai, Carlos Augusto Pereira Walger, por acreditar no meu trabalho como professor e artista, mesmo quando seus colegas e parentes o julgavam como louco por isso. Agradeço a minha mãe, Maria Tereza da Silva Vieira, por tanto amor, dedicação e sacrifício. Agradeço a minha madrinha e avó, Tereza da Silva Vieira, não sou uma pessoa perfeita, mas tento fazer diariamente o bem ao próximo, como a Senhora me ensinou. Agradeço a minha irmã, Aline Cristina Vieira Walger, que, silenciosamente, foi a primeira pessoa da família que me aceitou e me respeitou como homoafetivo, quando eu achava que seria a sua pior vergonha. O preconceituoso fui eu, desculpe-me irmã. Amo vocês!

Obrigado Prefeitura Municipal de Pinhais por: ter acreditado no meu trabalho como Instrutor de Artes Cênicas; ter aceitado trocar um dia da minha jornada de trabalho para o sábado, possibilitando o meu deslocamento semanal até Santa Catarina; ter me concedido licença para que eu pudesse realizar o sonho de ser Professor Substituto da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Em 2019 eu volto!

Agradeço Flavio Santos da Conceição (Flavio Sanctum) e Julián Boal por, mesmo sem me conhecer, enviarem-me suas teses ainda não publicadas como livros.

Também tenho que agradecer aos Professores da UDESC, Fátima Costa de Lima, José Ronaldo Faleiro e Tereza Mara Franzoni. Certamente o mestrado foi o período de maior amadurecimento artístico em minha jornada acadêmica, e vocês são os responsáveis. Agradeço também à Professora Guaraci da Silva Lopes Martins, da UNESPAR, responsável pela orientação na escrita do meu primeiro artigo acadêmico e que tão gentilmente aceitou a cadeira de professora suplente

para minha defesa. Estou aqui Professora, continuando a trajetória que você me indicou.

Obrigado Professores Flavio Augusto Desgranges de Carvalho e Marina Henriques Coutinho por aceitarem participar da minha banca. A qualificação foi um momento de muita generosidade com o meu trabalho, com riquíssimas contribuições. Infelizmente não pude aproveitar tudo que foi indicado, por limites temporais.

Obrigado Professora Marcia Pompeo Nogueira, minha primeira orientadora no mestrado. Acompanhar a sua prática na disciplina de Estágio Comunitário, a leitura dos textos que me indicou e as suas orientações, transformaram-me em outro professor, em outra pessoa. Obrigado pelos livros, pelos chás, por nos acolher em sua casa, por me acompanhar durante a maior parte deste percurso e ainda me orientar, mesmo estando afasta.

Obrigado Professor Vicente Concilio por ter me aceitado como orientando, em meio a tantas outras atribuições acadêmicas. Agradeço pela paciência com que tratou a minha insegurança e ansiedade. Principalmente por responder as minhas mensagens, mesmo nos horários mais inoportunos. Além de me orientar com conversas e livros, você me ensinou como escrever academicamente.

Obrigado Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Sou um carioca. Sou um artista paranaense. Mas fui um menino catarinense, mais especificamente lageano. Era um sonho estudar em Florianópolis, mas por vários motivos, não tive essa oportunidade. O mestrado foi a forma que Santa Catarina, terra que tanto amo, permitiu que eu realizasse esse sonho. Valeu cada noite passada dentro de um ônibus. Não me arrependo. Obrigado!

Obrigado Lincoln Luciano da Silva, por me amar muito mais do que eu mereço. Você foi certamente um orientador informal nesta caminhada. Obrigado por me animar, por me dar suporte, por me dar abrigo, por me dar amor!

Obrigado Eduardo Cardoso e Carmago (Edah). Passamos em nosso primeiro concurso juntos. Realizamos muitas peças juntos. Divertimo-nos e choramos juntos. Passamos no mestrado juntos. Gostaria que você estivesse aqui, junto comigo, mas respeito a sua escolha. Você veria a defesa desse trabalho, e eu veria a do seu, como combinamos. Você falou que eu era a pessoa que melhor te conhecia, mas acho que você me conhecia muito mais. Nunca me esquecerei da nossa alegria cantando *Latinoamérica* do *Calle 13*, sozinhos no teatro, 2h de uma madrugada fria,

enquanto montávamos nossos cenárias, na última semana que compartilharíamos. Você sim, foi o irmão que queria, ou melhor, o irmão que eu precisava. Por isso, amigo:

> *Vamos caminando*
> *Aquí se respira lucha*
> *Vamos caminando*
> *Yo canto porque se escucha*
> *Vamos dibujando el camino*
> (Vozes de um só coração)
> *Vamos caminando*
> *Aquí estamos de pie*
> *¡Que viva la América!*
> *No puedes comprar mi vida* (CALLE 13, 2010)

Eu sigo caminhando, com sua memória em meu coração, irmão.

Por fim, aos meus alunos que sempre estão a me ensinar, meu muito obrigado. É por vocês que eu estou sempre a aprender!

RESUMO

Esta pesquisa analisou o pensamento democrático manifesto por Augusto Boal em seu projeto teatral, o Teatro do Oprimido (TO). Duas grandes questões moveram este trabalho: (i) seria o teatro um meio fomentador da participação democrática, como idealizou Boal?; (ii) qual o papel do Curinga – figura do TO que mistura funções de artista, diretor, pedagogo, facilitador e agente político – neste processo? Para tanto analisei o ideário democrático definido por alguns autores das ciências jurídicas e sociais com o pensamento e a prática de Boal. Isso tinha o objetivo de dissertar se o TO pode ser um instrumento para efetivar uma sociedade mais democrática. Como percurso metodológico, segui três pontos: (i) análise bibliográfica sobre democracia, TO e curingagem; (ii) relato e estudo da vivência com os Curingas do Centro de Teatro do Oprimido da cidade do Rio de Janeiro (CTO-RIO), durante o curso de férias de multiplicadores da Estética do Oprimido de 2017 e (iii) execução e exame da minha prática enquanto multiplicador do TO com grupo de jovens do município de Pinhais (Paraná). Como resultado deste trabalho, pude compreender melhor o TO, perceber suas potencialidades e riscos. Concluo que ambos são utopias necessárias à construção de um mundo melhor: (i) a democracia por ainda não termos pensado em um sistema político mais eficiente; (ii) e o TO por ser um mecanismo artístico que permite a todo cidadão participar e pronunciar o mundo – como dizia Paulo Freire –, democraticamente.

Palavras-chave: Democracia, Teatro do Oprimido, Curinga, Augusto Boal.

ABSTRACT

This research analyzed the democratic thought manifested by Augusto Boal and his theatrical project, the Theater of the Oppressed (TO). Two major questions have moved this work: (i) would the theater be a way of promoting democratic participation, as Boal idealized?; (ii) What is the role of the Joker – A TO figure that mixes functions of artist, director, educator, facilitator and political agent – in this process? For this I have analyzed the democratic ideals defined by some authors of the legal and social sciences with the thought and practice of Boal. This was intended to lecture whether the TO can be a tool to effect a more democratic society, as well as What are the practical references of the Joker in this path. As a methodological route I followed three points: (i) bibliographical analysis of democracy, TO and the Joker; (ii) report and study of the experience with the Jokers of the Theater of the Oppressed Center in Rio de Janeiro (CTO-Rio), during the 2017's holiday course of multipliers of the aesthetics of the oppressed and (iii) execution and examination of my practice as a multiplier with a group of young people from the city of Pinhais (Paraná). As a result of this work, I was able to get a better understanding of TO, I got to realize its potential and risks. I conclude that both are necessary utopias for the construction of a better world: (i) democracy, because we have not yet thought of a more efficient political system; (ii) and TO can be an artistic mechanism that allows every citizen to participate and pronounce the world – as Paulo Freire said –, democratically.

Keywords: democracy, theater of the oppressed, Joker, Augusto Boal.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Armandinho Quarto.....55
Figura 2 - A Estrutura do Teatro Legislativo.....74
Figura 3 - Mapa do Teatro Legislativo no município do Rio de Janeiro, campanha para reeleição em 1996.....75
Figura 4 - Campanha para reeleição em 1996, com explicação sobre o Teatro Legislativo, página 1.....76
Figura 5 Campanha para reeleição em 1996, com explicação sobre o Teatro Legislativo, página 2.....76
Figura 6 - Curso de introdução ao Teatro do Oprimido programa 25-01.....114
Figura 7 - Árvore da Estética do Oprimido 115
Figura 8 - Programa 26-01 123
Figura 9 - Estética do Oprimido.....123
Figura 10 - Dramaturgia do Teatro Fórum.....128
Figura 11 - Oficina de Introdução ao Teatro do Oprimido 145
Figura 12 - Apresentação de 16 de julho de 2016 da peça Marcas de Desamor....158
Figura 13 - Material de divulgação do Teatro Infantojuvenil de Pinhais 159
Figura 14 - Apresentação do dia 20 de outubro de 2016 da peça Marcas de desamor 163
Figura 15 - Teatro Sala Mirador 174

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Referenciais de uma prática democrática 39
Quadro 2 - Referenciais práticos da curingagem 89

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEU	Centro de Artes e Esportes Unificados
CIEPs	Centros Integrados de Educação Popular
CTO-Rio	Centro de Teatro do Oprimido da cidade do Rio de Janeiro
DECUL	Departamento de Cultura de Pinhais
PT	Partido dos Trabalhadores
RMC	Região Metropolitana de Curitiba
SEMEL	Secretaria Municipal de Cultural, Esporte e Lazer de Pinhais
TF	Teatro Fórum
TL	Teatro Legislativo
TO	Teatro do Oprimido

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 21
1 DEMOCRACIA 27
1.1 UM BREVE ENTENDIMENTO SOBRE DEMOCRACIA 27
1.2 DEMOCRACIA E REPRESENTATIVIDADE 30
1.3 REFERENCIAIS DE UMA PRÁTICA DEMOCRÁTICA 39
1.3.1 Estimular a voz ativa e libertadora entre as pessoas 39
1.3.2 Estabelecer um diálogo autêntico 42
1.3.3 Estabelecer um tratamento pautado na horizontalidade 43
1.3.4 Agir de forma transparente 45
1.3.5 Respeitar os direitos humanos 47
1.4 A UTOPIA DEMOCRÁTICA 49
2 TEATRO DO OPRIMIDO 59
2.1 AUGUSTO BOAL 59
2.2 OPRIMIDOS E O TEATRO 61
2.3 O TEATRO DO OPRIMIDO COMO POSSÍVEL INSTRUMENTO NA CONSTRUÇÃO DE UMA SOCIEDADE DEMOCRÁTICA 64
2.3.1 Teatro Fórum 66
2.3.2 Teatro Legislativo 73
3 A CURINGAGEM COMO CONDUTOR DO TEATRO DO OPRIMIDO 81
3.1 EU, UM NÃO CURINGA. EU, UM PESQUISADOR E MULTIPLICADOR 81
3.2 O CURINGA COMO UM ELO DEMOCRÁTICO 84
3.3 REFERENCIAIS PRÁTICOS DA CURINGAGEM 89
3.3.1 Conhecer e estudar a Estética do Oprimido 90
3.3.2 Conhecer a comunidade em que se realiza o Teatro do Oprimido 91
3.3.3 Ser socrático 92
3.3.4 Estar atento à própria atitude e evitar todo tipo de manipulação 94
3.3.5 Não "hierarquizar" opressões 96
3.3.6 Estar atento às soluções mágicas ou insuficientes 97
3.3.7 Propagar democraticamente a Estética do Oprimido 98
3.3.8 Auxiliar a transformação social 99
4 ANÁLISE ACERCA DOS REFERENCIAIS PRÁTICOS E DEMOCRÁTICOS NOS CURSOS DE FÉRIAS DE 2017 DO CTO-RIO 103
4.1 PRIMEIRO: CURSO OS JOGOS E EXERCÍCIOS NO TEATRO DO OPRIMIDO 105

4.1.1 23 de janeiro de 2017, o primeiro dia 105
4.1.2 24 de janeiro de 2017, o segundo dia..... 108
4.1.3 Epílogo do primeiro curso 113
4.2 SEGUNDO: CURSO DE INTRODUÇÃO AO TEATRO DO OPRIMIDO..... 113
4.2.1 25 de janeiro de 2017, o terceiro dia 113
4.2.2 26 de janeiro de 2017, o quarto dia 122
4.2.3 Epílogo do segundo curso..... 126
4.3 TERCEIRO: LABORATÓRIO RAÍZES DO MOVIMENTO DO TEATRO FÓRUM 126
4.3.1 27 de janeiro, o quinto dia..... 126
4.3.2 28 de janeiro, o sexto dia 128
4.3.3 29 de janeiro, o sétimo dia 135
4.3.4 Epílogo do terceiro curso 139
5 MINHA PRÁTICA 143
5.1 2018, TERCEIRO ANO COMO MULTIPLICADOR..... 144
5.2 2017, SEGUNDO ANO COMO MULTIPLICADOR..... 145
5.3 2016, PRIMEIRO ANO COMO MULTIPLICADOR 147
5.3.1 Os Jovens do CEU de Pinhais 147
5.3.2 O Roteiro 148
5.3.3 Meus Dilemas Como Multiplicador do TO 156
5.4 EPÍLOGO DA MINHA MULTIPLICAÇÃO DO TO 164
6 A UTOPIA DE BOAL..... 165
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS 171
REFERÊNCIAS 175

INTRODUÇÃO

"Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu
A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu
A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega o destino pra lá"
(**Chico Buarque**)

Ao longo da minha graduação sempre me interessou a interseção entre as duas áreas que eu estudava, o Direito e as Artes Cênicas. O Direito como a ciência responsável pela regulamentação do convívio social, e a arte como campo de constante reflexão e questionamento sobre tal convívio. Esse interesse continuou latente em mim tanto no ofício de advogado, quanto no de ator e instrutor de artes cênicas no município de Pinhais-PR (área que foi o centro da minha atuação profissional até abril de 2018).

Embora ao tratar da democracia obrigatoriamente eu tenha que tocar certos pontos do direito, não pretendo, nesta pesquisa, me aprofundar nos diversos ramos da ciência jurídica. Contudo, no campo do direito há autores como Pietro Costa[1], que sustenta como cerne do ideário de uma sociedade democrática contemporânea a participação popular, mas resta a questão: como efetivar a participação da população no ato de pensar o coletivo social? O questionamento que fomentou a minha pesquisa está centralizado na hipotética existência de instrumentos – que ultrapassem a teoria jurídica – aptos à construção de uma sociedade mais democrática. Ou seja, o teatro poderia ser tal instrumento?

Ao conhecer a obra *Jogos para Atores e Não Atores*, de Augusto Boal[2] percebi a ideia de participação democrática como uma questão central no Teatro do

[1] Pietro Costa é Professor de História do Direito Medieval e Moderno na *Università degli Studi di Firenze*. Foi também professor nas universidades de Macerata e de Salerno. É editor da revista *Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno,* tida como a revista mais relevante no mundo na área de teoria do direito e história do direito. É sócio correspondente da *Accademia dei Lincei.* Possui vasta obra, da qual destaco *Civitas: storia della cittadinanza in Europa*, em 4 volumes; e, publicadas por editoras brasileiras, *Soberania, representação, democracia - ensaios de história do pensamento jurídico*, editora Juruá; *Poucos, muitos, todos - lições de história da democracia,* editora UFPR.

[2] Augusto Pinto Boal, conhecido como Augusto Boal ou apenas Boal, nasceu em 16 de março de 1931, na cidade do Rio de Janeiro. Foi certamente uma das figuras brasileiras mais expressivas no teatro contemporâneo internacional. Atuou como diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta. Formou-se

Oprimido (TO)[3]. Ou seja, o TO, além de constituir a intersecção entre a área jurídica e teatral (bem como inúmeras outras áreas), poderia ser um instrumento de efetivação da uma sociedade mais democrática, principalmente por meio do Teatro Fórum (TF)[4] e Teatro Legislativo (TL). Segundo Boal, o TF é "talvez a forma de Teatro do Oprimido mais democrática" (2014, p. 17), enquanto o TL é uma forma de combater a opressão que "esteja na própria lei" (1996, p. 33) ao "transformá-la, criá-la ou recriá-la" (1996, p. 34). A partir da análise das propostas do TO, principalmente o TF e o TL, pretendo refletir como a prática de tais meios contribui para uma sociedade mais democrática, uma sociedade em que as pessoas participem mais ativamente dos debates e decisões relevantes ao conjunto social. Dessa questão chave surgem outras, como por qual motivo seria o TF o ramo mais democrático do TO? Ou ainda, seria o TL um meio eficaz e democrático de criar leis partindo efetivamente da vontade popular? Enfim, através de tais estratégias seria o teatro realmente capaz de fomentar uma democracia participativa?

Entendo que a questão central da participação como instrumento democrático reside na capacidade de respeitar a voz ativa de cada pessoa, principalmente aos que são silenciados e se encontram em situações de maior vulnerabilidade social, os definidos por alguns pensadores como oprimidos.

> Nossa tomada de posição teórica e nossas ações concretas devem acontecer não porque sejamos artistas, mas porque somos cidadãos. Fôssemos veterinários, dentistas, pedreiros, filósofos, bailarinos, professores, jogadores de futebol ou lutadores de judô – qualquer que seja a nossa profissão –, temos a obrigação cidadã de nos colocarmos ao lado dos humilhados e ofendidos.
> [...]

---

em Engenharia Química. Em 1950 cursou Engenharia Química em nível Ph.D na *Columbia University*, em Nova York. Lá também estudou dramaturgia na *School of Dramatic Arts*, com John Gassner, professor de Tennessee Williams e Arthur Miller. Nesse período aprofundou seu contato com o teatro e, ao retornar ao Brasil, passou a se dedicar exclusivamente às artes. Foi integrante do histórico Teatro Arena, contudo no período da ditadura foi preso, torturado e teve que se exilar. Na referida fase passou por inúmeros países, principalmente da América Latina e Europa, desenvolvendo o seu pensamento teórico e técnico sobre o teatro, o que viria a chamar de Teatro do Oprimido (TO), como será melhor elucidado no desenvolver deste trabalho.

[3] O Teatro do Oprimido (TO) é, resumidamente, uma expressão teatral pensada por Boal, por meio de teorias, técnicas e jogos, com o intuito de refletir com as pessoas (atores e não atores) as mais diversas situações de opressão. A sua dramaturgia, verbal ou corporal, seria construída após a vivência das técnicas e jogos do arsenal do TO pelos próprios jogadores, abordando situações de opressão identificadas em comunidades específicas.

[4] Teatro Fórum (TF) é um dos ramos do TO. Sinteticamente é uma técnica do TO que identifica uma opressão e constrói uma dramaturgia a seu respeito. No momento em que se leva tal opressão à cena, ela não deve ter um desfecho feliz, pois caberá ao espectador, no momento do fórum, assumir o espaço cênico e, junto com o elenco, refletir as possíveis alternativas para se combater a opressão apresentada, reclamando para si o papel denominado por Boal de espetc-ator.

> O Teatro do Oprimido jamais foi um teatro equidistante que se recuse a tomar partido – é teatro de luta! É o teatro DOS oprimidos, PARA os oprimidos, SOBRE os oprimidos e PELOS oprimidos [...] Todos aqueles a quem se impõe o silêncio e de quem se retira o direito à existência plena. (BOAL, 2014, p. 25 - 26).

Pela lógica defendida por Boal, entendo que qualquer área, que qualquer profissional, de qualquer ofício pode desenvolver um modo agir democrática, ou não. Sabemos que nem todas as práticas teatrais são democráticas ou fomentam a democracia. Enquanto estratégia de análise do TO como uma prática voltada para esta finalidade, estudo a figura do Curinga[5] para identificar a democracia no processo de criação teatral e de mediação deste com o público. Considero esta postura como crucial na efetivação de um teatro que possa contribuir na construção de uma sociedade mais democrática.

Embora Boal defina de forma muito ampla e pouco precisa qual a função de um Curinga, muito menos deixe pistas sobre qual o caminho a ser trilhado para sua formação, percebi certas aproximações nas atitudes dos Curingas com os representantes eleitos em um sistema democrático ideal, tanto nas qualidades que ambos devem ter, quanto nos riscos que ambos podem incorrer. Por isso, começo o meu trabalho abordando o que entendo, com base no referencial bibliográfico analisado, como democracia e representatividade, antes de tratar especificamente de Augusto Boal, TO e do Curinga. Assim como os representantes eleitos pelo povo, o Curinga é um agente político, embora não tenha sido eleito e detenha outros atributos ou competências.

Ao longo da minha pesquisa, além das leituras, tive uma curta vivência com os Curingas do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO-Rio) e algumas oportunidades para, como multiplicador do TO no município de Pinhais, curingar. Em tais momentos, tanto como participante de oficinas de multiplicação, como enquanto multiplicador, pude perceber um risco comum aos representantes e aos Curingas: a manipulação de vontades.

Não pretendo encontrar soluções para esse e outros riscos que o ato da Curingagem e a prática do TO, como um mecanismo de efetivação democrática, podem acabar gerando. A minha intenção é, partindo da análise sobre a democracia

[5] Segundo Bárbara Santos “Curinga é um artista-ativista em constante processo de aprendizagem” (2016, p.422). No capítulo 3 dou maior atenção à figura do Curinga, elemento pensado por Boal como uma espécie de intermediador entre a cena/atores e espect-atores. O Curinga é certamente um agente político, pedagógico e artístico muito importante à execução do TO.

e representatividade, delimitar tais riscos. Para tanto, elaborei um apanhado de referências práticas à curingagem, pautado, em sua grande maioria, na fala do próprio Boal. Minha intenção não é criar uma cartilha a ser seguida rigorosamente, mas resgatar práticas basilares ao curinga, bem como verificar o momento em que tais práticas são ou podem ser negligenciadas na curingagem.

Hodiernamente há muitos autores e pesquisadores examinando o trabalho de Boal, do TO e do Curinga, como Márcia Pompeo Nogueira[6], Jan Cohen-Cruz[7], Bárbara Santos[8], Julián Boal[9], Dodi Leal[10], Flavio Santos da Conceição[11], etc.

---

[6] Márcia Pompeo Nogueira é professora da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde atua na Graduação e na Pós-Graduação em Teatro, é coordenadora do FOFA - Núcleo de Formação de Facilitadores em Teatro na Comunidade, do curso "Arte no Campo", para assentamentos de reforma agrária, e o curso "Formação de Agentes Culturais da Juventude Camponesa".

[7] Jan Cohen-Cruz foi membro do New York City Street Theatre/Jonah Project entre 1971 e 1972. Organizou *workshops* de teatro em prisões, hospitais psiquiátricos e centros comunitários. É co-organizadora de *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism* e os seus artigos, baseados na performance ativista e performance comunitária, foram publicados nas revistas *TDR, High Performance, American Theatre, Urban Resources, Women and Performance, The Mime Journal* e na antologia *But Is It Art?*. Jan é também praticante de teatro comunitário e professora associada do Departamento de Teatro da Universidade de Nova Iorque.

[8] Babarba Santos, foi coordenadora do Centro de Teatro do Oprimido, Rio de Janeiro, Brasil, de 1994 a 2008. Formada pela Universidade Federal Fluminense, atuou como Professora do Município do Rio de Janeiro de 1984 a 1993. Trabalhou com Boal durante praticamente duas décadas. É autora de artigos e livros sobre o legado de Boal, dentre eles destaco *Teatro do Oprimido: raízes e asas – uma teoria da práxis.*

[9] Julián Boal nasceu em Buenos Aires, no dia 03 de março de 1975, filho de Cecília Thumim e Augusto Boal. Conclui mestrado na *Sorbonne,* com a dissertação *Le Discours dans les Pièces du CPC*, material que deu origem ao livro *As Imagens de um Teatro Popular*. Concluiu o doutorado em Serviço Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com a tese *Sob Antigas Formas em Novos Tempos: O Teatro do Oprimido entre "ensaio da revolução e adestramento interativo das vítimas".*

[10] Dodi Leal é Doutoranda em Psicologia Social pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP). Licenciada em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (CAC/ECA/USP). Bacharel em Ciências Contábeis pela FEA-USP. Habilitou-se em Cinema e vídeo pelo *Baccalauréat interdisciplinaire en arts* da *Université du Québec à Chicoutimi* (UQAC, Québec-Canadá). Técnica em interpretação teatral pelo Teatro Escola Macunaíma. Realizou pesquisa de mestrado na FEA-USP sobre o Teatro do Oprimido no programa de Orçamento Participativo de Santo André. Estudou Teatro do Oprimido com Augusto Boal e CTO-Rio, participando de diversos festivais nacionais e internacionais. Acompanhou o trabalho de grupos e Curingas de TO no Brasil, Argentina, Turquia, Espanha, Inglaterra, Portugal, França, Chile e Canadá.

[11] Flavio Santos da Conceição é Professor da Universidade Federal do Acre - UFAC. Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO, mestre em Ciência da Arte pela UFF, possui graduação em Pedagogia e licenciatura em Teatro. Qualificação profissional como ator pela Escola de Teatro Martins Pena. Foi membro da equipe de curingas (educador social) do Centro de Teatro do Oprimido onde trabalhou diretamente com Augusto Boal desde 2001 até 2009. Atuou como professor de Interpretação e História da Cultura na Escola das Artes Técnicas Luis Carlos Ripper - EAT - Faetec. Um dos idealizadores e membro do GESTO - Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido vinculado ao NEPAA - Núcleo de estudos das Performances Afro Ameríndias UNIRIO. Idealizador e organizador das Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade, evento que em 2016 realizou sua 4o edição. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Pedagogia Teatral e Formação de educadores populares na metodologia do Teatro do Oprimido. Já ministrou cursos teatrais em diversos países da Europa e na América Latina, além de participar de Festivais de Teatro na França,

Contudo, há muito para se analisar no que toca o teatro, especificamente, o TO, como uma expressão artística de efetivo fomento democrático, assim como o papel do Curinga como propagador de uma arte que se pretende democrática.

Para tanto, no primeiro capítulo me dediquei ao estudo do conceito de democracia e do elemento responsável pela sua propagação após a revolução francesa e a norte-americana: a representação. No referido capítulo, analisei brevemente a relação entre eleitores e eleitos, tracei paralelos entre as ações dos representantes e dos Curingas e levantei algumas práticas como referenciais mínimos para qualquer agente (eleito ou não) que pretenda ter uma atitude democrática.

No segundo capítulo eu apresentei com maiores detalhes a trajetória de Boal, as conceituações de oprimido, do TO e de seus principais ramos, o TF e TL. Também examinei com mais cuidado algumas das razões pela qual entendo o TO, e seus ramos, como uma prática capaz de estimular a participação das pessoas, na tentativa de transformar a sociedade contemporânea em um espaço mais democrático.

Com o terceiro capítulo eu analisei de forma mais minuciosa a figura do Curinga, agente pensado por Boal, com múltiplas funções dentro do TO (mestre de cerimônias, artista, diretor, pedagogo, facilitador e agente político). Elaborei um quadro com práticas como referenciais aos Curingas, pautado nos textos do próprio Boal. Na minha análise dei maior destaque ao ofício do Curinga como prática de um agente político na busca por uma sociedade mais democrática.

O quarto capítulo é uma síntese da minha vivência com os Curingas do CTO-Rio. Neste ponto, relato a experiência com os Curingas utilizando como critério de exame as tabelas de práticas referenciais desenvolvidas no primeiro e no terceiro capítulo.

Já no quinto capítulo relatei a minha prática como multiplicador do TO, dando ênfase ao trabalho realizado com jovens do Município de Pinhais (PR). Até que ponto a minha ação se enquadrou dentro das práticas referenciais aqui apresentadas, bem como em quais momentos minha ação foi efetivamente democrática ou não.

Áustria, Palestina, Croácia e Índia. Em 2014/2015 trabalhou com os grupos CTO Jana Sanskriti da Índia e CTO Maputo em Moçambique.

No sexto capítulo apresento uma análise crítica ao TO. Quais seriam as principais problemáticas e contradições do TO atualmente? Tal análise se baseia no exame realizada pelo filho de Augusto Boal, Julián Boal.

Por fim, na conclusão, deixo claro que a minha intenção com este trabalho não é gerar qualquer ataque ao TO ou aos Curingas, mas verificar lacunas e riscos na sua prática, para estimular a reflexão e seu o constante aprimoramento como instrumento capaz de colaborar na construção de uma sociedade efetivamente democrática.

1 DEMOCRACIA

1.1 UM BREVE ENTENDIMENTO SOBRE DEMOCRACIA

> "E no coração da expressão reside uma indeterminação sem fim: o povo."
> (**Eneida Desiree Salgado**)

Antes de adentrar propriamente no TO como uma manifestação artística capaz de colaborar na construção de uma sociedade em que a ideia de participação possa ser mais eficiente, e qual o papel do curinga neste processo, entendo como necessário debater o tópico democracia. Trata-se de uma palavra do grego antigo na qual "demo" significa povo, e "cracia" quer dizer governo. Afonso Celso Rezende[12], ao definir a origem da palavra, resume-a como "governo, de preponderância do domínio do povo na direção de um Estado sob o império absoluto da lei" (2002, p. 143).

Já para Pietro Costa[13] a definição de democracia se baseia em um ideário demasiadamente enigmático, que é ainda hoje centro de grandes discussões. Entretanto, o mencionado autor sinaliza como núcleo do conceito de democracia a necessidade que cada um nutre de não ser mero objeto passivo do governo alheio, ou seja, a necessidade de se ter uma voz, de ser reconhecido como sujeito ativo, responsável e em condições de relativa igualdade com os outros[14]. Compreendo que, segundo o referido autor, o âmago conceitual de democracia estaria na promoção de um sistema que possibilitasse a real e ativa participação de cada cidadão, o que seria também o núcleo essencial da proposta de Boal para o TO. Como trato a partir do segundo capítulo deste trabalho, Boal (2009, p. 16) acreditava que o domínio da arte, por meio de canais sensoriais (som e imagem) e simbólicos (palavras) poderiam resultar em uma sociedade mais participativa, mais democrática:

---

[12] Afonso Celso Rezende é advogado formado pela Puccamp em 1963. com especializações no SESI, Fundacentro, OAB e IOB, autor de livros jurídicos pela Editora Millennium, como *A Prática nos Processos e Registro de Incorporação Imobiliária*, *Instituição de Condomínios e Loteamentos Urbanos*; *Dicionário de Direito Imobiliário e Afins*; *Sistema Prisional na Europa, Modelo para o Brasil?* (co-autoria); *Vocabulário Jurídico e Multidisciplinar*; e outras publicações.

[13] COSTA, Pietro. História da Democracia - Entrevista com Prof. Pietro Costa - Parte 1/3. **UFPR TV**, Curitiba, 14 de mar. de 2011. Entrevista. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lFEf43vi5s8&feature=list_other&playnext=1&list=SPD03A230A6E77CB7B>. Acesso em: 21 de out. de 2012.

[14] Idem.

> O pensamento sensível, que produz arte e cultura, é essencial para a libertação dos oprimidos, amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer. Só com cidadãos que, por todos os meios simbólicos (palavras) e sensíveis (som e imagem), se tornam conscientes da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la, só assim surgirá, um dia, uma real democracia.

Ao se analisar a passagem histórica do ideário acerca do conceito de democracia, penso ser importante destacar também o momento em que se inicia um processo de ruptura em relação à exclusividade de direitos dantes pertencentes a poucas classes, tendo como marco a revolução francesa e referência de implantação do regime democrático nos Estados Unidos da América. A luta pela democracia moderna, que significa "luta pela universalização da titularidade dos direitos, dos poucos aos muitos, dos muitos para todos, a luta pelo sufrágio universal", como define Costa[15], perpassa os séculos XIX, XX e repercute ainda na segunda década do século XXI.

De acordo com Norberto Bobbio[16] "O único ponto sobre o qual uns e outros poderiam convir é que a Democracia perfeita — [...] até agora não foi realizada em nenhuma parte do mundo, [é] utópica" (1998, p. 329). Há várias questões a serem resolvidas, como também observa Costa (2012, p. 11):

> "democracia"; demokratia: o kratos do demos, o poder do povo. O que significa poder do povo? O que é "povo"? A democracia é um regime em que o povo comanda. Mas quem é o povo? Povo significa "todos"? Ou somente "os muitos"? E quais são os sujeitos compreendidos no povo e quais os sujeitos excluídos? E ainda: se todos comandam, quem obedece? E é realmente crível que todos comandem ou, ao contrário, o comando é dos poucos, enquanto os muitos nada podem fazer a não ser serem chamados à obediência?

Entendo que, o próprio TO, como manifestação artística democrática, também o é um tanto utópico, com questionamentos semelhantes? O que é o TO? Ele é efetivamente capaz de alterar uma realidade, de construir uma sociedade mais participativa? Quem são os curingas? Como se tornam curingas? Quem são os

---

[15] Idem.

[16] Norberto Bobbio (1909-2004), nasceu em Turim (Itália), foi um grande pensador da política europeia. Também foi escritor e senador vitalício italiano. Foi aclamado por produzir escritos concisos, lógicos e densos. Escreveu aproximadamente 2025 títulos, contemplando obras de ensaio, direito, ética, filosofia, peças de comentário político, etc. Suas obras mais mencionadas no meio acadêmico, são *Dicionário de Política*, escrito ao lado de Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino, publicada em dois volumes; e *Política e Cultura*, responsável pela venda de mais de 300 mil exemplares na Itália, sendo publicada posteriormente em 19 idiomas.

espect-atores? Eles possuem realmente o poder assumir completamente a cena, ou poder de transformar a sociedade?

Conforme se analisará, a democracia vigente não seria um governo efetivamente do povo, mas um governo feito por representantes escolhidos pelo povo. É justamente nesse ato, o de escolher, o de dizer quem dirigirá o Estado, que se legitimaria o governo democrático.

Contudo, o próprio ato que legitima a democracia, segundo Rancière[17], também é o responsável por parte do ódio velado (ou não) que contemporaneamente se percebe contra o ideário democrático, bem como a brecha encontrada para que regimes democráticos não sejam tão democráticos. Muitos confundem o êxito do voto – o sufrágio universal – com o êxito da democracia. Como bem observa Pietro Costa "O sucesso da democracia política coincide com a introdução do sufrágio universal. É, porém, suficiente a atribuição dos direitos políticos para que se possa falar de um triunfo da democracia?" (2010, p. 218).

Conforme pretendo analisar neste primeiro capítulo, a ideia de democracia vai muito além do voto, da capacidade de escolhermos quem será nosso representante. Aliás, como também se analisará, a questão da representatividade é muito criticada por abrir espaço a possíveis manipulações.

Embora passível de críticas, ao ponto de muitos, além de Bobbio, afirmarem que "Rigorosamente nunca existiu verdadeira democracia, e nunca existirá" (ROUSSEAU[18], 2000, p. 71), como examino nos próximos tópicos, o regime democrático e sua proposta de representação é um formato de governo provido de amplo prestígio (apesar das inúmeras rupturas em sua história), persistindo ainda hoje como finalidade de quase todas as nações. Idealmente, a democracia propõe

---

[17] Jacques Rancière nasceu em Argel, em 1940. É considerado um dos filósofos mais importantes da atualidade. Formou-se na década de 60 em Paris, na *École Normale Supérieure.* Lecionou no *Centre Universitaire Expérimental de Vincennes* e, posteriormente na Universidade de Paris VIII. Aposentou-se em 2000, com o título de professor emérito.

[18] Jean-Jacques Rousseau foi um filósofo iluminista, nascido na cidade de Genebra, em 1712. Sua obra influenciou o pensamento da revolução francesa, relevante marco referencial às atuais democracias, muito embora acreditasse que a democracia era um sistema de governo que servia apenas aos pequenos municípios, não para Estados com as dimensões atuais. Na obra *Do Contrato Social,* Rousseau aborda como os abusos de governantes podem decompor o Estado, crítica que perpassa os séculos, por ser possível a sua identificação nas atuais democracias. No mesmo livro, Rousseau apresenta como âmago de qualquer nação o povo e sua vontade, revelando como finalidade das sociedades a preservação e prosperidade dos seus membros, o povo. Contudo, nesta obra de 1762, Rousseau apresentava vários questionamentos sobre a forma como este povo poderia manifestar sua vontade, bem como poderia efetivamente participar do governo no ato de implementar suas vontades.

um debate entre todos os cidadãos, instiga o pensamento crítico desses sobre sua própria realidade e prevê mecanismos de atuação dos membros do corpo social junto ao Estado. Sendo a democracia um regime que, com suas limitações, pretende-se como sistema político que visa a participação popular no governo do povo, poderia o TO ser sua ágora?

1.2 DEMOCRACIA E REPRESENTATIVIDADE

> "A coisa mais perigosa que há é a influência dos interesses privados nos negócios públicos, e é menor mal o abuso das leis pelo governo do que a corrupção do legislador, resultado infalível de alvos particulares."
> (**Jean-Jacques Rousseau**)

Na vida política, o representante eleito pelo povo deve ser o intermediário entre a sociedade e o governo. Entendo que uma das funções do Curinga de Boal também se enquadra com agente político, principalmente no TL. Embora o Curinga não tenha sido eleito por uma comunidade, ele é um artista que estabelece contato com um agrupamento social (gratuitamente, ou por ser contratado ou convidado) e passa, no que toca os anseios sociais não atendidos de tais pessoas, a ser seu representante na cena, mas não um representante que decide por elas. O Curinga é um representante que atua como uma espécie de facilitador, que escutará e provocará a reflexão das opressões de tal grupo social em cena, juntamente com seus integrantes. Cuido melhor da função do Curinga mais adiante, porém destaco que o comportamento acima mencionado deveria ser comum também aos políticos, como pretendo elucidar neste capítulo sobre representação. Outro ponto que pretendo apresentar aqui é um risco comum aos políticos e Curingas no que tange a questão da representatividade: a possibilidade de manipular o que seria a vontade do povo, distorcendo-a para vontades ou ideias particulares. Para tanto, faço um levantamento de autores que passam pela arte, pedagogia, filosofia, direito e história do direito.

De forma objetiva, existem duas grandes vertentes nos regimes democráticos: a democracia direta e a democracia representativa. A democracia direta é exercida diretamente pelos cidadãos na tomada de decisões pelo governo. Na maioria dos regimes democráticos vigentes, essa ideia de participação se

restringe à abstração de que o poder emana do povo (poder soberano), mas é gerenciado pelos representantes (poder político) eleitos pelo povo. Esse último quadro constitui a democracia representativa.

Conforme Eneida Desiree Salgado[19] "a democracia continua sendo a palavra mágica dos regimes políticos" (2012, p. 1). A autora sustenta que a abstração da igualdade e da autodeterminação estabelece uma correlação entre governantes e governados, confirmada em dados momentos por uma identidade, em outros por uma representação política. Segundo a autora Desirre (2012, p. 1):

> [...] em regra, no entanto, o "governo do povo" torna-se o "governo autorizado pelo povo" e a instrumentalização da cidadania e da soberania popular, em uma democracia contemporânea, faz-se pelo instituto da representação política.

Portanto, contemporaneamente, a ideia de democracia está associada a alguma forma de representatividade, em uma espécie de consentimento, por meio do sufrágio universal. Ou seja, apesar das variantes nas formas de eleição, como regra geral, o cidadão votará no, ou nos políticos, que julgar mais adequados para governar.

Costa (2012, p. 51) observa duas diferentes vertentes do ato de representar:

> Encontramos um termo de grande importância: representação. (...) é um termo antigo, amplamente usado pelos teólogos e pelos juristas medievais; e é um termo moderno, um termo nosso, um termo que continuaremos a encontrar em todo o nosso itinerário. Hofmann, no seu magistral estudo sobre a história da representação, introduziu uma distinção importante: algo representa algo enquanto é aquilo, enquanto é uma parte que exprime e torna visível uma totalidade (Hofmann fala, usando uma expressão de João de Segóvia, de *representatio identitatis*); ou então o representante representa o representado enquanto age em seu lugar, faz as vezes dele, por ele autorizado.

Creio que a vertente mais adequada ao ideário contemporâneo de democracia seria a primeira, ou seja, "algo representa algo enquanto é aquilo, enquanto é uma parte que exprime e torna visível uma totalidade" (COSTA, 2012, p.

[19] Eneida Desiree Salgado é mestre e doutora em Direito do Estado pela Universidade Federal do Paraná, com estágio de pós-doutoramento junto ao Instituto de *Investigaciones Jurídicas* da *Universidad Nacional Autónoma de México*, sobre o tema *Administración de las elecciones y jurisdicción electoral: un análisis del modelo mexicano y una crítica a la opción brasilera*, pesquisa publicada em 2016 pela editora da UNAM. Professora do Departamento de Direito Público, do Programa de Pós-Graduação em Direito e pesquisadora e líder do Núcleo de Investigações Constitucionais da Universidade Federal do Paraná. Coordenadora do Política Por/De/Para Mulheres. É tutora do PET-Direito/UFPR desde abril de 2015.

51). Assim, entendo que um representante político eleito é mais do que um porta-voz (a segunda vertente), ele deve ser parte do que ele pretende representar, ele deve chamar a atenção da sociedade para os que pretende representar, ele deve lutar para, no ato da representação, permitir que o representado seja escutado. Aqui percebo uma grande aproximação entre os representantes políticos e os Curingas de Boal. Cabe aos Curingas incentivar e buscar caminhos para que os integrantes de dada comunidade oprimida consigam dominar recursos artísticos para que sejam escutados. Como analiso adiante, o Curinga não deve falar pelos oprimidos, o Curinga deve ser apenas um agente que auxilie o oprimido no ato de romper com o silenciamento imposto por um contexto social opressivo.

Retomando a questão da representação, independentemente do quão democrático é um Estado, ou como funciona a sua democracia, é comum entre as nações ditas democráticas o exercício do poder político por meio da representação, que não é nenhuma questão nova. Mesmo assim, a questão da representatividade é um tema que desperta inúmeros debates ainda hoje. Rousseau, já em 1762, não via com bons olhos a separação do poder político, bem como o seu exercício por meio de representantes. Como bem observa Maria Aparecida Azevedo Abreu, ao analisar a obra de Rousseau, “Para ele, a soberania deve ter como titular o conjunto de todos os cidadãos e não pode ser delegada nem dividida. Sem essa possibilidade não há como haver representantes que decidam em nome dos cidadãos” (2007, p. 176). Rousseau temia a manipulação feita por políticos para ignorar as reais vontades do povo, impondo interesses particulares como supostas vontades gerais.

> A soberania é indivisível pela mesma razão de ser inalienável. Porque ou a vontade é geral, ou não; ou é a do corpo do povo, ou é só de uma parte dele. No primeiro caso, a vontade declarada é um ato de soberania e faz lei. No segundo, não é mais que uma vontade particular, ou ato de magistratura; é quando muito, um decreto.
> Mas nossos políticos, não podendo dividir o princípio da soberania, dividem-lhe o objeto; dividem-na em força e em vontade, em poder legislativo e poder executivo, em direitos de imposição, de justiça, [...] em administração interior [...]; algumas vezes confundem todas estas partes, outras as separam; fazem do soberano um ser fantástico, composto de muitas peças reunidas, como se formassem o homem de muitos corpos
> [...] Não é possível dizer-se o quanto essa inexatidão obscurece as decisões dos autores de direito político [...]. (ROUSSEAU, 2000, p. 40)

O peso da representatividade, segundo Rousseau, estava no Poder Legislativo, que seria propriamente a manifestação da soberania popular, que

deveria ser exercida imediatamente pelo povo, sem interferência de mediadores. Para Rousseau, a composição de governo, o que conhecemos hoje como Poder Executivo, teria funções meramente administrativas, basicamente a de realizar o determinado pelo Legislativo (povo). Ou seja, ao contrário de Montesquieu[20], Rousseau não acreditava na separação do poder soberano, pelo contrário. A separação implicaria em um excesso de representantes em seus respectivos poderes e, consequentemente dissolveria a vontade do povo, o que permitiria a manipulação dos políticos ao dotarem de *status* de vontade geral desejos particulares ou de pequenos grupos.

Hannah Arendt[21], ao contrário de Rousseau, acreditava na importância da representatividade, desde que essa fosse exercida respeitando a liberdade, para que todos possam participar do governo, caso contrário, não seria efetivamente um ato de representação, mas de imposição e burocratização do poder. Para Arendt "[...] Falando de uma maneira geral, liberdade política ou significa 'participar do governo' ou não significa nada" (1988, p. 175). Embora discordem da questão da representatividade, ambos concordam que a liberdade é fundamental ao cidadão em uma democracia. Segundo Rousseau (2000, p. 72):

> É sobretudo nessa constituição que se deve o cidadão armar de força e constância, e dizer a cada dia, no íntimo d'alma, o que dizia um virtuoso *paliativo* na dieta de Polônia: *Malo periculosam Libertatem quam quietum servitium*[22]

Contudo, diferentemente de Rousseau, Arendt confiava na necessidade da representação por uma figura política dotada de uma *persona.* Ou seja, o

[20] Segundo Norberto Bobbio "Montesquieu apresenta a teoria de um Governo balançado, em que os diversos órgãos, num sistema de freios e contrapesos, realizam um equilíbrio constitucional capaz de obstar à consolidação de um poder absoluto." (1998, p. 249). Atualmente, em muitas democracias, como a brasileira, esses poderes são separados em poder executivo, poder legislativo e poder judiciário, ou seja, com a tripartição dos poderes ocorre a diluição do poder em um sistema de freios e contrapesos, em que cada poder atua de forma autônoma e, simultaneamente, fiscaliza os demais poderes.

[21] Hannah Arendt nasceu em Linden, Alemanha, em 14 de outubro de 1906. Possui origem judaica e foi uma das filósofas mais influentes do Século XX. Em sua obra, cuidou de vertentes e fatos políticos da Alemanha, Europa e Estados Unidos. No ano de 1963 publicou obras de grande relevância, como *Sobre a Revolução* e *Eichmann em Jerusalém.* A última obra é a reunião de cinco artigos sobre o julgamento de Eichmann, que cobriu para a *The New Yorker*. Arendt não retratou Eichmann como um demônio (forma apresentada pelos ativistas judeus), mas alguém terrível e horrivelmente normal. Segundo Arendt, Eichmann era um burocrata que se limitou a cumprir ordens, sem refletir sobre o bem ou o mal que suas ações poderiam resultar. A autora ainda indicou a cumplicidade das lideranças judaicas com os nazistas. Por conta desta obra, foi duramente criticada por organizações judaicas.

[22] "Prefiro a perigosa liberdade à calma servidão" (Rousseau, 2000, p. 72)

representante eleito assumiria uma *persona* – um outro papel – que lhe permitiria, no diálogo entre a sociedade e os poderes, abstrair seus próprios interesses para representar e debater os interesses da coletividade. Assim, Arendt não acreditava na possibilidade de se desvencilhar a política da ideia de representação. Segundo Maria Aparecida Azevedo Abreu[23] (2007, p. 177 – 178):

> São frequentes as comparações feitas pela autora da política com o teatro. Os atores políticos se comunicam e agem no cenário político revestidos de uma *persona*, que confere igualdade aos atores e, mais do que isso, os afasta de suas necessidades pessoais e de suas idiossincrasias. Com esta *persona*, os atores podem ser livres, realizando, portanto, o sentido da política na visão da autora. A igualdade conferida pela *persona* compreende inclusive e principalmente a igualdade de direitos e precede a própria ação política. Em outras palavras, a igualdade conferida pela *persona* é condição para que seja realizada a ação política na concepção de Hannah Arendt. Ou seja, a mediação da representação é necessária para a continuação da igualdade, que por sua vez é um pré-requesito para a ação política.

Assim, Arendt acreditava que os políticos deveriam assumir o papel de verdadeiros representantes do povo, colocando seus interesses de lado, dispostos a escutar e compreender a demanda daqueles que representam, para mediar a ação política de forma justa e igualitária, ouvindo e reproduzindo, por meio da *persona* política que assumem, o povo.

Contudo, entendo que muitos políticos contemporâneos assumem a postura de autoridades (quase divindades) após eleitos. Como se pelo fato de terem ganhado a eleição, o povo lhes concedesse carta branca para legislarem conforme suas vontades e não segundo os interesses dos que os elegeram.

Rancière (2015, p. 68 - 69) faz duras críticas à ideia de representação como algo indispensável à democracia contemporânea. Debatendo os limites da democracia direta, o autor, delimita sua pertinência a um sistema que se prestava apenas aos gregos da antiguidade e alguns grupos sociais da idade média. Segundo o autor, a ideia da representação como uma solução moderna aos vastos Estados que se formaram é simplista e tem se prestado muito mais à manutenção de direitos de grupos privilegiados em detrimento dos reais interesses da maioria.

---

[23] Maria Aparecida Azevedo Abreu se graduou em Direito, no ano de 1999, pela Universidade de São Paulo (USP), concluiu o mestrado (2003) e doutorado (2008) em Ciências Políticas, também pela Universidade de São Paulo (USP). É Professora do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), bem como leciona na graduação da mesma universidade.

> A democracia direta, diz-se, era adequada para as cidades gregas antigas ou os cantões suíços da Idade Média, onde toda população de homens livres cabia em uma única praça. As nossas vastas nações e sociedades modernas somente a democracia representativa convém. O argumento não é tão convincente quanto gostaria. [...]
> [...] a representação nunca foi um sistema para amenizar o impacto do crescimento das populações. Não é uma forma de adaptação da democracia aos tempos modernos e vastos espaços. É, de pleno direito, uma forma oligárquica, uma representação das minorias que têm título para se ocupar dos negócios comuns (RANCIÈRE, 2015, p. 68 - 69).

De um lado Rancière não acredita na democracia direta, por outro, também é crítico da democracia representativa indireta, por, assim como Rousseau, vislumbrar a hipótese de manipulação da representação pelas elites dominantes. Ele acredita que revoluções, como a francesa – apesar de terem sofrido influência da obra de Rousseau – teriam deturpado o sentido do novo regime que se formava, pois, o poder, antes concentrado nos monarcas, teria transitado para os interesses dos burgueses. Rancière (2015, 70), vai além:

> Ela é originalmente a expressão de um consentimento que um poder superior pede e que só é de fato consentido na medida em que é unânime. A evidência que assimila a democracia à forma do governo representativo, resultante da eleição, é recente na história. A representação é, em sua origem, o exato oposto da democracia. Ninguém ignorava isso nos tempos das revoluções norte-americana e francesa. Os Pais Fundadores e muitos de seus seguidores franceses viam nela justamente o meio de a elite exercer de fato, em nome do povo, o poder que ela é obrigada a reconhecer a ele, mas ele não saberia exercer sem arruinar o próprio princípio do governo.

Aponto o posicionamento de Rancière para reforçar como é delicada a questão da representação na democracia. Contudo, cabe destacar que Rancière, apesar das inúmeras críticas, não é contrário ao sistema democrático. Para ele antes de se debater a viabilidade da democracia direta ou representativa, há que se pensar em outro ponto fundamental à democracia na contemporaneidade: a igualdade.

> A sociedade desigual não tem em seu flanco nenhuma sociedade igual. A sociedade igual é somente o conjunto das relações igualitárias que se traçam aqui e agora por meio de atos singulares e precários. A democracia está nua em sua relação com o poder da riqueza, assim como com o poder da filiação que hoje vem auxiliá-lo ou desafiá-lo. Ela não se fundamenta em nenhuma natureza das coisas e não é garantida por nenhuma forma institucional. Não é trazida por nenhuma necessidade histórica e não traz nenhuma. Está entregue apenas à constância de seus próprios atos. A coisa tem por que suscitar medo e, portanto, ódio, entre os que estão acostumados a exercer o magistério do pensamento. Mas, entre os que

> sabem partilhar com qualquer um o poder igual da inteligência, pode suscitar, ao contrário, coragem e, portanto, felicidade (RANCIÈRE, 2014, p. 122).

Assim, na construção de uma sociedade democrática, concordo com a dificuldade das nossas complexas sociedades construírem uma democracia direta ou representativa igualitária. Concordo também com sua frequente apropriação pelos políticos, em nome dos interesses das classes dominantes. Contudo, não pretendo com esta análise atacar a democracia, ou o sistema representativo que vigora atualmente, sustentando a sua inviabilidade. Mas, entendo como urgente e necessária a reflexão sobre tais pontos, como igualdade e liberdade democrática, bem como o risco da manipulação na representação política, para que alternativas possam ser encontradas à efetivação de uma sociedade mais democrática e como o TO, dentro deste contexto, pode efetivamente colaborar? Seria o teatro, mas especificamente o TO, um recurso que poderia contribuir para fortalecer a democracia, permitindo que os menos favorecidos encontrem um canal para que sua voz possa ser escutada no atual sistema de representação política?

A proposta artística de Boal para o teatro cria algo muito semelhante ao espaço político pensado por Rousseau. Apesar de Rousseau ser contrário à necessidade de uma representação ou intermediação, como entendo ser o Curinga[24] de Boal, há semelhanças entre o que Rousseau visualizou como um espaço democrático ideal e o teatro pensado por Boal. Abreu percebe que Rousseau acreditava que todos deveriam se fundir como atores e espectadores do ato legislativo, algo muito semelhante à ideia de espect-ator desenvolvida por Boal.

> Para Rousseau, numa comunidade política soberana, com todos fazendo parte do corpo político e exercendo sem intermediários o poder de legislar, ator e espectador coincidem. Nem poderia ser diferente. Se há uma comunidade soberana, não há o "aparecimento" de uns para os outros. Todos fazem parte do soberano e todos participam da ação. Isso é possível por meio de sua formulação de vontade geral (ABREU, 2017, p. 187).

Ainda, sobre a ideia de vontade geral, cabe destacar a percepção de Jacira Freitas[25], ao afirmar que Rousseau "funde os diversos grupos da sociedade

[24] O conceito, os referencias práticos e os problemas enfrentados na ação do Curinga serão analisados nos próximos capítulos.

[25] Jacira Freitas se graduou em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), em 1992. Concluiu mestrado (1997) e doutorado (2003) em Filosofia pela mesma instituição. Realizou estágio pós-doutoral na *Université de Paris 1 Sorbonne* (2009-2010 Bolsa Fapesp). Pesquisa Ética e Filosofia

republicana numa única essência, tornando cada homem ao mesmo tempo ator e espectador" (2003, p. 43).

Assim, entendo existir pontos comuns entre o pensamento de Boal e os conceitos e autores trabalhados no presente capítulo. O TO, principalmente o TF e o TL, seriam possíveis meios - utópicos, como se analisará adiante - para buscar uma sociedade mais democrática e espaços e ações políticas próximas às pensadas por Arendt, Rousseau, Rancière, bem como pelos pesquisadores que cuidam da obra de tais autores, como Abreu e Freitas. Embora não pretenda desenvolver os conceitos de Boal no presente capítulo, destaco uma passagem da sua obra mais popular, *Jogos para Atores e Não Atores*:

> Sejamos democráticos e peçamos às nossas plateias que nos contem seus desejos, que nos mostrem suas alternativas. Vamos esperar que um dia – por favor, num futuro não muito distante – sejamos capazes de convencer ou forçar nossos governantes, nossos líderes, a fazer o mesmo: perguntar para suas plateias – NÓS, o povo! – o que eles devem fazer, para fazer deste mundo um lugar para se viver e ser feliz – sim, isto é possível! –, em vez de apenas um grande mercado onde vendemos nossos bens e nossas almas.
> Vamos desejar.
> Vamos trabalhar para isso! (BOAL, 2015, p. 324)

A questão da representação é um debate urgente e necessário aos que cuidam da análise e realização do sistema democrático. Eu, particularmente, tenho como hipótese que a forma de teatro pensada por Boal pode servir como um meio ideal, uma caminhada, para uma sociedade mais democrática. As propostas do TF e do TL poderiam ser um parâmetro, um exemplo, para que a representação realizada pelos políticos deixasse de ser um ato de manipulação da voz do povo. No espaço político-artístico pensado por Boal, a voz do povo[26] não seria somente ouvida, ela seria a voz mais importante!

Política e História da Filosofia Moderna, em especial Rousseau e os iluministas e sua influência no pensamento contemporâneo, além de autora de artigos sobre esses e outros autores. Entre suas obras, destaca-se *Política e Festa Popular em Rousseau: a Recusa da Representação.*

[26] O conceito de povo variou muito no decorrer dos séculos, percorrendo um longo caminho até alcançar a ideia central em nosso sistema político, como fonte originária do poder do Estado e elemento constituidor de uma nação. Segundo Paolo Colliva (1998, apud BOBBIO, MATTEUCCI e PASQUINO, 1998, p. 986) "Uma das primeiras [...] afirmações do conceito político de Povo está muito ligada ao Estado romano [...]. De fato, [a] [...] definição da *respublica romanorum* está na fórmula dominante *Senatus populusque romanus* que exprimia, nessa aproximação não disjuntiva, os dois componentes [...] da *civitas romana*: o Senado, ou núcleo das famílias gentilícias originárias representadas pelos paires, e o Povo, ou grupo 'dêmico' progressivamente integrado e urbanizado que passou a fazer parte do Estado com a queda da monarquia". Com o tempo houveram variações e modificações que tocam a questão da ideia de povo dentro do império romano, mas cabe destacar

Em tal contexto, acredito no Curinga de Boal, como um agente político de estímulo à transformação, que, por meio da arte, questiona o *status quo*, procura soluções democráticas ao lado das pessoas, dos cidadãos, e poderia ser um espelho do comportamento almejado aos nossos políticos. Entretanto, como se verá adiante, a plena realização do TO como esse espaço democrático está atrelada ao Curinga e seu papel de mediador. Assim, na praxe, quais os desafios e referenciais práticos do Curinga para assumir este papel de artista e agente político na busca pela efetivação de uma sociedade mais democrática?

---

outro momento relevante na construção desse conceito, "Um papel político preciso teve-o de novo o Povo nas organizações barbarescas [...] com a destruição do mundo romano, [surge] organizaç[ão] [...] de cunho verdadeiramente popular. Estruturas tribais onde estava mal definido o papel e até mesmo o título do poder, elas se baseavam exclusivamente no consenso ativo e na plena e marcante presença do Povo nas decisões da guerra e da paz, ao legislar e ao julgar. O Povo germânico era apenas constituído pelos homens armados, ou seja, pelos varões capazes, e enquanto capazes, de portar as armas e combater; [...] os '*heermänner*', isto é, dos homens do exército. Ali o Povo deliberava e decidia ao clangor da '*gairethinx*', ou seja, ao som do golpe das armas sobre os escudos, ali exercia o seu poder eletivo, de mistura, no entanto, com elementos da nobreza, chefes militares e dirigentes religiosos, grupos que, com o andar do tempo, tomarão de fato em suas mãos (e de direito entre os francos) a exclusiva direção da assembléia" (COLLIVA, 1998, apud BOBBIO, MATTEUCCI e PASQUINO, 1998, p. 986). Já durante o período medieval, as comunas eram completamente feudais e alto-burguesas, contudo, passaram a sofrer pressão popular para que uma base social mais ampla constituísse a estrutura político-social da época. Segundo Colliva (1998, apud BOBBIO, MATTEUCCI e PASQUINO, 1998, p. 987) "Nasceu assim aquele instrumento político que as fontes definem com o nome romano de *Populus*; surgiu o Povo como organização de um complexo núcleo social, como partido dentro da comuna. O Povo como partido derivava, em realidade, da organização econômica corporativa e trazia, portanto, consigo todas as limitações dela: às Artes estavam adscritos tanto os chefes de oficina, os titulares do negócio, como os prestadores de serviço associados; mas o poder de decisão, as opções fundamentais, estavam reservados aos *magistri*, aos autores de empreendimentos, aos titulares dos diversos negócios produtivos, em cujas mãos estava a parte mais relevante do comércio e da vida econômica da cidade. O Povo vinha a constituir assim um partido formado predominantemente por pequenos homens de negócios [...], [as] vastas massas populares [...] [eram] excluía[das] [d]as contribuições políticas e decisórias dos não inscritos nas Artes, que constituíam uma simples faixa de trabalhadores meramente dependentes [...]. Na França, por volta de 1789, com Sieyès sustentando a ideia do contrato constitutivo do estado que começa a se repensar a nação, "é esta nação o novo ente a que se imputa o processo revolucionário e a ordem que dele decorrerá. O ponto de virada é dado a partir da vontade 'contratual' dos sujeitos; estes, porém, compõem aquele ente coletivo - a nação - que é o único possível detentor de uma soberania legítima. (COSTA, 2010, p. 89). Contudo, é na Alemanha que se molda a ideia de nação como o povo (*Volk)*, que, ao contrário da visão vontade contratualista francesa entende "cada povo [como] uma unidade complexa ético-espiritual que se forma na história e da história retira as suas inconfundíveis características. [...] É do *Volk* que surge, em um determinado nível de seu desenvolvimento histórico-espiritual. o Estado" (COSTA, 2010, p. 89). Segundo Hans Kelsen (1998, p. 334) "Um [...] 'elemento' do Estado [...] é o povo, isto é, os seres humanos que residem dentro do território do Estado. Eles são considerados uma unidade. Assim como o Estado tem apenas um território, ele tem apenas um povo [...]. Assim como todo Estado contemporâneo abrange apenas uma parte do espaço, ele também compreende apenas uma parte da humanidade".

1.3 REFERENCIAIS DE UMA PRÁTICA DEMOCRÁTICA

Do analisado até o presente, entendo que a efetivação de uma democracia, a capacidade de estimular a participação política dos integrantes de um uma sociedade, está profundamente relacionada à ação de seus agentes. Portanto, antes de terminarmos essa breve análise sobre democracia, ou de aprofundarmos o debate acerca do pensamento de Boal como meio capaz de colaborar na efetivação de uma sociedade democrática, pretendo elucidar o que seria uma ação democrática, e quais seriam os requisitos que entendo como indispensáveis. Essa análise complementa o estudo dos próximos capítulos acerca da prática do Curinga de Boal como agente apto a fomentar a democracia.

Para tanto, cuido de cinco referenciais práticos que entendo como fundamentais ao agente político que pretende ter uma ação efetivamente democrática. Organizo tais práticas na tabela abaixo:

Quadro 1 - Referenciais de uma prática democrática

Referenciais de uma prática democrática
1) Estimular a voz ativa e libertadora entre as pessoas
2) Estabelecer um diálogo autêntico
3) Estabelecer um tratamento pautado na horizontalidade
4) Agir de forma transparente
5) Respeitar os direitos humanos

Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Entendo que tais ações também tocam o trabalho de Boal, bem como a ação do Curinga pensado pelo autor, mas separo tais ações por entender que são práticas essencialmente democráticas. Ou seja, ações que devem ou deveriam alcançar o agir de qualquer agente político, não só dos Curingas de Boal.

1.3.1 Estimular a voz ativa e libertadora entre as pessoas

Do conteúdo e autores – como Costa, Arendt, Rousseau, etc – analisados até o presente momento, entendo que um comportamento constante na atitude de um agente que se pretende democrático é o ato de estimular a voz ativa e libertadora entre as pessoas, para que possam se posicionar autonomamente. Trata-se de uma ação que também configura um dos principais objetivos da democracia. Tal proceder

poderia gerar a conscientização da máxima “o poder emana do povo”, ideia que fundamenta a constituição de muitos Estados contemporâneos, inclusive o brasileiro.

> O soberano é o povo, e o povo é o conjunto de indivíduos que se constituem como corpo soberano: apagada a distinção qualitativa entre soberano e povo, o indivíduo é livre somente quanto diretamente envolvido no processo político (COSTA, 2010, p. 216)

Não me prolongarei neste ponto, para não ser repetitivo, pois se trata de uma ação constituída por ideias apontadas nos tópicos anteriores. Mas, destaco brevemente que propagar a voz ativa e libertadora entre as pessoas é estimular a participação de todos no processo político. Paulo Freire[27], ao tratar da educação, afirma: “saber que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção” (2007, p. 47).

Antes, pensava tal procedimentocom um ato de “dar voz democrática” às pessoas. Acreditava que o TO, pensado por Boal, seria um meio para tanto. Mas, um agente com uma ação verdadeiramente democrático não deve dar voz a ninguém, as pessoas possuem a sua própria voz. O agente apenas estimula a participação de todos no processo político, deixando claro aos que participam do diálogo “que o meu ‘destino’ não é um dado mas algo que precisa ser feito e de cuja responsabilidade não posso me eximir” (FREIRE, 1996, p. 53). Todos devem participar da construção de uma sociedade democrática e, no contexto representativo atual, ser ouvido por um agente político não é um favor, é um direito do cidadão e um dever do político. Esta prática possui relação com o fato de sermos seres rotineiramente condicionados, porém isso não significa que sejamos seres determinados:

[27] Paulo Freire é tido como um dos maiores intelectuais brasileiros do século XX. Foi responsável pela elaboração de teorias na área da ética, política e educação, pautadas em ideais progressistas, com estímulo à conscientização e o diálogo entre os cidadãos para que alcançassem a transformação social, econômica e política, superando as injustiças existentes. Entre as suas obras, destacam-se Pedagogia da Autonomia, Pedagogia da Esperança, entre outras. Mas a de maior peso certamente é Pedagogia do Oprimido, escrita em 1968, proibida pela ditadura civil-militar brasileira até o ano de 1974. Na referida obra, Freire detalha as relações opressoras da estrutura social de sua época, bem como apresenta inúmeras possibilidades de mudanças. A Pedagogia do Oprimido está entre os 100 livros mais pedidos em universidades de língua inglesa pelo mundo, bem como reúne mais de 1 milhão de ementas de estudos universitários americanos, ingleses, australianos e neozelandeses, o livro de Freire foi o único brasileiro a entrar no top 100 da lista. Paulo Freire é o terceiro pensador mais citado do mundo em universidades da área de humanas (segundo levantamento foi feito através do *Google Scholar*).

> Como presença consciente no mundo não posso escapar à responsabilidade ética no meu mover-me no mundo. Se sou puro produto da determinação genética ou cultural ou de classe, sou irresponsável pelo que faço no mover-me no mundo e se careço de responsabilidade não posso falar em ética. Isto não significa negar os condicionamentos genéticos, culturais, sociais a que estamos submetidos. Significa reconhecer que somos seres *condicionados* mas não *determinados* (FREIRE, 1996, p. 19).

Ou seja, há que se estimular a consciência ativa e libertadora entre as pessoas, mas cada um também é o responsável eticamente pela sua ação no mundo, se aceitará a postura com um ser condicionado ou se tentará determinar seu lugar, pensamento e situação como ser livre. Talvez, essa seja a ação mais importante dentre as que elenco no presente trabalho, pois é um proceder que visa a transformação e libertação das pessoas e do mundo. Da mesma forma o teatro era visualizado por Boal (2015, p. 331):

> Primeiro NÃO: não aos “atores sagrados”, preparados desde crianças para seu sacerdócio; mas SIM às técnicas que ajudam qualquer pessoa a utilizar o teatro como meio válido de comunicação. [...] qualquer pessoa pode começar a fazer teatro quando sentir necessidade.

Ou seja, o teatro não é um espaço para poucos iniciados ou eleitos, é um espaço para todos, um espaço em que todos podem falar, um espaço em que todos podem pensar.

> O teatro deve modificar o espectador, dando-lhe consciência do mundo em que vive e do movimento desse mundo. O teatro dá ao espectador a consciência da realidade; é ao espectador que cabe modificá-la (BOAL, 2015, p. 336).

Segundo Boal, o teatro é esse espaço em que todos devem ter voz ativa, como deveria ser o espaço político, mas não cabe isoladamente ao teatro modificar dada comunidade, cabe às pessoas que participaram de tal momento assumirem a própria voz.

1.3.2 Estabelecer um diálogo autêntico

Outra ação que entendo como indispensável ao comportamento democrático é criação de um diálogo autêntico entre o agente político e o povo. Em um relacionamento democrático, os polos se tratam com respeito mútuo, agentes de direitos e deveres, como qualquer outra pessoa. Reconhecem-se enquanto humanos, embora possam ter vivências, profissões e opiniões distintas, prevalecendo o respeito recíproco e cuidado pela preservação da dignidade de ambos. Sobre o diálogo autêntico como modo de agir democrático, vale destacar o posicionamento de Antônio Barbosa Silva[28] (2013, p. 74 - 75):

> No relacionamento democrático (abreviado como RD) entre duas pessoas, por exemplo, Pedro e Paulo, ambos são agentes das suas ações e inter-relações, tratam um ao outro como pessoa, portanto como sujeito ou agente, possuindo igual dignidade e valor, e por isso, respeitam um ao outro. Tratam-se por "tu" [...] ou por "Sr." um ao outro, o que significa que respeitam-se mutuamente. Podemos dizer que entre Pedro e Paulo existe uma atitude de diálogo autêntico, há uma avaliação e apreciação positiva mútua, e consideram um ao outro como tendo iguais direitos e deveres fundamentais, sendo estes baseados no valor intrínseco do ser humano, isto é, na dignidade da pessoa humana, embora, como indivíduos tenham identidades diferentes, e possam ter interesses, desejos, aspirações, opiniões, profissões, conhecimentos, experiências, competências, virtudes, etc., diferentes. Podemos dizer que neste tipo de relacionamento existe simetria ou reciprocidade de valor, atitude positiva e respeito mútuo no tratamento, enquanto no relacionamento autocrático, [...] reina dissimetria nestes aspectos morais.

O tratamento simétrico, apresentado por Silva ao final da citação, é outra ação, profundamente ligada ao diálogo autêntico, que analiso melhor a seguir. Na questão do diálogo autêntico, acredito estar presente outro ponto que não é apresentado pelo autor, mas que outros, como Rousseau, trabalharam exaustivamente: o risco da manipulação. Como foi apontado anteriormente, o referido autor via com maus olhos a questão da representação pelo risco do agente

[28] António Barbosa da Silva nasceu em Fogo, uma ilha de Cabo Verde. Estudou em Portugal, Noruega e Suécia. Ele concluiu o Doutorado pela *University of Uppsala,* 1982, com a tese: *Phenomenology of Religion as a Philosophical Problem*, onde se tornou professor associado em Filosofia da Religião, no ano de 1983. De 1993 até 1995 trabalhou como Professor adjunto da *Philosophy of Sciences and Health Care Ethics at The Nordic School of Public Health*, Gothenburg, Suécia. Em 1995 se tornou Professor de *Philosophy of Sciences, Ethics, Mental Health and Systematic Theology* na Noruega. É um estimado escritor no circuito internacional, e é autor de vários trabalhos em filosofia e religião, filosofia e ciência, confronto cultural, ética e saúde, etc. Atualmente é Professor de Saúde Mental e Teologia Sistemática na *Ansgar Theological Seminary*, Kristiansand, Noruega.

político maquiar seus interesses como interesses coletivos. Entendo como atitude fundamental ao diálogo autêntico a necessidade de se combater qualquer forma de manipulação, pois, embora não concorde com o radicalismo de Rousseau na questão da representação, o ato de distorcer qualquer ideia ou intenção da coletividade obviamente retirará o caráter autêntico de qualquer diálogo, e, consequentemente, seu caráter democrático.

Também identifico tal ação na escrita de Boal (2015, p. 71):

> No Teatro-Fórum uma ideia nunca deve ser imposta. O Teatro-Fórum não prega nada, não é dogmático, não tenta manipular as pessoas. No melhor dos casos, liberta os espect-atores, os incentiva e os transforma em atores – e em seres de ação.

Entendo que ao TO, principalmente durante a prática do Curinga em um TF ou TL, é necessária a avaliação e apreciação positiva mútua, inicialmente entre Curingas e atores e, posteriormente, entre Curingas, atores e espect-atores. Boal também nos alertava ao risco da manipulação em tais práticas ao afirmar que “o coringa deve evitar qualquer manipulação” (BOAL, 2015, p. 303) para impor a sua ideia ou induzir os participantes do TO.

1.3.3 Estabelecer um tratamento pautado na horizontalidade

Trata-se de um modo de agir em que os sujeitos se portam de forma equivalente, sem considerar títulos ou posição social. Não há qualquer situação de hierarquia ou submissão, como, por exemplo, na relação de um superior para com um subordinado em decorrência de uma posição profissional ou de autoridade. Sobre tal ação destaco a análise de tratamento simétrico feita por Silva (2013, p. 74) ao estudar o comportamento de lideranças e agentes políticos de Cabo Verde:

> No relacionamento autocrático (daqui em diante RA) entre duas pessoas, chamemos-lhes Sr. Manuel e Joãozinho respectivamente, o Sr. Manuel considera a sua própria pessoa como sujeito, enquanto olha para o Joãozinho como um objeto ou coisa, moralmente falando, isto é, o Sr. Manuel acha que tem o direito de atribuir pouco ou nenhum valor ao Joãozinho. Por isso, o Sr. Manuel fala e age em relação ao Joãozinho como agente, e portanto, é ativo na sua relação com o Joãozinho; considera-se superior a este último e espera que este o trate como Senhor, embora Joãozinho seja apenas objeto da ação do Sr. Manuel. O Sr. Manuel não fala “com” Joãozinho, mas sim “para” Joãozinho. Por outras palavras, não há reciprocidade no relacionamento, ou respeito mútuo, dinamismo, simpatia,

> humanidade e diálogo autêntico na comunicação entre Sr. Manuel e o Joãozinho. Existe antes, uma relação análoga à relação entre um transmissor e um receptor de rádio. É, por conseguinte uma relação assimétrica. O Sr. Manuel comporta-se autoritariamente em relação ao Joãozinho, e fá-lo imbuído de atitude e espírito superior. Com esta sua atitude "superior" – um complexo de superioridade – o Sr. Manuel infringe e viola a dignidade e os direitos inalienáveis do Joãozinho.

Como Silva sustenta, ao não se estabelecer um tratamento simétrico na sua conduta, o agente rompe a lógica da relação democrática, pois parte do princípio que não está numa relação entre sujeitos iguais, mas numa relação de superioridade, em que há apenas um sujeito capaz de opinar e outro que serve apenas para ouvir, para receber a mensagem e obedecer. O outro é um mero objeto na relação. Boal (2015, p. 372) também observa tal situação:

> A obscenidade começa quando o diálogo se transforma em monólogo, quando um dos interlocutores se especializa [...] em emitir mensagens e o outro em recebê-las e em obedecer a elas – um se transforma em sujeito e o outro em objeto.

O tratamento simétrico deveria ser uma regra basilar na ação de qualquer agente político, pois assim efetivaria o profundo respeito entre eleitores e seus representantes, acabaria com a ideia de que qualquer autoridade eleita possui um *status* de superioridade em relação aos demais integrantes da sociedade. Lembrá-los-ia de que estão ali, em seus cargos políticos, para representar o povo, apenas isso. Lembrá-los-ia de que o fato de terem sido eleitos pelo povo não é uma carta de total liberdade para impor tudo e qualquer situação ao povo. Lembrá-los-ia de que o poder não emana deles, mas do povo.

Ao analisar a ação do Curinga, Boal apresenta esse modo de agir de uma forma bem objetiva. Segundo o autor é uma relação sujeito – sujeito, pois na realização do TO o Curinga deve ter sempre a consciência de que não delibera nada sozinho, "O Coringa não decide nada por conta própria. Enuncia as regras do jogo, mas a partir daí, deve aceitar até mesmo que a plateia as modifique, se isso for julgado conveniente para o exame do tema em questão" (BOAL, 2015, p. 303). Creio que tal consciência, para a efetiva manutenção de uma sociedade democrática, também deveria estar presente na ação dos políticos atuais.

1.3.4 Agir de forma transparente

Considero a transparência, a publicidade dos atos, entre ações do agente político, como uma prática de grante relevância democrática. Afinal, para que o cidadão possa participar de forma efetiva da gestão da coisa pública, deve ter acesso pleno aos fatos, valores envolvidos e objetivos debatidos. Caso contrário, os demais referenciais podem ser tornar ineficazes, pois como o cidadão poderá opinar ou participar da tomada de qualquer decisão, sem ter pleno conhecimento de tudo que a envolve?

Ou seja, o fato de existir qualquer segredo no trato da coisa pública é antidemocrático e, consequentemente, ofende os três referenciais que apresentado neste trabalho (estimular a voz ativa e libertadora entre as pessoas, estabelecer um diálogo autêntico e estabelecer um tratamento pautado na horizontalidade). Como bem observa Marco Revelli[29] (2015 apud BOBBIO, 2015, p. 18), em prefácio da obra *Democracia e Segredo,* de Norberto Bobbio, a ideia de ampla publicidade é fundamental aos atos democráticos nos diversos sentidos que o termo público possa possuir:

> [...] célebre definição do “governo da democracia como governo do poder público em público, na qual o termo público é assumido em ambas acepções: como esfera que se contrapõe à ‘esfera privada” - ou seja, âmbito no qual é tratada a “coisa pública” - e como ação necessariamente “manifesta”, “evidente”, contraposta à “oculta”, “invisível” e, portanto, “secreta”. [...] necessariamente visível, em primeiro lugar, para poder ser controlado por seus titulares primários os cidadãos, sem qualquer exclusão, o “povo soberano”. [...] E, depois porque não haveria respeito ao princípio da representação - que é a essência da democracia moderna - sem a plena publicidade dos atos dos representantes (e, portanto, sem sua completa *visibilidade,* perante os representados).

Acredito que o termo deva ser usado pensando na terceira acepção também, no sujeito público, que o cidadão, o povo. Pois, a transparência, o tornar público, é um referencial obrigatório ao agente político, tanto para permitir a participação dos

[29] Marco Revelli nasceu em Cuneo, Itália, em 3 de Dezembro de 1947. É um renomado historiador, sociólogo e cientista político. Ocupa as cátedras de Ciência Política, Sistemas Políticos e Administrativos Comparados e Teorias de Administração e Políticas Públicas na Faculdade de Ciências Políticas da Universidade do Piemonte Oriental "*Amedeo Avogadro*". Em sua obra também analisa os processos de produção (fordismo, pós-fordismo, globalização), a "cultura de direita" e, mais geralmente, as formas políticas do século XX .

cidadãos - do público em geral - na política, bem como para que os eleitores possam fiscalizar os atos de seus representantes com plena ciência de suas ações.

Porém, Bobbio (2015, p. 40) questiona se a atual democracia consegue realmente constituir um espaço em que os atos dos representantes eleitos são pautados na publicidade:

> Será que nos esquecemos de que "República" vem de "*res publica"* e que significa coisa pública, no duplo sentido de governo do público e de governo em público? Governo do público significa governo do povo, não de uma pessoa ou de poucos; governo em público significa que os atos do poder ou são exercidos diretamente diante do povo ou são de alguma forma comunicados a seus destinatários naturais e não se tornam oficialmente válidos antes de receberem a devida publicidade.

O agir de forma transparente não é menos importante aos Curingas de Boal como agentes políticos. Embora não tenham sido eleitos para tal cargo por meio do sufrágio, não podem agir de outra forma com o grupo de pessoas que estão trabalhando, o contrário levaria novamente a manipulação, o que é o oposto do pensado por Boal.

Particularmente, acredito que o TL pensado por Boal possa ser uma forma de efetivar este referencial prático - agir de forma transparente - em nossos representantes e, consequentemente pode estimular a participação mais ativas nos representados, no cidadão, no público, no povo. Como esclareço nos próximos capítulos, Boal pode efetivar o TL ao ser eleito como Vereador da Cidade do Rio de Janeiro. Segundo Bárbara Santos (2016, p. 108):

> No parlamento do Rio de Janeiro, as reuniões de discussão e votação era denominadas sessões solenes. Boal acreditava que o processo de discussão e de votação, das propostas encaminhadas pelo público no Teatro-Legislativo, deveria incorporar o sentido de solenidade, não a do parlamento real, que às vezes, era vazia de sentido, mas uma que incorporasse a ideia de transformar o cidadão, a cidadã em legisladora. Dar solenidade ao exercício da participação direta.

Creio no TL como um espaço de resgate ao agir de forma transparente, agir de forma pública, e mais, um resgate da ideia inicial de Ágora, que, como define Boal (1996, p. 47), "era a praça pública [...] a praça onde todos opinavam, onde se fazia política".

1.3.5 Respeitar os direitos humanos

O Direito Constitucional contemporâneo reconhece nos direitos humanos a base ao aprimoramento e manutenção dos Estados.

> O constitucionalismo moderno tem, na promulgação de um texto escrito contendo uma declaração dos Direitos Humanos e de cidadania, um dos seus momentos centrais de desenvolvimento e de conquista, que consagra as vitórias do cidadão sobre o poder (BOBBIO, 1998, p. 355).

Não é possível trabalhar com um conceito único de Direitos Humanos, ou de uma ação que respeite os Direitos Humanos, pois o seu conceito envolve uma série de valores retirados da percepção de cada um sobre sua própria construção cultural. Além disso, tais valores são mutáveis e variam de tempos em tempos, embora cada sociedade possua seus valores essenciais (distintos de sociedade para sociedade). Cabe destacar que após a segunda grande guerra o ramo dos Direitos Humanos ganha um destaque especial, pois se pretendia evitar a repetição da barbárie ocorrida ao longo da guerra.

Muito me agrada a definição e visão de Solon Eduardo Annes Viola[30] (2016, p. 120 - 121) ao tratar do proceder com respeito aos direitos humanos de Paulo Freire:

> Se a afirmação de Bobbio (1992) de que a democracia não pode existir sem direitos humanos e direitos humanos não existe sem democracia, a obra de Freire está repleta da defesa intransigente e radical dos direitos humanos. Os princípios fundadores dos direitos humanos contemporâneos – liberdade, igualdade e fraternidade – orientam a compreensão do ato educativo freiriano a ponto do princípio da libertação ser considerado como razão mesmo da educação [...].
> [...] O princípio da igualdade fundamenta a compreensão de seu humanismo como um compromisso radical com o homem concreto. [...] Iguais e diferentes, os seres humanos, ao se relacionarem com a realidade dinamizam o mundo, criam cultura e fazem 'o possível para livrar-se de preconceitos' (Freire, 1976, p.22), reconhecem no outro um ser de direitos, sejam os mesmos direitos sociais e econômicos ou direitos civis e políticos.

[30] Solon Eduardo Annes Viola é graduado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1981), mestre em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1996) e doutor em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2005). Atualmente é professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Tem experiência na área de Sociologia com ênfase em Sociologia da Educação e, também, em História da Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: direitos humanos, cidadania, movimentos sociais, educação e práticas pedagógicas.

Ou seja, é indispensável à ação democrática o respeito aos direitos humanos, como foi o proceder de Freire. É uma ação baseada na dignidade da pessoa humana, respeitando as identidades e interesses diversos ao entender que, com a escolha de viver em uma sociedade, os homens se reconhecem fraternalmente como irmãos livres e iguais, visto que em essência, antes de tal opção, não haveria nada que os diferenciasse hierarquicamente.

Entendo que assim como Freire, Boal, por meio do teatro, também buscou um modo de agir de respeito aos direitos humanos, reconhecendo todos como irmãos iguais em direitos e liberdades. Vale transcrever um relato de Boal (2015, p. 386) sobre o que um espect-ator (agente penitenciário) aprendeu sobre direitos humanos após uma peça de TO com presos:

> Enquanto partiam, um dos guardas ainda teve tempo de dizer: “Sabe de uma coisa? Quanto a direitos humanos, eu não aprendi nada – eu ainda não sei o que é isso. Mas tem algo que eu entendi hoje – que esses caras não são nossos inimigos. Eles são pessoas”. Ele partiu, conversando com o prisioneiro dele – agora uma pessoa. Ele partiu sem saber que, na verdade, naquele dia, ele havia entendido, no nível mais profundo, o que quer dizer o termo “direitos humanos”: o respeito pelo próximo. O reconhecimento de que o outro também é um homem, uma mulher, um ser humano.

Segundo Boal, Arte e Cultura não são um benefício supérfluo que deveria, vez ou outra, ser oferecido ao povo, pois se relacionam com a capacidade do humano, ao contrário de outros animais, de dar ou transformar o significado das coisas. Para Boal o desenvolvimento artístico e cultural era um direito do ser humano. Boal tinha tanto apreço por esse modo de agir solidário, respeitando os Direitos Humanos, que em sua última obra *A Estética do Oprimido* transcreve por inteiro a Declaração Universal dos Direitos Humanos. Para o autor a solidariedade entre semelhantes era parte medular do TO (BOAL, 2014, p.16). Ao escrever que “na verdade todos os homens são capazes de fazer tudo aquilo que um homem é capaz de fazer” (BOAL, 2015, p. 375) o autor resume a ideia central do modo de agir democrático e com respeito aos direitos humanos: todos nós somos humanos, iguais e livres, para fazer tudo que um ser humano é capaz de fazer.

1.4 A UTOPIA DEMOCRÁTICA

> "'Ter' e 'não ter' são termos que se desdobram. E a política é a operação desse desdobramento." (**Jacques Rancière**)

Sintetizando as ideias dos autores citados, entendo que um estado democrático se configura pela observação de direitos que visem tornar real a convivência fraterna entre os membros da sociedade, respeitando a liberdade de cada cidadão e fomentando uma sociedade em que todos tenham condições mais isonômicas.

Contudo, com a representação popular, criou-se uma aparência de democracia. Todos são iguais e livres, o sufrágio universal teria rompido as últimas barreiras de segregação. A falácia das sociedades democráticas contemporâneas reside no fato de alguns terem condições superiores aos outros, situações privilegiadas. Mesmo assim, há quem defenda que um cidadão, ao usufruir de sua liberdade e igualdade, pode ter melhor desempenho que os demais, independentemente de sua realidade social, por isso acabaria acumulando maiores riquezas, tudo regrado pela livre disputa e pelo mercado. Contudo, "o Deus Mercado substituiu os outros deuses! Sua fome é o lucro. Em todo o mundo, os ricos estão cada vez mais ricos e os pobres cada vez mais pobres" (BOAL, 2014, p.25).

Não há nada menos democrático do que uma sociedade desigual, pois impede o real livre desenvolvimento de seus integrantes, renegando-os à condições em que não desenvolvem o conhecimento necessário para usufruírem de sua liberdade, assim como indica a omissão em relação ao cuidado fraterno entre seus cidadãos. Como lembra Boal "Platão escreveu que nenhuma cidade (país ou nação) poderá se dizer democrática se não existir um limite para a extrema pobreza e a extrema riqueza. Dizia a verdade, jamais ouvida" (BOAL, 2009, p. 21).

Mesmo nos Estados Unidos da América, com sua constituição vigente há mais dois séculos, o ideário democrático foi contido, ao perpetuar pontos como "o governo dos melhores e a defesa da ordem proprietária" (RANCIÈRE, 2015, p.09). Há quem, como Arendt (1988, p. 173), diga que os estadunidenses propositalmente esqueceram, ou tentam esquecer, de uma parte relevante da própria história para conter vocações revolucionárias em prol da liberdade:

> [...] O problema torna-se particularmente incômodo quando verificamos que mesmo as revoluções ocorridas no continente americano falam e agem como se conhecessem ponto por ponto os textos das revoluções na França, na Rússia e na China, e nunca tivessem ouvido falar de uma Revolução Americana. Talvez menos espetaculares, mas certamente não menos reais são as consequências da atitude americana de esquecimento do fato de que foi uma revolução que deu origem aos Estados Unidos, e de que a república passou a existir não em função de alguma "necessidade histórica" ou de algum desenvolvimento orgânico, mas em consequência de um ato deliberado e intencional: a fundação da liberdade. Esse esquecimento é responsável, em grande parte, pelo intenso temor da revolução na América [...]. O temor de revolução tem sido o *leitmotif* da política exterior americana de após-guerra, em suas desesperadas tentativas de estabilização do *status quo.*

A estabilização do *status quo* temidos por muitos agentes políticos e integrantes da sociedade está vinculada à manutenção da propriedade e da riqueza.

> Liberdade e democracia por exemplo, na mídia neoliberal, passaram a ser o significado que lhes atribuem seus atuais proprietários – já perderam o sentido etimológico que possuíam ao serem criadas. O neoliberalismo captura e monopoliza palavras-chaves para a compreensão do mundo, e chama de demo-cracia – o poder do povo – ao que sabemos ser uma pluto-cracia – o poder do dinheiro –, olig-arquia – o poder de poucos (BOAL, 2009, p. 78).

Atualmente no Brasil, por conta da legislação penal vigente, a propriedade ainda é elevada ao patamar de bem maior. Nesse sentido, bem observa Virgílio de Mattos[31] ao afirmar que "o Código Penal serve à defesa da propriedade privada e a seus defensores, àqueles que lucram com ela, nada mais" (2017). Ou ainda, como ressalta Wagner Francesco[32] (2015):

> É sabido por todos que a maioria dos presos nas cadeias brasileiras respondem por crimes contra o patrimônio. E é sabido por todos que no modelo de sociedade capitalista nada é mais valioso que o patrimônio: tanto é assim que muitos defendem o fato de que se alguém roubar algo merece a morte.

Embora haja uma infinidade de leis, muito bem escritas, que tentam convencer a todos que a vida seria o bem maior do brasileiro, nossas leis penais são proporcionalmente muito mais rigorosas com crimes que lesam o patrimônio do que

---

[31] Virgílio de Mattos é doutor em direito pela *Università Degli Studi di Lecce* (Itália), Mestre em Direito e Especialista em Ciências Penais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Advogado criminalista. Coordenador do Grupo de Pesquisa-Ação Violência Criminalidade de Direitos Humanos da Escola Superior Dom Helder Câmara.

[32] Wagner Francesco nasceu no interior da Bahia, na cidade de Conceição do Coité, é formado em teologia e direito, e atua como autor e comentarista de sites como *jusbrasil* e *justificando*.

crimes que lesam a integridade psicofisiológica da população. Mattos (2017) exemplifica esta questão:

> Se fosse você, leitor, o comissor de um crime de roubo agravado pelo emprego de arma [Art. 157, §2º, I, do Código Penal (CP)] - e olha que você, mesmo sem vê-lo, não me parece alguém que cometa esse tipo de crime – incidiria nas penas a ele cominada de 5 (cinco) anos e 4 (quatro) meses de reclusão e pagamento de 13 (treze) dias-multa, valendo cada um deles 1/30 (um trinta avos) do salário mínimo vigente à época dos fatos, para dizermos o mínimo.
> Mas digamos que você cometa – e qualquer um de nós pode fazê-lo em uma situação limite – o crime descrito no art. 121, *caput*, do CP [homicídio simples], um mínimo de 6 (seis) anos de reclusão lhe será imposto.
> Ficou claro como a vida vale apenas oito meses de reclusão a mais e uns dias-multa a menos do que a propriedade?

Rancière também levanta outro questionamento que perpassa o ideário moderno de democracia: os direitos do indivíduo. O autor não pretende atacar ordenamentos jurídicos como os direitos humanos, da forma que muitos fazem, com a máxima “direitos humanos só serve para vagabundos e criminosos”. O pensamento de Rancière não serve para alimentar considerações tão pobres. Ele entende que a revolução francesa (uma das bases dos movimentos democráticos) não foi menos violenta do que outras revoluções, muito menos que cabeças rolaram por mero descuido e possíveis excessos. Não, o movimento revolucionário que desembocou nas nossas atuais democracias foi e é violento. Na tentativa de se controlar tais violências, foram pensados inúmeros direitos ao longo dos anos. Contudo, tais direitos, que seriam os grandes feitos da era democrática, também são um de seus principais pecados.

> [...] o pecado da revolução não é seu coletivismo, mas, ao contrário, seu individualismo. Nessa perspectiva, a Revolução Francesa foi terrorista não por ter ignorado os direitos dos indivíduos, mas, ao contrário, por tê-los consagrado (RANCIÈRE, 2015, p. 24).

Tais direitos teriam reconhecido um caráter exageradamente individualista das sociedades democráticas ao voltar sua atenção à propriedade como grande direito dos indivíduos, descuidando de direitos de primeira ordem, como a igualdade e a liberdade.

Há quem vá além e sustente que as pessoas perderam a própria fé na democracia, como Zygmunt Bauman (2015, p. 03), ao afirmar que:

> O que está acontecendo agora, o que podemos chamar de crise da democracia, é o colapso da confiança. A crença de que os líderes não só são corruptos ou estúpidos, mas também incapazes. Para atuar, é necessário poder: ser capaz de fazer coisas; e política: a habilidade de decidir quais são as coisas que têm que ser feitas. A questão é que esse casamento entre poder e política nas mãos do Estado-nação acabou. O poder se globalizou, mas as políticas são tão locais quanto antes. A política tem as mãos cortadas. As pessoas já não acreditam no sistema democrático porque ele não cumpre suas promessas.

Além de diversas formas de manipulação vigentes, via de regra, os políticos se elegem após serem escolhidos pelo povo de um determinado local. Prometem atender as demandas desse povo. Contudo, passadas as eleições, as demandas do capital globalizado fazem com que os mesmos políticos deixem em segundo plano as promessas que os elegeram democraticamente, e cuidam de políticas muitas vezes mais preocupadas com o mercado internacional do que com a população local. Tal fato, somado aos constantes e preocupantes casos de corrupção, gera a descrença no processo democrático, como apontou Bauman.

Embora o referido pensador não esteja tratando da realidade nacional, é visível como a crise no ideário democrático está alcançando seu ápice na política brasileira. Há brasileiros que perderam completamente a fé na democracia, pois acreditam que todos são corruptos, ou como a famosa canção de Ary do Cavaco & Bebeto di São João (1980):

> Você me chamou para esse pagode,
> e me avisou: "Aqui não tem pobre!"
> Até me pediu pra pisar de mansinho, porque sou da cor,
> eu sou escurinho...
> Aqui realmente está toda a nata: doutores, senhores,
> até magnata
> Com a bebedeira e a discussão, tirei a minha
> conclusão:
> Se gritar pega ladrão, não fica um meu irmão
> Se gritar pega ladrão, não fica um
> Se gritar pega ladrão, não fica um meu irmão
> Se gritar pega ladrão, não fica um

Na realidade globalizada, o poder, que antes era controlado pelos políticos, tem cada vez mais se diluído negativamente, o que, na história brasileira, não é nenhuma novidade, pois tantas vezes a economia nacional demonstrou sua delicada dependência em relação ao mercado externo, bem como a consequente necessidade de atender, primordialmente, as exigências impostas por autoridades estrangeiras. Nos últimos anos, o distanciamento entre o legislativo e o executivo foi

o estopim para que também se perdesse o poder político. Ou seja, embora Bauman não esteja falando do Brasil, sua análise alcança a sociedade brasileira, bem como várias outras sociedades.

Os senhores que determinam as prioridades mundiais acham que vivemos em uma sociedade demasiadamente democrática, uma sociedade em que muitos possuem muitos direitos, ou muitos reclamam por mais diretos do que precisam ou merecem (RANCIÈRE, 2015, p.10). Contudo, estes senhores – que entendem resumidamente como Estado Democrático o direito da propriedade – são os primeiros a criticar qualquer sociedade que se organize distintamente ou que simplesmente pense em democratizar os meios de produção e as riquezas do mundo. Eles festejam quando os Estados Unidos da América destrói outros Estados para "espalhar sua democracia pelo mundo". Em muitos países ecoou a ideia de que "nenhum sacrifício pela nossa democracia é demasiado grande, menos ainda o sacrifício temporário da própria democracia" (ROSITER *apud* AGAMBEN, 2004. p. 22). No Brasil, em 1964, tais senhores, civis e militares, foram capazes de destruir a própria democracia para, de uma forma inexplicável, defendê-la.

> Ainda que as Forças Armadas não possuíssem de antemão um "projeto" (de governo, para o país etc.), a dinâmica do processo político entre abril de 1964 e outubro de 1965 indicava que a derrota definitiva do "populismo" – de sua agenda reformista, de suas lideranças "carismáticas" e de seus mecanismos de controle político e participação das massas – exigiria mais que um governo de emergência e uma intervenção moderadora. [...] Assim, a "Revolução", de fato, continuou. Seu maior impulso foi, como se verá, o Ato Institucional n. 5. Por meio dele, o presidente da República poderia (como de fato o fez) decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembléias Legislativas e das Câmaras de Vereadores (Art. 2º); suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de dez anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais (Art. 4º); suspender as garantias constitucionais ou legais de: vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade (Art. 6º); suspender a garantia de *habeas corpus*, nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular (Art. 10). (CODATO, 2004, p. 17)

Como observa Fernando Henrique Cardoso "a aceitação pela burguesia, no primeiro momento [ano de 1964] do aumento de interferência militar para" (1975, p. 55) acabar com os "instrumentos de pressão e defesa das classes populares" (1975, p. 55) teve um custo caro:

> [...] nos momentos seguintes, a impossibilidade de retomada do controle civil do processo político. Para conter a 'pressão de baixo' foram tomadas medidas que implicaram não apenas na liquidação do regime populista, mas

> da própria expressão política direta da burguesia: o sistema de partidos ficou à margem do sistema de decisões" (1975, p. 55).

A "revolução gloriosa"[33] veio para combater ideias marxistas, em prol do *status quo*. Para Marx o direito passou a ser criado em prol de um único homem egoísta: o proprietário dos meios de produção. Novamente, a defesa da propriedade.

Rancière acredita que contemporaneamente não deixamos de ser egoístas, mas nossos direitos passaram a focar outro sujeito, os "consumidores ávidos". Uma sociedade em que o maior direito de qualquer pessoa é consumir, consumir para ter, consumir para aparecer, consumir para ser. Rancière (2015, p. 28) acredita que, atualmente, a igualdade como direito se resume ao direito de consumir:

> E a generalização das relações mercantis, cujo emblema são os direitos do homem, não é nada mais que a realização da exigência febril de igualdade que atormenta os indivíduos democráticos e arruína a busca do bem comum encarnada no Estado.

Dentre os elementos contemporâneos à configuração de uma democracia podemos mencionar mandatos eleitorais breves, não acumuláveis, não renováveis; açambarque da criação das leis por representantes do povo; campanhas com poucos gatos; fiscalização de abusos e interferências de grupos econômicos no processo eleitoral. Contudo, como afirma Rancière (2015, p. 28), a realidade provoca risos:

> [...] pois o que chamamos de democracia é um funcionamento estatal e governamental que é o exato contrário: eleitos eternos, que acumulam ou alternam funções municipais, estaduais, legislativas ou ministeriais, e veem a população como o elo fundamental da representação dos interesses locais; governos que fazem eles mesmos as leis; representantes do povo maciçamente formados em certas escolas de administração; ministros ou assessores de ministros realocados em empresas públicas ou semipúblicas; partidos financiados por fraudes nos contratos públicos; empresários investindo uma quantidade colossal de dinheiro em busca de um mandato; donos de impérios midiáticos privados apoderando-se do império das mídias públicas por meio de suas funções públicas. Em resumo: apropriação da coisa pública por uma sólida aliança entre a oligarquia estatal e a econômica.

Para a conclusão do autor se adequar perfeitamente à realidade brasileira faltou apenas mencionar a crescente e constante interferência de políticos de grupos religiosos que, apesar da expressa proibição de propaganda a favor ou contra

[33] Forma como os militares se referem ao período ditatorial brasileiro ainda hoje.

candidatos em templos religiosos (Art. 37, da Lei 13.615/2015), usam a fé como forma de conseguir votos. A referida situação nada mais é do que a ilustração do egoísmo humano na busca pelo poder.

Figura 1 - Armandinho Quarto



Fonte: BECK, 2015.

No mais, embora não seja o objetivo da minha dissertação analisar especificamente os últimos e infelizes acontecimentos políticos, impossível não reparar que a passagem é a perfeita tradução da crise e descrença política que desembocou no impeachment da ex-presidente Dilma Roussef. O Brasil conviveu com um setor econômico que há décadas financiava eleições dos principais candidatos, fossem eles de esquerda ou de direito, com a finalidade da contratação de obras e serviços envolvendo grande monta de recursos financeiros, bem como a criação ou alteração de leis tributárias, ambientais e trabalhistas que atendessem seus interesses. Nesse movimento, muitos integrantes do Poder Legislativo e Executivo, alienados à realidade e necessidades da população, mas em perfeita sintonia com as demandas do capital industrial ou do agronegócio, articularam-se para derrubar um Chefe de Estado, bem como aprovaram e estão aprovando medidas que retiram ou restringem direitos da população em prol do capital[34].

[34] Para não tornar complexa e demasiadamente longo este capítulo, não entrarei no ativismo judicial que tem gerado inúmeros questionamentos em relação a prisão do ex-presidente Lula, pois a minha análise sobre Estado Democrático de Direito foca o termo Democrático. Embora estejam interligados, a análise do Estado de Direito e suas atuais violações - há quem diga que já estamos em um Estado de Exceção, se seguirmos a definição de Giorgio Agamben - demandaria um capítulo próprio. Contudo, é certo que há uma inequívoca flexibilização ou distorção da aplicação da nossa Constituição Federal, maior garantia que o cidadão, que o povo, pode ter contra os excessos do Estado (Executivo, Legislativo e Judiciário). Para resumir a perplexidade atual, transcrevo uma publicação do Instituto Paranaense de Direito Eleitoral (IPADRE), sobre a fala da Professora Eneida Desiree Salgado: "'A Constituição garante a defesa de todos os cidadãos, inclusive daqueles que não

A essa altura resta o questionamento: se a democracia é assim, tão manipulável, tão corruptível, capaz de externar o que há de mais egoísta na humanidade – a sede pelo poder, por bens e o consumismo – por qual motivo ainda acredito nesse sistema político?

Apesar da descrença ou ódio à democracia, a resposta é objetiva: a democracia, ao contrário de outros sistemas políticos, permite o controle e julgamento dos que tentam a manipular ou corromper. Portanto, acredito que não se deva abandonar a constante luta pela sua construção e efetivação. Nesse ponto, Rancière (2015, p. 09) é preciso:

> O jovem Marx não teve nenhuma dificuldade para desvendar o reino da propriedade no fundamento da constituição republicana. Os legisladores republicanos não fizeram nenhum mistério disso. Mas eles souberam estabelecer um padrão de pensamento que ainda não se esgotou: as leis e as instituições da democracia formal são as aparências por trás das quais e os instrumentos com os quais se exerce o poder da classe burguesa. A luta contra essas aparências tronou-se então a via para uma democracia "real", uma democracia em que liberdade e igualdade não seriam mais representadas nas instituições da lei e do Estado, mas seriam encarnadas nas próprias firmas da vida material e da experiência sensível.

---

merecem nem o nosso apreço nem o nosso voto. [...] O Brasil é uma República. No entanto, não é uma democracia ilimitada. Deixando claro: é uma democracia, mas é uma domesticada. Domesticada pela Constituição', disse. Não é possível, por exemplo, que a pena de morte seja adotada no país, mesmo que a totalidade da população assim o deseje. [...] Da mesma forma, os poderes constituídos – prosseguiu – não podem atacar nem atingir as cláusulas pétreas da Constituição. Governos, Judiciário, Ministério Público, forças de segurança, precisam se submeter à Constituição, ainda que discordem de seus preceitos e regras. [...] 'A Constituinte de 88 colocou os direitos fundamentais individuais, coletivos, sociais econômicos e políticos na porta da Constituição, e estes devem orientar a ação dos agentes do estado. E é aqui que os movimentos de combate à corrupção estão pecando' [...] A jurista citou três exemplos de ataque aos direitos fundamentais e à constituição, por parte do 'discurso moralista e moralizador' de tais movimentos: a Lei da Ficha Limpa (não exige trânsito em julgado, se aplica a fatos que sequer passaram pelo Judiciário, como os prazos são totalmente desproporcionais); as 10 Medidas Contra a Corrupção (preveem a possibilidade de que o magistrado decretar o trânsito em julgado mesmo que não haja trânsito em julgado, contra o contraditório e a ampla defesa); e a Operação Lava Jato (as conduções coercitivas eram claramente inconstitucionais, os pedidos de deferimento de prisões cautelares servem de pressão para delação premiada, que também é eticamente questionável [...]. 'Damos muito poder a órgãos que acabam com a isonomia e a transparência'. [...] A busca pelo respeito do ordenamento jurídico, prosseguiu Eneida, deve se dar dentro do ordenamento jurídico. 'Os efeitos da Lava Jato e demais operações não afeta apenas o direito político dos investigados; cria uma 'caça às bruxas' política que não melhora a política – ao contrário, enfraquece a democracia. Sem falar nos pedidos de intervenção militar ou, como se inventou na República de Curitiba, a 'intervenção constitucional militar''. [...] Já os movimentos em defesa da democracia, lembra, procuram mostrar os riscos existentes ao estado de direito. 'Esses movimentos também são contra todas as formas de corrupção – inclusive as usadas no combate à corrupção. É preciso defender a Constituição dos salvadores da Pátria porque é ela que nos defende dos agentes públicos e dos particulares e garante que os direitos serão respeitados', disse. [...] 'A constituição é a única saída, o resto é golpe – ainda que venha pela Liga da Justiça', finalizou (IPADRE, 2018).

Logo, embora a burguesia e classes privilegiadas tenham conseguido alcançar e dominar os meios de produção das leis e políticas executadas pelo Estado em seu único e egoístico favor, há que se lutar constantemente pelo estabelecimento de uma democracia real, de uma democracia que seja efetivamente a voz do povo, em que todos, irmãmente sejam iguais e livres.

Do mesmo modo, Augusto Boal (2014, p. 25 - 26) nos questiona:

> Somos seres vivos: precisamos de ar, água e terra. O ar está poluído pela fumaça, a água contaminada pelos detritos industriais, e a terra cercada de arame farpado e muros. E nós... não dizemos nada? Somos seres sociais: mundo afora, países bélicos e blindados impõem sua vontade, invadem, escravizam – a razão do Príncipe é o poder! Mundo adentro, cai a noite. E nós... ficamos calados?

Boal acredita no teatro como esse espaço de debate, de reflexão, de indignação e de mudança, como deveria ser o espaço político. Um local em que pensamos solidariamente no outro, bem como somos livres e iguais para utilizar a palavra, imagem e som, meios que o autor acredita como necessários para transformar o mundo, ideia semelhante ao que seria uma democracia real. Ao longo de sua vida Boal presenciou “no jogo do fórum, a democracia teatral sub[ir] à cena” (BOAL, 2015, p. 70). Por conseguinte, como pesquisador, nos próximos capítulos, pretendo verificar se o teatro proposto por Boal pode servir como um instrumento artístico à construção de uma sociedade mais democrática, bem como o papel do Curinga nesse processo.

2 TEATRO DO OPRIMIDO

2.1 AUGUSTO BOAL

> "Eu gosto que todos acreditem em mim, mas não de maneira cega, pois posso estar errado naquilo que digo ou penso."
> (**Augusto Boal**)

Natural do Rio de Janeiro, Boal nasceu em 1931. Formou-se como engenheiro químico pela UFRJ, contudo sempre demonstrou grande interesse pelo teatro. Nos anos 50 trabalhou com o Teatro Arena, após retornar de um período de estudos na Escola de Artes Dramáticas da Universidade de Columbia, nos Estados Unidos da América. Apesar de não ter a pretensão de analisar detalhadamente o período em que Boal trabalhou com o Teatro Arena, é importante destacar que em tal fase ele passou a se preocupar com espetáculos que tratassem da realidade brasileira, pesquisando como poderia ter uma participação mais ativa do espectador na cena e na sociedade. Boal, juntamente com José Renato, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e outros nomes, transformam a estética teatral nos palcos nacionais. Durante tal período alcançou reconhecimento nacional como diretor e dramaturgo, participando da execução de espetáculos que entraram para a história do teatro brasileiro, como *Chapetuba Futebol Clube* (1959)*, Arena Conta Zumbi* (1965)*, Arena Conta Tiradentes* (1966), entre tantos outros.

Boal trabalhou, em pleno golpe civil-militar, com práticas que fomentassem a democracia, por meio do teatro e do ativismo político (SCHUTZMAN e COHEN-CRUZ, 1994, p. 2). Contudo, com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), apresentado brevemente no capítulo anterior, a situação no Brasil ficou cada vez mais delicada para quem se manifestava contra o sistema ditatorial. No ano de 1971 Boal é preso e torturado. Após ser solto, começa o seu exílio, percorrendo vários países. Durante este percurso Boal concebeu o Teatro do Oprimido (TO) e seus diversos ramos. O seu retorno definitivo ao Brasil teve que esperar 15 anos (1986). Em março de 2009 a Unesco o nomeou como embaixador mundial do teatro. Em maio do mesmo ano Augusto Boal morreu.

Hoje, é possível afirmar que o TO alcançou aproximadamente oitenta países, tendo seus livros traduzidos para vinte e dois idiomas. Uma das experiências

reconhecidas por Julián Boal (2017, p. 165) como bem sucedida é o movimento Jana Sanskriti, na Índia, que:

> [...] hoje conta com mais de 25 000 camponeses lutando pela posse da terra ou pela igualdade de gênero e há 4 anos criou a Federação Indiana de Teatro do Oprimido, que possui mais de 400 000 membros, sendo todos eles militantes de movimentos sociais.

Conceição (2016, p. 13 - 14) destaca como referências o CTO-Rio e o CTO-Maputo, bem como aponta a situação peculiar dos Curingas com a morte de Boal:

> Após a morte de Boal, não existe nenhuma instância responsável em chancelar Curingas ou CTO's.
> Há ainda outras instituições mais novas no campo do Teatro do Oprimido, como o METOCA (*Multiplicación e Exploración del Teatro del Oprimido em America Central*) da Guatemala, o Kuringa da Alemanha criado e dirigido por Bárbara Santos e o TONYC (*Theater of the Oppressed New York City*), ambas criadas em 2010 após contato direto com o CTO-Brasil

Segundo Schutzman e Cohen-Cruz "Boal influenciou artistas teatrais, assistentes sociais, educadores, ativistas políticos e estudantes pelo mundo todo" (1994, p. I). Sua forma de pensar o Teatro é respeitada por, dentre outras qualidades, compartilhar do ideário de autonomia de Paulo Freire. Boal lutou por uma prática teatral com foco naqueles que não têm voz na sociedade, ou, usando a terminologia de Freire e Boal, nos oprimidos.

Ele visualizou o teatro como um lugar em que todos podem falar. Um sítio em que todos, solidariamente, pensam como transformar o mundo em lugar melhor, mais igualitário e livre. Um local em que a arte teatral volta a ser do povo. Esse espaço artístico visualizado por Boal apresenta a essência do que eu acredito ser uma sociedade efetivamente democrática, um sistema em que todos possuem voz ativa, são iguais e livres.

Porém, para entender melhor essa relação é preciso analisar a concepção do TO e dois ramos de sua estética: o Teatro Fórum (TF) e o Teatro Legislativo (TL). Também entendo como relevantíssima a análise da ação do Curinga, um dos principais agentes do TO. Os limites de ação estabelecidos por Boal e os que entendo como necessários para verificar a curingagem como a ação de um agente democrata. Tal é o caminho que proponho para verificar se o teatro pensado por Boal pode ser um instrumento artístico para edificar uma sociedade mais democrática.

2.2 OPRIMIDOS E O TEATRO

Antes de tratar da concepção cênica, dramatúrgica e política de Boal sobre o TO, bem como por qual motivo acredito se tratar de uma prática democrática, capaz de modificar a sociedade, creio ser importante a análise do que o autor entendia como oprimido.

O próprio Boal (2015, p. 366) reconhece que seu trabalho, principalmente a concepção do TO, sofreu grande influência do pensamento de Paulo Freire, principalmente de obras como *Pedagogia da Autonomia* e *Pedagogia do Oprimido.* Freire parte da análise de Marx acerca do conflito entre proletariado e classes detentoras dos meios de produção, mas não se restringe apenas à esta situação de opressão. Para Freire outros contextos também configuram situações de opressão, como o homem machista e a mulher, o branco racista e o negro, o heterossexual lgbtfóbico e o lgbt, etc. Essas situações, segundo Freire (2016, p. 63), aniquilam a liberdade e a igualdade entre os integrantes de uma sociedade, bem como desumaniza ambos, oprimido e opressor:

> A violência dos opressores, que os faz também desumanizados, não instaura uma outra vocação - a do ser menos. Como distorção do ser mais, o ser menos leva os oprimidos, cedo ou tarde, a lutar contra quem os fez menos. E esta luta somente tem sentido quando os oprimidos, ao buscarem recuperar sua humanidade, que é um forma de criá-la, não se sentem idealistamente opressores, nem se tornam, de fato, opressores dos opressores, mas restauradores da humanidade em ambos. E aí está a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos - libertar-se a si e aos opressores.

Ou, como bem observa Avelino da Rosa de Oliveira[35] (2016 apud STRECK, REDIN, ZITKOSKI, 2016, p. 294):

> São os polos das relações sociais de antagonismo. Fundamentalmente, oprimidos e opressores são classes sociais antagônicas e em luta. No entanto, é possível que se instaurem relações de opressão entre os oprimidos. Enquanto seres envoltos em relação de dominação, tanto oprimidos quanto opressores têm sua vocação ontológica negada pela realidade histórica de opressão que funda suas existências. Só a práxis

[35] Avelino da Rosa de Oliveira se graduou em Filosofia pela Universidade Católica de Pelotas no ano de 1986, concluiu o mestrado em Filosofia, no ano de 1996, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e doutor em Educação, no ano de 2002, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, é professor titular da Universidade Federal de Pelotas. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia Social, atuando principalmente nos seguintes temas: filosofia da educação, karl marx, exclusão, max horkheimer e liberdade.

> libertadora do oprimido é capaz de superar a opressão e a restaurar a humanidade de ambos.

Boal, assim como Freire, vai além ao pensar nos oprimidos, pois pensa na realidade teatral, quem são os oprimidos e quem são os opressores?

> Num raro texto em que tenta uma definição do que é um oprimido, A.Boal afirma que não poderia ser o TO o teatro de uma classe, pois nesta coincidem tantos opressores e oprimidos. Em qualquer conjunto como o sexo, a nação ou a raça existem contradições internas que constituem opressões (BOAL, J., 2017, p. 35).

Inicialmente, o autor busca a resposta nos gregos, pois nos seus primórdios o teatro ocidental era uma arte essencialmente democrática, em que o povo participava sem distinções de um coro, dançando, cantando e celebrando o deus Dionísio, por meio das ditirambos. Pelo menos, esse é o entendimento alcançado pelos historiadores do teatro através fragmentos deixados pelo tempo.

Contudo, Téspis criou a figura do protagonista, um ser que se destacou do coro, para representar elementos superiores aos demais. Assim, surgiu a primeira oposição no teatro, o protagonista e o coro (BOAL, 2014, p. 58). Depois, veio a necessidade de se controlar esta expressão popular, formatá-la, para que se tornasse um elemento de perpetuação do ideário político das elites gregas. Para isso, os arquitetos conceberam o prédio conhecido hodiernamente como teatro. No referido espaço o povo se sentava passivamente na arquibancada e os atores, músicos e dançarinos ocupavam o palco. Os dramaturgos colaboraram criando inúmeras histórias com destinos trágicos aos que questionavam os costumes sociais e as ordens dos deuses, interpretadas e traduzidas por sábios e intelectuais da elite, não mais pela voz popular nos ditirambos.

> “Teatro” era o povo cantando livremente ao ar livre: o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral, que se podia então chamar “canto ditirâmbico”. Era uma festa em que podiam todos livremente participar. Veio a aristocracia e estabeleceu divisões: algumas pessoas iriam ao palco e só eles poderiam representar enquanto que todas as outras permaneceriam sentadas, receptivas, passivas: estes seriam os espectadores a massa o povo (BOAL, 2014, p. 13).

Embora a construção histórica criada por Boal possa parecer radical e com pontos criticáveis, é uma argumentação necessária à construção do seu pensamento.

> Não entraremos aqui no debate de saber se foi possível ou não a existência da artes sem a figura individual do artista, hipótese que é questionada por A. Candido em *Literatura e Sociedade* (1967, p. 29 - 33). Esta premissa é necessária a A. Boal para assentar sua história do teatro numa 'apropriação primitiva', a dos meios de produção teatral. A história do teatro seria a da sua progressiva re-apropriação pelo povo, história da qual o TO seria o ponto de chegada (BOAL, J., 2017, p. 31).

Desta maneira, segregou-se definitivamente a população da arte teatral, criando outra opressão que instigou Boal, a relação entre povo e teatro, artistas/atores e espectadores. O autor não fazia cerimônia ao afirmar que "Para mim, as palavras oprimido e espectador são quase sinônimas" (BOAL, 2015, p. 372) e, assim como Freire, Boal (2015, p 371) entendia o conceito de oprimido de forma ampla:

> O teatro do oprimido não é um teatro de classe. Não é, por exemplo, o teatro proletário. [...] Seja como for, é evidente que na classe operária podem existir (e existem) opressões de homens e mulheres, de adultos contra jovens etc. O Teatro do Oprimido será o teatro também desses oprimidos em particular, e não apenas dos proletários em geral.
> Portanto, a melhor definição para o Teatro do Oprimido seria a de que se trata do teatro das classes oprimidas e de todos os oprimidos, mesmo no interior dessas classes

Boal buscou uma forma de dessacralizar o teatro em seu sentido elitista, para que significasse algo além da montagem das peças clássicas, das grandiosas encenações e interpretações das grandes vedetes. Sua intenção era que ele recuperasse seu caráter popular e, para mim democrático, ao focar nos oprimidos, nos que são rotineiramente silenciados pelo contexto social. Pois, ao conceber o TO e sua estética, Boal criou um arsenal de jogos e propostas teatrais que tirasse o espectador dessa postura passiva, como mero ouvinte da mensagem propagada pela cena teatral. Ele passou a vida pensando o teatro como um espaço em que o espectador oprimido pudesse ter voz ativa, refletir sobre sua realidade opressiva, ensaiar a transformação do mundo, principalmente, por meio do TF, ou efetivamente mudá-lo, o que acreditava ser possível por meio do TL. Concordo com Boal, acredito que tais ramos do TO podem servir como instrumentos artísticos à efetivação de uma sociedade democrática.

2.3 O TEATRO DO OPRIMIDO COMO POSSÍVEL INSTRUMENTO NA CONSTRUÇÃO DE UMA SOCIEDADE DEMOCRÁTICA

> "Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenho dúvidas: é um ensaio da revolução!"
> (**August Boal**)

Para não tornar a questão central da minha pesquisa demasiadamente longa e complexa optei por fazer um recorte: cuidarei apenas do TF e do TL como instrumentos capazes de construir uma sociedade mais democrática, bem como analiso a ação do Curinga nesse processo. Contudo, entendo que tratar brevemente do TO de forma geral é necessário, sem deixar de mencionar ao menos a importância de seus demais ramos (Teatro Invisível, Teatro Jornal, Arco-íris do Desejo, etc.), pois também são instrumentos de libertação por meio da arte do teatro. Afinal, como o próprio Boal reconhecia os ramos do TO estão interligados e não devem ser ignorados (BOAL, 2014, p. 15).

Destaco inicialmente que a vontade de ultrapassar os limites formais do teatro, alcançando o espectador como foco da ação dramática, o que seria a primeira semente do ideário do TO, já se manifestava nos trabalhos de Boal junto ao Arena[36], como bem observa Sérgio de Carvalho[37] (2015 apud BOAL, 2015, p. 396):

---

[36] Segundo Julián Boal o surgimento do Arena se deu em razão da "Mobilização que se dava em torno de dois temas, as reformas de base e o antiimperialismo, e contra dois inimigos principais: os latifundiários que supostamente queriam a permanência do Brasil no seu arcaísmo agrário e os industriais entreguistas, acusados de quererem submeter o desenvolvimento da indústria brasileira aos interesses das grandes potências. [...] Este período é também o da modernização do próprio teatro brasileiro que, se começada anteriormente com os esforços do TBC para produzir em território nacional o que havia de mais moderno no teatro, se completaria com a criação do Teatro de Arena em 1953. Se no seu início, esse novo teatro só teve por objetivo de, na linha do TBC, ser uma atualização de um teatro brasileiro "atrasado" em relação ao primeiro-mundo, rapidamente o empenho e o talento de sua equipe tem como objetivo a criação de um teatro que pudesse de fato dar conta dos processos pelos quais estava passando o país. Para esta nova fase são essenciais os nomes de Odulvaldo Vianna Filhos e Gianfrancesco Guarnieri, jovens atores amadores do Teatro Paulista do Estudante e militantes comunistas, assim como de Augusto Boal. Este, ao trazer de sua formação nos Estados-Unidos um conhecimento aprofundado sobre dramaturgia e um método de interpretação baseado em Stanislavski, foi fundamental para esta nova fase. Fase que se queria deliberadamente em ressonância com o resto do país" (BOAL, J., 2017, p. 19).

[37] Sérgio Ricardo de Carvalho Santos, conhecido como Sérgio de Carvalho, nasceu no ano de 1967, na cidade de São Paulo. Diretor, autor e crítico. Encenador voltado aos recursos épicos do espetáculo, um dos fundadores da Companhia do Latão. É graduado em jornalismo, com mestrado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Assina a dramaturgia de *Paraíso Perdido*, primeira montagem de Antônio Araújo com o Teatro da Vertigem. É professor de teoria do teatro e literatura dramática no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas.

> Boal gostava de contar que o Teatro do Oprimido nasceu de uma verificação da insuficiência populista do teatro político do Arena e da sua geração. Mas a verdade é que surgiu menos como reação do que como consequência daquela prática experimental do passado profissional, que queria lançar sua dramaturgia para fora do teatro e sempre pretendeu, de algum jeito, transferir os meios de produção teatral para atores e não atores.

Embora Carvalho queria apontar e debater os motivos que estimularam Boal na concepção do TO, o que me interessa é a parte final da sua fala quando afirma que Boal desejou “lançar sua dramaturgia para fora do teatro” (2015, p. 396) e “transferir os meios de produção teatral para atores e não atores” (2015, p. 396). Essa vontade, ao meu ver, é o ponto fundamental à construção política e artística de Boal. Ao pensar no ator e no não ator de forma isonômica no processo de criação teatral, Boal vai além da questão meramente experimental enquanto artista, ele rompe barreiras. Não estou falando somente da parede imaginária do teatro, que separa público e atores, mas a sua real democratização, todos podem pensar e fazer teatro. Essa é a minha base para entender o trabalho de Boal como um pensamento de transformação democrática, pois em sociedades democráticas, como analisei no primeiro capítulo, todos deveriam pensar e fazer política, pensar e fazer a sociedade e as normas que a regem.

Com o fim de romper opressões dentro e fora do teatro, Boal aprimora seu pensamento Estético e desenvolve os vários ramos do TO. Como não pretendo tratar de todos as expressões teatrais pensadas por Boal, mas focar apenas em duas, uso as palavras do próprio autor para resumir as etapas de concepção do TO:

> O TO começou a se desenvolver na etapa mais cruenta da ditadura brasileira: Teatro-Jornal (1971). Prosseguiu em regimes ditatoriais latino-americanos e aí surgiram o Teatro-Fórum, o Teatro-Invisível, o Teatro-Imagem (1971-1976)
> Na Europa, de 1976 a 1986, desenvolveram-se as técnicas introspectivas, genericamente chamadas de Arco-Íris do Desejo, (Civilização Brasileira, 1996), incorporando-se maneiras de se teatralizar a subjetividade.
> Estamos de volta ao Brasil [...] O Teatro Legislativo é um novo sistema, uma forma mais complexa, pois inclui todas as formas anteriores do TO e mais algumas, especificamente parlamentares (1996, p. 9).

Não detalharei aqui a árvore do TO, momento em que Boal sistematiza a Estética do Oprimido e todos os ramos acima mencionados, pois contemplo tal questão no relato da minha vivência com os Curingas do Centro de Teatro do Oprimido da cidade do Rio de Janeiro (CTO-Rio) – presente no próximo capítulo – ante a competência com que analisam, resumem e transmitem tal conhecimento aos

alunos dos cursos de multiplicação do TO. Portanto, examino os espaços cênicos que Boal concebeu para que o espectador recuperasse a sua voz: o TF e o TL.

2.3.1 Teatro Fórum

Para Augusto Boal o teatro que se pretende popular, como o que ele imaginou, "persegue [...] o mesmo objetivo: a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo" (2014, 162). O desejo por liberdade, por romper a verticalização das relações, por permitir que pessoas socialmente e historicamente silenciadas pronunciem o mundo, é o que entendo como mais democrático na concepção de Boal. Aqui estaria sua tentativa de, por meio do Teatro, contribuir para a construção de uma sociedade mais igualitária e livre. Por isso, acredito que o TF foi o meio que o autor visualizou para concretizar um espaço artístico e político de ensaio de transformação social.

Dentro da Estética do Oprimido[38], ao conceber os vários ramos que formam a Árvore do Oprimido, Boal incessantemente buscou formas de transferir a ação protagônica e direta dos artistas aos espectadores. O TF é um dos ramos do TO em que tal objetivo se manifesta com maior intensidade.

A concepção do TF é longa e perpassa duas décadas, os anos 70 e 80. Durante tal período a prática de Boal, embora tenha se configurado como teatro popular, não era ainda plenamente democrática, pois se tratava de um teatro para o povo, mas com a produção centralizada nos artistas, ou no artista Boal. Embora o mencionado percurso tenha sido fundamental para a concepção do TO e do TF, cabe destacar a autocrítica de Boal (2015, p. 354):

> Sou uma pessoa que sempre trabalhou para o teatro popular, que realizou teatro para o povo. Ora, eu mesmo não sou povo, não sou um proletário. Nunca passei fome; quando eu tinha fome, encontrava dinheiro para me

[38] A Estética do Oprimido é a última grande reflexão de Boal, não só sobre o Teatro mas sobre a Arte em geral como um meio de se alcançar uma sociedade democrática: "só a favor do diálogo da criatividade e da liberdade de produção e transmissão da arte [...] será possível a libertação consciente e solidária dos oprimidos e a criação de uma sociedade democrática" (BOAL, 2009, p. 18). A ideia da Estética do Oprimido reside na democratização de todas as formas e manifestações artísticas e culturais, não só ao seu acesso, bem como à sua produção: "não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados" (BOAL, 2009, p.18). Ou, como o próprio autor reconhece "em algum momento escrevi que ser humano é ser teatro. Devo ampliar o conceito: ser humano é ser artista! Arte e estética são instrumentos de libertação" (BOAL, 2009, p. 18).

> alimentar; nunca tive problemas sérios de saúde. Não. Sou um pequeno-burguês, da *middle class,* mas todo o meu pensamento foi diverso do pensamento da classe média: realizei o teatro, no Brasil, para os camponeses, os proletários, para as mulheres, e não sou mulher, não sou proletário. Não sou camponês. Eu achava que era para eles todos que eu tinha que mostrar o meu trabalho, minha visão do mundo, uma visão antiburguesa e antimachista. Mostro-lhes minha visão para ajudá-los. Mas ajudá-los mais decisivamente é proporcionar-lhes os meios de produção do teatro. [...] Eu mostro aos proletários, às mulheres, aos camponeses minhas técnicas... e minha visão, mas minha visão apenas não se substitui à vontade deles de se libertar.

Contudo, um momento específico merece destaque, pois compreendo que teria sido o instante em que artista entendeu, ou começou a entender, como o espectador poderia efetivamente protagonizar a ação, o momento em que entendo que Boal aproximou o Teatro da ideia de Ágora, um espaço democrático de debate sobre a sociedade entre os cidadãos. Ao longo de uma turnê, com um trabalho de agitprop[39], no nordeste do Brasil, numa Liga de camponeses, Boal notou que as peças de estilo propagandístico eram revolucionárias apenas na teoria. Os atores, oriundos em sua maioria da classe média, prescreviam comportamentos acerca de situações nas quais eram totalmente inexperientes (SCHUTZMAN e COHEN-CRUZ, 1994, p. 2).

Ao fim de uma apresentação, na referida Liga dos Camponeses, na qual os atores cantavam “Derramemos nosso sangue pela liberdade! Derramemos nosso sangue pela nossa terra! Derramemos nosso sangue, derramemos” (BOAL, 1996, p. 17) um camponês, chamado Virgílio, decidiu parabenizar o elenco, bem como convidá-los para a ação:

> - “É uma beleza ver vocês, gente moça da cidade, que pensa igualzinho que nem a gente. A gente também acha isso, que tem que dar o sangue pela terra.”
> [...]

[39] Sobre o teatro de agitação e propaganda, o agitprop, destaca Iná Camargo Costa (2017) sua função “Como arma na moderna luta de classes, [...] tem uma história mais do que centenária [...], pois teve início quando as organizações dos trabalhadores europeus – socialistas, anarquistas, trabalhistas – e depois latinoamericanos incluíram as atividades culturais em suas pautas de intervenção, sendo o teatro, por suas características de atividade pública, a que tem maior número de referências em todo o mundo [...] Para entender a família do agitprop que o Teatro do Oprimido integra, é preciso recapitular pelo menos o momento em que foram criadas, experimentadas ou desenvolvidas as suas formas mais conhecidas, bem como a própria palavra, que corresponde à fusão entre agitação e propaganda. Estamos obviamente nos referindo à Revolução de Outubro de 1917. A exemplo do que faziam todos os exércitos na Primeira Guerra Mundial, o Comandante do Exército Vermelho, Leon Trotsky, convocou artistas e profissionais de todas as áreas para cuidar da vida cultural dos soldados e os que se dedicaram ao teatro foram responsáveis pela invenção ou reinvenção das formas teatrais de agitprop mais conhecidas até hoje”.

> - “E já que vocês pensam igualzinho que nem a gente, vamos fazer assim: primeiro a gente almoça (era meio-dia), depois vamos todos juntos, vocês com esses fuzis de vocês e nós com os nossos, vamos desalojar os jagunços do coronel que invadiram a roça de um companheiro nosso, puseram fogo na casa e ameaçaram matar a família inteira! Mas primeiro vamos comer” (BOAL, 1996, p. 18).

Boal tentou explicar à Virgílio que, como artistas, falavam o que pensavam, mas que os fuzis utilizados na peça eram falsos e que não saberiam manusear fuzis verdadeiros. Ou seja, acabariam atrapalhando a ação pretendida pelo camponês. “Então aquele sangue que vocês acham que deve derramar é nosso, não é o de vocês...?” (BOAL, 1996, p. 19) questionou Virgílio.

A vergonha tocou Boal, pois entendeu que havia algo de errado. No livro *O Arco-Íris do Desejo* Boal mencionou uma frase de Che Guevara que teria sido fundamental à sua reflexão: “ser solidário significa correr o mesmo risco” (GUEVARA apud BOAL, 1996, p 19). Boal entendeu que “O Agitprop estava certo: o que estava errado era que nós não éramos capazes de seguir nosso próprio conselho” (1996, p. 19).

Depois disso, Boal criou uma espécie de embrião do TF, a Dramaturgia Simultânea. Essa técnica de teatro consistia basicamente na apresentação de uma peça que tratava de algum problema social, seguido pelo debate com a plateia, momento em que se tentava encontrar uma solução para a situação de crise vivida pelo protagonista. Cabia aos atores representar novamente a cena, mas construindo a dramaturgia e a encenação a partir das sugestões apresentadas pelos espectadores.

Ocorre que, em uma prática no Peru, Boal se deparou com outra situação que novamente o instigou. Ao tratar de uma cena de adultério, ele percebeu que uma Senhora estava extremamente insatisfeita com as propostas apresentadas por outros espectadores e com a interpretação da atriz que representava a mulher traída. Boal pediu para que ela sugerisse uma alternativa. “- ‘O que ela tem que fazer é o seguinte: ela tem que deixar ele entrar, tem que ter uma conversa séria com ele, e só depois pode perdoar’ [...]” (BOAL, 1996, p. 21). Os atores realizaram a cena tal como sugerido: o homem chegava em casa, a mulher e ele tinham uma conversa séria, seguida por um pedido de desculpas e, ao final, o homem pedia para a mulher buscar a janta na cozinha.

A Senhora olhava Boal de forma fulminante. Ao questioná-la se estava satisfeita, pois tinham feito exatamente o sugerido, a Senhora respondeu prontamente que " – 'Não foi isso que eu disse' [...]" (BOAL, 1996, p. 21). Boal (1992, p. 22) pediu então que ela subisse ao palco, assumisse o papel da mulher e representasse o que estava tentando propor como solução:

> Subiu no palco, agarrou o pobre ator-marido indefeso, que era apenas um verdadeiro ator e não um verdadeiro marido e, além disso, magro e fraco, agarrou um cabo de vassoura e começou a bater-lhe com toda força enquanto lhe dizia tudo que pensava das relações entre marido-mulher. Tentamos socorrer o companheiro em perigo, mas a senhora gorda era mais forte do que nós. Finalmente, deu-se por satisfeita, colocou sua vítima sentada à mesa e disse:
> - "Agora que nós tivemos esta conversa muito clara, muito sincera, agora VOCÊ, vai lá na cozinha e pega a MINHA sopa!!!"

Ou seja, nesse instante Boal notou que ao apenas dar sugestões de possíveis alternativas e soluções aos problemas apresentados, o espectador ainda não teria alcançado um lugar de igualdade e liberdade em relação aos artistas dentro do espaço teatral. Afinal de contas, o protagonismo derradeiro – o responsável pela materialização das ideias de mudanças – ainda eram os atores e atrizes que filtravam e trabalhavam as sugestões por meio da representação, segundo as orientações de elenco do próprio Boal. É fundamental destacar que nesse momento autocrítico, Boal deixou de pensar a sua arte como uma forma de teatro para comunidade, para o povo, e tocou outra forma: o teatro POR comunidade (POR pessoas do povo). Como bem observa Marcia Pompeo Nogueira (2008, p. 8) o referido momento:

> Marca a crítica ao teatro de mensagem e uma abertura para uma nova perspectiva de teatro na comunidade. Em vez de fazer peças dizendo o que os outros devem fazer, passou-se a perguntar ao povo o conteúdo do teatro, ou dar ao povo os meios de produção teatral. Transformar o povo de espectador em ator.

Creio que este foi o momento chave na concepção do teatro com um espaço democrático, um espaço em que as pessoas, a comunidade, o povo assume o protagonismo da cena, é o Teatro feito POR comunidade, o Teatro feito PELO povo. Nada mais justo, considerando que tais cenas tratavam de opressões cotidianas de tais comunidades. O mesmo deveria vigorar em nosso sistema democrático. Nossos representantes constantemente criam legis PARA o povo. De forma geral, as leis

não são criadas ou pensadas PELO povo. O representante eleito esquece a horizontalidade do trato com seus eleitores (terceiro referencial de uma prática democrática), políticos constituem uma relação vertical com o povo, real detentor do poder, segundo a ordem constitucional vigente. Creio que o TF, bem como o TL (analiso no próximo tópico), poderiam servir de espelho para se pensar em um novo espaço democrático nas casas legislativas brasileiras. Casas legislativas que não façam leis PARA o povo, mas casas legislativas que permitam efetivamente a criação de leis PELO povo.

Assim, na construção da sua prática teatral, Boal, primeiro concebeu um Teatro que comunicasse ao oprimido como alterar a sua realidade, relação que entendo como detentora de certo grau de verticalidade, com risco de ser autocrática. Porém, a maturidade fez com que Boal percebesse que a imposição de soluções por um teatro de cima (artistas classe média) para baixo (pessoas em situação de opressão social) não era adequada aos fins que pretendia (NOGUEIRA, 2008, p.8). Nesse sentido, há perfeita sintonia entre a conclusão de Boal e o pensamento de Paulo Freire (1987, p. 45):

> Dizer a palavra não é privilégio de alguns homens, mas direito de todos os homens. Precisamente por isto, ninguém pode dizer a palavra verdadeira sozinho, ou dizê-la para os outros, num ato de prescrição, com o qual rouba a palavra aos demais.

Boal criou práticas teatrais que permitissem não só olhar ou pensar nas comunidades de oprimidos, mas, antes de tudo, ouvi-las e dar-lhes a palavra, imagem e som (como será melhor analisado no relato prático presente nos capítulos seguintes). Desta busca, concebeu inúmeras práticas teatrais – dentre elas o TF –, nas quais procurou instigar a voz ativa dos espectadores, principalmente os que se encontram em situações de opressão. À vista disso, acredito que, com o TF, ele criou um espaço essencialmente democrático em que as pessoas falam, refletem e propõem ações de modificação social.

Para o teatrólogo em questão “no teatro do oprimido [...], longe de ser uma testemunha, o espectador é ou deve exercitar-se a vir a ser o protagonista da ação dramática” (1980, p. 142). Ao assumir a cena e pensar em alternativas libertadoras, possibilidades que rompam as opressões, opções que tornem a sociedade melhor e

mais justa, o espectador deixa a posição como mero ouvinte da mensagem dos atores, pois passa a ser um ator também, ou, como Boal nomeia, um espect-ator.

Contudo, para explicar como funciona o TF, não me deterei agora na construção da sua dramaturgia, pois se trata de parte do trabalho diretamente relacionada com a prática de outro personagem além do espect-ator, o Curinga (analisado nos próximos capítulos). É necessário elucidar que na estrutura dramática do TF, o protagonista falha ao tentar sanar alguma situação. Nesse momento o espectador pode interromper a ação dramática com um "para" tão logo note uma opção, uma alternativa, que não foi exercida pelo protagonista. O espectador deve substituir o protagonista na cena, para que, como percebem Schutzman e Cohen-Cruz, por meio da improvisação da "ação alternativa que imaginaram", ensaiem "a mudança social" (1994, p. 2). Ou, nas palavras de Boal (1980, p. 24 – 25):

> Quando o espectador diz "*Stop*" e entra em cena, substituindo o personagem e tentando ele mesmo outras formas possíveis de ação, nesse exato momento tem a consciência de que está em um teatro (um local teatral), de que participa de um jogo – mas sua autoavaliação, seu desejo de extrapolar para a vida real a ação que ensaia no espetáculo fazem com que esse ensaio já seja parte da ação a ser realizada no futuro.
> [...]
> Não é o teatro no qual o artista interpreta o papel de alguém que ele não é: é o teatro no qual cada um, sendo quem é, representa seu próprio papel (isto é, organiza e reorganiza sua vida, analisa suas próprias ações) e tenta descobrir formas de libertação.

Portanto, entendo o TO, principalmente o TF, como um instrumento que demanda a efetiva participação do espectador, o que consequentemente o liberta e o iguala ao configurá-lo como espect-ator. Essa liberdade propiciada pelo TF possui essência semelhante à liberdade política pensada por Arendt, pois se trata de uma liberdade que implica na efetiva participação do povo na política. Segundo Arendt, se o povo não participar efetivamente do Governo não será um povo politicamente livre (1988, p. 175). Para Boal, se o espectador não participar efetivamente da cena – seja no momento do TF, ou posteriormente, quando tentar efetivar a transformação social pensada por todos, pois o TO não acaba com o término da apresentação, ele continua com as ações de seus participantes – não será um espect-ator livre. Haverá apenas os mesmos espectadores habituados a escutar passivamente mensagens impostas, por meio de um monólogo, em que só se ouve a voz de alguém especializado em falar (BOAL, 2015, p. 372). Segundo Boal (2015, p. 347):

> É preciso libertar o espectador de sua condição de espectador, da primeira opressão que o teatro enfrenta. Espectador, você já é oprimido, porque a representação teatral lhe dá uma visão acabada do mundo, fechada; mesmo que aprove essa visão, você não pode mais mudá-la. É preciso libertar o espectador de sua condição de espectador, ele então poderá se libertar de outras opressões.

Com o TF, também entendo que Boal alcançou o que Costa define contemporaneamente como âmago da democracia, o desejo de não ser simples objeto passivo do governo de outros. Trata-se da indispensabilidade de se ter voz, do reconhecimento enquanto sujeito ativo, responsável pelo corpo social e em situação de substancial igualdade com os outros[40]. Identifico profunda semelhança entre o sujeito democrático pensado por Costa com o espect-ator de Boal. Afinal, ao meu ver, o que é o espect-ator se não um sujeito posto em relação de liberdade e igualdade para, por meio de sua voz ativa, pensar e pronunciar a sociedade e o mundo?

Boal tinha consciência de que o TO, assim como o TF, residia no limite entre ficção e realidade. Desta maneira, como ter certeza de que o Fórum se trata de um instrumento capaz de ultrapassar a ficção e realmente alterar a sociedade?

> Na verdade, uma sessão de teatro do oprimido não deve terminar nunca, porque tudo que nela acontece, deve-se extrapolar na própria vida. O teatro do oprimido está no limite entre a ficção e a realidade: é preciso ultrapassar esse limite. E, se o espetáculo começa na ficção, o objetivo é o de que se integrar a realidade, na vida (BOAL, 1980, 163).

Compreendo que, para responder tal pergunta, Boal acabou criando outro ramo do TO: o Teatro Legislativo (TL). O TL seria um local em que o cidadão, o espect-ator poderia não só debater a sua realidade, mas efetivamente alterá-la? Ou, como questiono, trata-se de mais um passo para se pensar o espaço cênico como uma praça de debate democrático, uma ágora, capaz de efetivamente modificar a sociedade? Parto para a referida análise no próximo subcapítulo.

---

[40] COSTA, Pietro. História da Democracia - Entrevista com Prof. Pietro Costa - Parte 1/3. **UFPR TV**, Curitiba, 14 de mar. de 2011. Entrevista. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lFEf43vi5s8&feature=list_other&playnext=1&list=SPD03A230A6E77CB7B>. Acesso em: 21 de out. de 2012.

2.3.2 Teatro Legislativo

O Teatro Legislativo (TL) surge como resultado de uma experiência singular na vida de Boal. Ao voltar para o Brasil o artista fundou o CTO-Rio, bem como desenvolveu projetos do TO junto ao Governo do Estado do Rio de Janeiro, durante a gestão de Darcy Ribeiro, nos Centros Integrados de Educação Popular (CIEPs). Contudo, conforme o cenário político foi se alterando, os contratos e convênios que permitiam a propagação do TO foram extintos.

Essa nova realidade colocou o CTO-Rio em uma situação financeira insustentável, não apresentando outra alternativa a não ser o seu fechamento. Boal e os Curingas que o acompanhavam decidiram aproveitar a ocasião para fazer algo útil e marcante como evento de encerramento das atividades do CTO-Rio. A intenção de todos era encerrar as atividades do Centro apoiando as eleições dos candidatos do Partido dos Trabalhadores (PT), no ano de 1992. Contudo a legislação vigente não permitia a participação de artistas nas campanhas. O Partido sugeriu a eleição de Boal que, após consultar seu grupo de Curingas, decidiu aceitar o desafio (BOAL, 1996, p. 35 - 38).

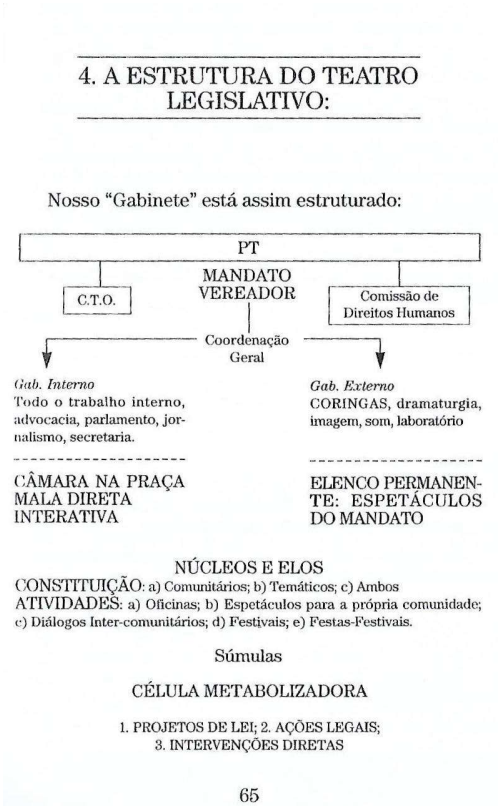
Embora sua arte tivesse um conteúdo político constante, o artista nunca tinha atuado politicamente em nenhuma eleição. Por isso, dava como certa a sua derrota nas eleições. Contudo, as pesquisas foram mostrando o contrário. Aos poucos a possibilidade de Augusto Boal ser um vereador do município do Rio de Janeiro foi se tornando mais concreta. Inicialmente Boal ficou assustado, pois possuía uma agenda internacional de compromissos e contratos de divulgação do TO que não desejava cancelar. Contudo, visualizou com a sua eleição a possibilidade de efetivar o seu projeto artístico-político de forma única. Com o término das eleições, Augusto Boal foi eleito, e, como o próprio artista escreve, “Pela primeira vez na história do teatro e na história da política, uma companhia teatral inteira entra no Poder Legislativo” (1996, p. 29).

Ao ocupar a cadeira de vereador Boal pode contratar profissionais para atuarem como seus assessores, tais cargos seriam destinados aos seus Curingas, que foram espalhados em núcleos pela cidade do Rio de Janeiro, para ouvir a população e, por meio do TO, mais especificamente pelo ramo que Boal nomeou como TL, participarem diretamente do processo legislativo.

O TF se mostrou como instrumento importantíssimo dentro do arsenal do TO, contudo, muitas ideias e soluções apresentadas pelos espect-atores não encontravam efetividade após o Fórum. Creio que o TL foi o passo de aprofundamento prático pensado por Boal, para que a arte e a política efetivamente se integrem a vida dos que praticam ou participam de alguma atividade dentro da Estética do Oprimido.

O grande diferencial do TL para o TF está na sua organização em rede ativa e pensante que, para além do PT e do próprio Boal, espalhava-se por vários pontos da cidade do Rio de Janeiro.

Figura 2 - A Estrutura do Teatro Legislativo



4. A ESTRUTURA DO TEATRO LEGISLATIVO:

Nosso "Gabinete" está assim estruturado:

PT

MANDATO VEREADOR

C.T.O.

Comissão de Direitos Humanos

Coordenação Geral

Gab. Interno
Todo o trabalho interno, advocacia, parlamento, jornalismo, secretaria.

Gab. Externo
CORINGAS, dramaturgia, imagem, som, laboratório

CÂMARA NA PRAÇA
MALA DIRETA
INTERATIVA

ELENCO PERMANENTE: ESPETÁCULOS DO MANDATO

NÚCLEOS E ELOS

CONSTITUIÇÃO: a) Comunitários; b) Temáticos; c) Ambos
ATIVIDADES: a) Oficinas; b) Espetáculos para a própria comunidade; c) Diálogos Inter-comunitários; d) Festivais; e) Festas-Festivais.

Súmulas

CÉLULA METABOLIZADORA

1. PROJETOS DE LEI; 2. AÇÕES LEGAIS; 3. INTERVENÇÕES DIRETAS

65

Fonte: BOAL, 1996, pg. 65.

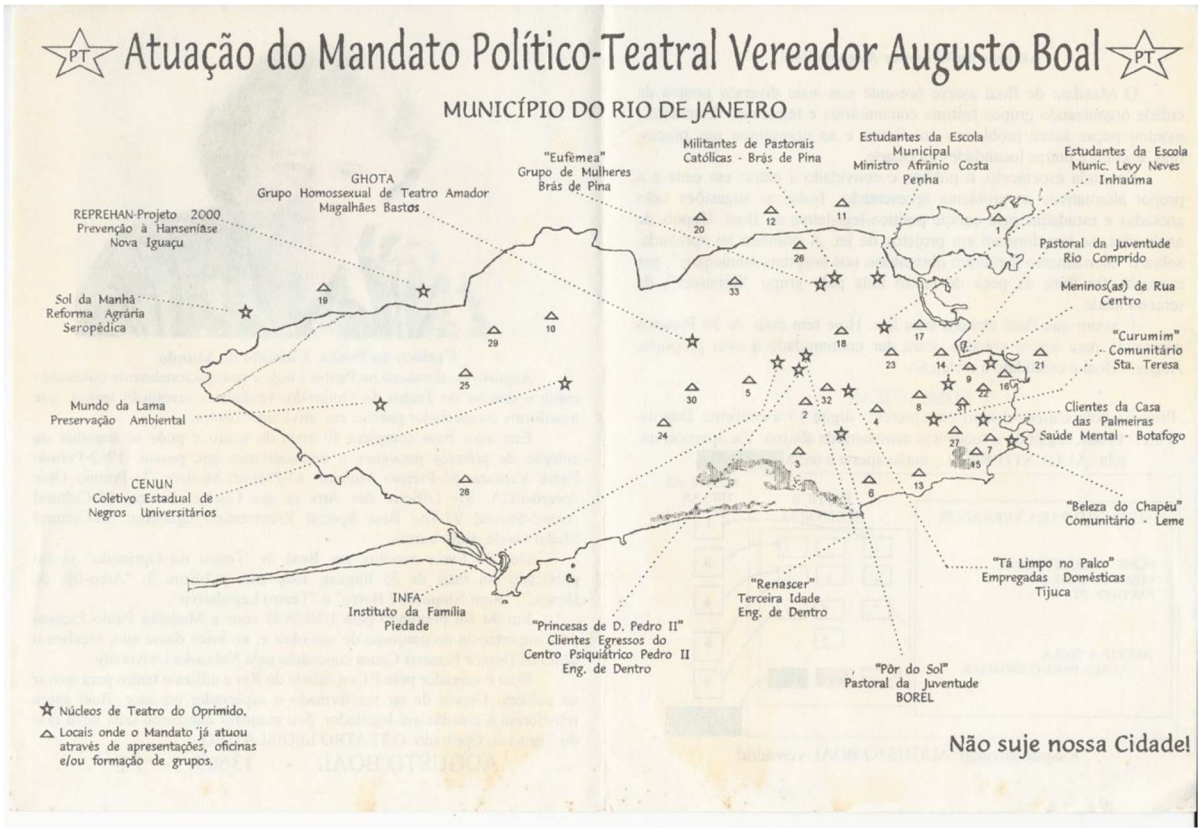
Do esquema apresentado merecem destaque os elos e os núcleos. Segundo Boal (1996, p. 66) um elo era:

> [...] um conjunto de pessoas da mesma comunidade e que se comunica periodicamente com o Mandato, expondo suas opiniões, desejos e necessidades. Essa relação pode-se dar através da presença na Câmara,

> na comunidade ou em outros locais onde se realizem atividades do Mandato.

Já um núcleo “é um elo que se constitui em grupo do Teatro do Oprimido e, ativamente, colabora com o Mandato de forma mais frequente e sistemática” (BOAL, 1996, p. 66). Entendo que os elos e núcleos foram a base de propagação da política proposta por Boal, uma estrutura que se espalhava como uma espécie de rede para se comunicar e ouvir a população, principalmente por meio do Teatro. Tal base demonstra por si só a natureza democrática do projeto pretendido por Boal.

Figura 3 - Mapa do Teatro Legislativo no município do Rio de Janeiro, campanha para reeleição em 1996



Fonte: INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Campanha do Vereador Augusto Boal. Disponível em: <https://institutoaugustoboal.org/2017/08/30/campanha-do-vereador-augusto-boal/>. Acesso em: 22 jul. 2018.

Figura 4 - Campanha para reeleição em 1996, com explicação sobre o Teatro Legislativo, página 1



Carioca da Penha, Cidadão do Mundo

Augusto Boal nasceu na Penha e hoje é internacionalmente conhecido como o criador do Teatro do Oprimido, verdadeira revolução teatral, que transforma o espectador passivo em ativo interlocutor.

Este ano, Boal completa 40 anos de teatro e pode se orgulhar da coleção de prêmios nacionais e internacionais que possui: 1962-Prêmio Padre Ventura; 65-Prêmio Molière; 67-Prêmio Molière; 71-Prêmio Obie Award-EUA; 81- Officier des Arts et des Lettres, França; 94-Cultural Award-Suecia; 95-The Best Special Presentation-Inglaterra; 96-Cultural Medal-Gavle, entre outros.

Dos 20 livros escritos por Boal, o "Teatro do Oprimido" já foi publicado em mais de 25 línguas. Este ano, publicou 3: "Arco-Íris do Desejo", "Aqui Ninguém é Burro" e "Teatro Legislativo".

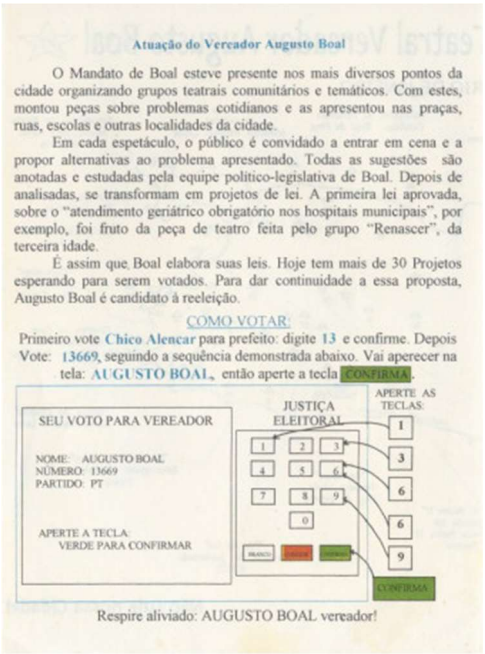
Em 94 foi premiado pela UNESCO com a Medalha Pablo Picasso pela importância do conjunto de sua obra e, no início desse ano, recebeu o título de Doutor Honoris Causa concedido pela Nebraska University.

Boal é vereador pelo PT na cidade do Rio e utiliza o teatro para inovar na política. Depois de ter tranformado o espectador em ator, Boal agora transforma o cidadão em legislador. Seu mandato inaugurou uma nova fase do Teatro do Oprimido: O TEATRO LEGISLATIVO.

AUGUSTO BOAL - 13669 - PT

Fonte: INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Campanha do Vereador Augusto Boal. Disponível em: <https://institutoaugustoboal.org/2017/08/30/campanha-do-vereador-augusto-boal/>. Acesso em: 22 jul. 2018.

Figura 5 - Campanha para reeleição em 1996, com explicação sobre o Teatro Legislativo, página 2



Atuação do Vereador Augusto Boal

O Mandato de Boal esteve presente nos mais diversos pontos da cidade organizando grupos teatrais comunitários e temáticos. Com estes, montou peças sobre problemas cotidianos e as apresentou nas praças, ruas, escolas e outras localidades da cidade.

Em cada espetáculo, o público é convidado a entrar em cena e a propor alternativas ao problema apresentado. Todas as sugestões são anotadas e estudadas pela equipe politico-legislativa de Boal. Depois de analisadas, se transformam em projetos de lei. A primeira lei aprovada, sobre o "atendimento geriátrico obrigatório nos hospitais municipais", por exemplo, foi fruto da peça de teatro feita pelo grupo "Renascer", da terceira idade.

É assim que Boal elabora suas leis. Hoje tem mais de 30 Projetos esperando para serem votados. Para dar continuidade a essa proposta, Augusto Boal é candidato à reeleição.

COMO VOTAR:

Primeiro vote **Chico Alencar** para prefeito: digite **13** e confirme. Depois Vote: **13669**, seguindo a sequência demonstrada abaixo. Vai aparecer na tela: **AUGUSTO BOAL**, então aperte a tecla **CONFIRMA**.

Respire aliviado: AUGUSTO BOAL vereador!

Fonte: INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Campanha do Vereador Augusto Boal. Disponível em: <https://institutoaugustoboal.org/2017/08/30/campanha-do-vereador-augusto-boal/>. Acesso em: 22 jul. 2018.

Boal dividia os núcleos em comunitários – "[...] participantes que vivem ou trabalham na mesma comunidade e têm [...] preocupações em comum" (1996, p. 70) –, temáticos – "[...] participantes que, por alguma razão, ou ideia, algum forte objetivo, se uniram" (1996, p. 70 – 71), ou temáticos e comunitários – "participantes que combinam as duas características" (1996, p. 71). Quando se tornava viável a formação de um núcleo, os Curingas deveriam apresentar o arsenal do TO, para que seus integrantes recuperassem e desenvolvessem a capacidade de trabalhar artística e politicamente a palavra, o som e a imagem. Posteriormente, a ideia central é que com os núcleos fossem realizados espetáculos sobre problemáticas do cotidiano das comunidades. Por fim, tais espetáculos seriam apresentados aos cidadãos, os espect-atores (BOAL, 1996, p.74).

O TL é a mistura de métodos do TF com ritos de uma Casa legislativa. Os debates realizados após as apresentações eram analisados e organizados por um grupo que Boal denominava como célula metabolizadora. Tal grupo deveria transformar os debates em projetos formais de leis, chamados por Boal de súmulas (FILIPPIN, 2008, p. 35). Como bem observa Christina Christoforo da Silva Filippin[41], cabe destacar que o significado dado por Boal ao termo súmula não possui relação com a ideia de decisões reiteradas dos tribunais, como estabelece a ciência do direito (2008, p. 36). Já a célula metabolizadora ficava no gabinete do próprio Boal e funcionava da seguinte maneira:

> [...] composição fixa (incluindo a coordenação geral e os assessores legislativos) e outra aleatória: todos os interessados. Na primeira etapa, o GARIMPO (a leitura de todas as súmulas) e a etapa propriamente dita de METABOLIZAÇÃO, que inclui o catabolismo (eliminação do supérfluo) e a anabolismo (a utilização de tudo que possa ser necessário ao corpo humano) (BOAL, 1996, p. 124)

Ou seja, tratava-se de um trabalho de seleção e análise das propostas apresentadas pelos cidadãos após cada espetáculo. Era um trabalho fundamental, pois além de selecionar quais propostas teriam condições de se tornarem projetos de leis, orientava os Curingas para que repassassem aos núcleos quais súmulas já

[41] Christina Christoforo da Silva Filippin possui graduação em Direito pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1999), especialização em Direito e Negócios Internacionais pela Universidade Federal de Santa Catarina (2002) e mestrado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2008), com dissertação defendida sobre o tema "Teatro Legislativo: aspectos teatrais, políticos e jurídicos". Atualmente é advogada da empresa ECOVERDI e conselheira fiscal da ong LIGA AMBIENTAL.

eram tratadas em alguma lei, ou qual era a competência daquele conteúdo (legislativo municipal, estadual ou federal). Boal ocupou um cargo no legislativo municipal, o que dificultava a transformação de súmulas de conteúdo estadual ou federal em projetos.

Por fim, o último ponto que interessa a minha pesquisa no que tange o o TL são as câmaras na praça. Trata-se do desenvolvimento de um TL, mas seguindo os mesmos ritos de uma casa legislativa, em qualquer espaço público.

> [...] o importante é que se reúnam muitas pessoas interessadas pelo tema e que a sessão se desenrole mais ou menos como uma sessão da câmara, com tempo cronometrado, ordem do dia, encaminhamentos etc. O que se quer é saber a opinião da cidadania sobre os temas controversos e sobre quais eu, como Vereador, deverei dar minha opinião ou não (BOAL, 1996, p. 120)

As câmaras na praça possuíam cinco pontos essenciais. O primeiro era o debate interno, no Gabinete, sobre o assunto a ser debatido na praça. Não se tratava de uma seleção conforme interesses particulares ou não, eram debatidos assuntos polêmicos, que precisavam alcançar o legislativo. Contudo, era necessário a clareza sobre a questão apresentada ao cidadão, pois “só uma pergunta clara e cristalina poderá nos oferecer respostas precisas e consequentes” (BOAL, 1996, p. 120). Segundo, era fundamental a presença de um assessor legislativo, não para coordenar o evento, mas para sanar dúvidas sobre o conteúdo legal já existente, bem como para ajustar as propostas apresentadas à linguagem jurídica. Terceiro, após certo tempo de debate, fazia-se a distribuição de um material escrito com a questão apresentada, para deixar claro ao cidadão a seriedade do debate, bem como a proposta democrática de Boal. A distribuição deveria ocorrer após certo tempo de debate para que o público não tivesse sua opinião influenciada pelo material escrito. Quarto, o retorno. Era fundamental que os Curingas dessem um retorno ao assunto debatido e proposto ao seu respectivo núcleo.

> É imprescindível que, algum tempo depois de realizada a sessão da “Câmara na Praça”, os coringas voltem ao Núcleo – ou ao grupo consultado [...] – afim de dar um retorno sobre as providências tomadas, em relação às sugestões recebidas. Assim, por exemplo, uma lei sobre qual o Vereador deve dar o seu parecer é discutida por vários Núcleos; no final de todos os debates, a redação do seu parecer deve ser levada a todos esses núcleos para que eles sintam que suas opiniões foram levadas em conta, e quais as razões do Vereador para aceita-las ou não. Quando se tratar de sugestões concretas aceitas pelo Vereador, deve-se dar conta das ações realizadas (BOAL, 1996, p. 121).

O retorno à comunidade é sem dúvida uma das partes mais importantes nesse processo, pois demonstra a integridade das atividades. Afinal, não se trata só de uma ação de “recolher opiniões”, mas de tentar efetivá-las, fazendo com que o cidadão participe e tenha ciência do processo como um todo. Por fim, o quinto ponto cuidava da escritura das súmulas com base no debatido com os cidadãos.

Boal ainda realizava a mala direta, uma forma de continuidade do processo da câmara na praça, por meio de cartas, com o fim de fazer consultas sobre leis a serem votadas, bem como manter o cidadão formalmente informado sobre os assuntos debatidos. Uma ideia simples, mas que “provoca intenso interesse e faz com que os cidadãos se sintam mais atuantes e não excluídos da política: dela são parte integrante. Segundo Filippin a mala direta também era realizada por meio de e-mail (2008, p. 42), o que sem dúvida tornava o processo mais efetivo e rápido.

A autora destaca também que “O teatro legislativo é um desdobramento do teatro fórum, pensado por Boal no sentido de: 1) democratizar o acesso à cultura e; 2) permitir o acesso das camadas sociais mais pobres ao processo de participação política” (2008, p. 29). No segundo ponto indicado por Filippin reside o interesse da minha pesquisa, pois acredito que proporcionar a participação das camadas mais pobres do processo de participação política é uma forma de viabilização da “voz ativa”, pensada por Pietro Costa, ou da capacidade de pronunciar o mundo, como sustenta Freire (1987, p. 44), ou os três pontos que entendo como fundamentais ao regime democrático: a convivência efetivamente fraterna, igualitária e livre.

A proposta de Boal por si só já é amplamente democrática, pois tenta romper o distanciamento existente entre a população e o direito, pois “enquanto as leis reproduzem um discurso elitizado e inacessível, a linguagem teatral democratiza o acesso à informação” (FILIPPIN, 2008, p. 37). Mas, mais do que fazer com que a população entenda a legislação e como funciona o processo legislativo, Boal queria que a comunidade, o cidadão fosse efetivamente o autor da lei.

> É evidente que, na nossa presente experiência, todas as vontades são identificadas a reivindicações das comunidades, dos sindicatos, das escolas etc. Porque, no caso do Teatro Legislativo, trata-se de ir além da discussão do tema, além do seu ensaio: trata-se de tentar modificar a lei (BOAL, 1996, p. 89)

A estética do oprimido, por meio do TL, e o próprio Boal, seriam apenas canais por onde a vontade legislativa fluiria, mas com um fluxo contrário ao tradicional: leis pensadas e homologadas pelo poder legislativo para o povo. Boal queria que as leis fossem efetivamente pensadas pelo povo, cabendo ao legislativo apenas a sua verificação e homologação.

Embora Boal fosse um represente, sua proposta possui profunda harmonia com o pensado por Rousseau, principalmente a ideia de câmara na praça. Boal utilizou o seu mandato para escutar o povo, para criar espaços em que o povo pudesse realmente participar da política e exercer a sua cidadania. Essa era uma problemática que possuía grande relevância para Rousseau (2000, p. 100):

> Muitas reflexões fizera eu sobre o simples direito (essencial do cidadão) de votar em todo ato de soberania, acerca do direito de opinar, propor, dividir, discutir, que o governo cuida sempre em o só reservar a seus membros.

Acredito que com o TL, principalmente com a ideia de câmara na praça, Boal (1996, p. 47) tenha recuperado a ideia por trás da Ágora grega:

> Na Grécia inventou-se a democracia: demo = povo, cracia = governo. Ágora era a praça pública – “a praça é do povo como o céu é do condor” – Castro Alves: a praça onde todos opinavam, onde se fazia política”.

O TL busca construir um local de debate e reflexão política, bem como constituir um processo legislativo que se origina na base da pirâmide da organização social contemporânea (o povo) para o seu ápice (detentores dos poderes). Dessa forma, entendo que o TL pode ser considerado como uma relevante tentativa de efetivação de um dos principais mitos jurídicos contemporâneos: o poder emana do povo.

3 A CURINGAGEM COMO CONDUTOR DO TEATRO DO OPRIMIDO

3.1 EU, UM NÃO CURINGA. EU, UM PESQUISADOR E MULTIPLICADOR

Eu trago como hipótese de efetivação de uma sociedade democrática o teatro pensado por Boal, o TF e TL, ramos do TO (ambos analisados anteriormente). Contudo, no presente ponto, interessa-me a reflexão sobre a questão da representação na democracia, pois entendo que Boal cria uma figura híbrida, que operará atuar de várias formas na execução do Fórum e perpetuação do TO. Um ser que atuará como pedagogo, como facilitador, como produtor e como uma espécie de representante ou intermediador: o Curinga.

A figura do Curinga foi pensada inicialmente na trajetória de Boal no Teatro Arena. Por não ser foco desta análise, não cuidarei do sistema coringa. Contudo, foi com o sistema coringa que Boal começou a desenhar este agente, como bem observa Julián Boal (2017, p. 22)

> [...] a figura do coringa faz aqui [peça *Arena Conta Tiradentes*] sua primeira aparição. Sua função de mestre de cerimônia, explicador, conferencista, entre tantas outras o coloca num papel de mediador entre sala e plateia. Num teatro-fórum, ele a priori não serve mais para exaurir o sentido da peça apresentado “dentro do próprio espetáculo, a peça e sua análise” (Boal, A., p.181) mas, no movimento inverso, pedir a plateia que tente fazer surgir os possíveis negados pela cena.

Ou seja, há uma importante diferença entre o coringa pensado por Boal no sistema e o Curinga proposto para ramos do TO (teatro-fórum, teatro legislativo, etc). Nesse sentido, destaco o escrito por Flávio Santos da Conceição (2016, p. VII):

> Augusto Boal translada o conceito de Coringa, enquanto narrador, comentador, do Teatro de Arena para o Curinga do Teatro do Oprimido, que amplia suas funções de mediação do espetáculo ao criar uma ponte entre o que é debatido no palco com a plateia, com os espectadores, que se tornam espect-atores, na expectativa de entrar em cena e participar da discussão proposta. Esse novo Curinga, além de propor o debate aos temas apresentados nos espetáculos, também é um mestre na tradição do Teatro do Oprimido, pois aplica oficinas, forma praticantes, dirige espetáculos, escreve e capta recursos para projetos, cria redes políticas para que as atividades possam ser realizadas.

Ou seja, o Curinga da Estética do Oprimido é muito mais ativo, e possui uma função não só artística, como política também. Já o ator-coringa era uma peça que

poderia transitar em qualquer papel e modificar o espetáculo conforme sentisse a necessidade, pois “a consciência do ator-coringa deve ser a de autor ou adaptador que se supõe acima e além, no espaço e no tempo, da dos personagens” (BOAL, 2014, p. 188). No referido momento, Boal ainda não fala do espec-ator, nem no Curinga[42] como condutor socrático do Fórum, mas em um artista que, embora tratasse de temas políticos, era treinado e ensaiado para alterar o espetáculo monocraticamente. O Curinga que terminou por nascer do TO é outro.

Porém, antes de aprofundar o debate sobre o Curinga e qual o seu papel na Estética do Oprimido, cabe destacar que não sou um Curinga. Assim, cheguei a pensar que não seria o pesquisador mais adequado para elencar os pontos que constituem referenciais à prática de um Curinga, uma das questões centrais da minha pesquisa. Não obstante, foi nessa condição, ou não condição, que surgiu meu interesse pelo TO, pelos Curingas e por Boal e, sendo a proposta da Estética do Oprimido a democratização ampla da arte e da política, por qual motivo não teria eu, ou qualquer outra pessoa, condições de realizar tal análise? Boal desejava a multiplicação da estética do oprimido. Certamente uma das mais eficientes formas de realizar a almejada multiplicação consiste no estudo e debate de suas ideias, dentro e fora da academia, por curingas e não curingas. Certamente, além de pesquisador, considero-me um multiplicador do TO.

Há pouco material cuidando especificamente do Curinga ou da curingagem. Como aponta Conceição, Boal não deixou formalizado em seus livros, ou com seus discípulos do CTO-Rio, uma metodologia ou critérios de formação para um Curinga (2016, p. 18). Apesar de Boal acreditar no TO como uma prática artística democrática, a nomeação de uma pessoa como Curinga passava por uma decisão monocrática, em que o próprio Boal indicava quem estaria apto ou não. Com sua morte em 2009, houve um certo temor na perpetuação do CTO-Rio e na formação de novos Curingas, pois se foi também o responsável final pela palavra na nomeação dos Curingas (2016, p. 17-18).

> Um poeta se faz poetando, um escritor escrevendo, um compositor compondo, um professor ensinando e aprendendo, um Curinga curingando – um cidadão se faz agindo, social, política e responsavelmente (BOAL, 2009, p. 190).

[42] Segundo Conceição “durante o mandato como vereador (1993 a 1996), a grafia da palavra Coringa se modificou e passou-se a utilizar o termo com a letra U” (2016, p. 66).

Segundo Conceição os integrantes do TO criaram o neologismo *Curingar* “que se refere ao ato do Curinga aplicar num grupo ou numa plateia os exercícios e jogos do método ou mediar com o espectador os temas de um espetáculo” (2016, p. 21). E foi assim, curingando que os Curingas conseguiram manter as atividades continuadas do CTO-Rio, a manutenção de cursos de multiplicadores do TO, bem como a realização de muitos projetos sociais. Da longa vivência dentro desses cursos e projetos, manteve-se a formação de novos Curingas, que passariam pelo crivo dos Curingas que assumiram o CTO-Rio no lugar de Boal (CONCEIÇÃO, 2016, p. 24). Assim, atualmente, entende-se que o CTO-Rio é a instituição apta para conceder o aval aos novos curingas e aos novos CTO’s (mesmo que alguns adotem outras nomenclaturas) mundo afora.

Eu não conheci Boal, durante a minha graduação poucas vezes presenciei a menção do seu nome no curso de Bacharelado em Artes Cênicas, minha vivência com os Curingas se restringe ao curto período de sete dias para a formação de multiplicadores, assim como não convivi com projetos sociais organizados pelo CTO-Rio. Talvez eu nunca venha a ser um Curinga, ou no máximo consiga ser um Curinga em formação. Mas, a visão deste ser observador, que passa por diversos lugares e propaga a arte teatral como instrumento de reflexão e transformação social, e cria um elo de igualdade entre atores e espectadores, certamente é um objetivo constante em minha atuação.

Embora não se sabia detalhadamente por qual motivo Boal adotou o termo Curinga (tanto no sistema coringa quanto no Curinga mediador do TO) entendo como primorosa a percepção de Conceição ao levantar como hipótese a própria origem do coringa da carta de jogos de baralho: o louco do Tarô.

> A carta do Louco/coringa é um viajante, imoral, que chega aos lugares para questionar o estabelecido [...]. Este louco, de natureza multifacetada, como pode se observar pelas cores de sua roupa, lembrando-nos um arco-íris ou um caleidoscópio, é uma figura cíclica, podendo partir e chegar a qualquer momento. É eterno e caminha para um abismo, sem medo. Em alguns tarôs o Louco tem o número zero e em outros o número vinte e dois, sendo a última carta. Porém, é o fato de ser o primeiro ou o último que revela sua essência de ser ambas as coisas concomitantemente. O início e o fim, ciclicamente em movimento, ligando energia genitora à apocalíptica infinitamente (2016, p. 43).

Não sou um Curinga, mas certamente sou um pesquisador, multiplicador e um pouco louco. Para desenvolver esta pesquisa viajei alguns quilômetros, conheci

lugares novos, debati e troquei conhecimento com algumas pessoas antes desconhecidas, tive contato com o CTO-Rio, realizei um projeto baseado no TO – em 2016 –, bem como comecei a multiplicar a Estética do Oprimido como oficineiro – em 2017 – no município de Pinhais. Talvez, nesse momento, o fato de não ser um Curinga, mas um multiplicador, constitua um certo distanciamento necessário à melhor observação de parte do meu objeto de pesquisa.

3.2 O CURINGA COMO UM ELO DEMOCRÁTICO

Mas, afinal o que é um Curinga? Embora Boal não tenha aprofundado ao longo de sua obra o que seria um Curinga do TO e qual o processo para se formar um Curinga, como elucidei anteriormente, o autor deixou algumas pistas em seus livros. Para ele o Curinga era uma espécie de “mestre de cerimônias do espetáculo” (BOAL, 2015, p. 51), “animador cultural do Teatro do Oprimido” (BOAL, 1996, p.7) e “diretor” (BOAL, 2009, p. 227).

As duas primeiras definições, “mestre de cerimônias do espetáculo” e animador cultural” são muito próximas e estão diretamente relacionadas. Em um espetáculo do TO. Quando houvesse espaço para o Fórum, como no TF ou no TL, o Curinga deveria receber os espect-atores e, além de explicar como funciona o referido ramo da Estética do Oprimido, também realizava algum jogo teatral do arsenal do TO, para que os espect-atores ativassem seus sentidos e entendessem que também seriam parte da ação cênica.

> O espetáculo é um “jogo” artístico e intelectual entre artistas e espect-atores. É necessário que o “Coringa” explique aos espectadores as regras do jogo e que os convide a fazer alguns exercícios de aquecimento e de “comunhão” teatral (BOAL, 2015, p. 50).

Em sua tese, Conceição apresenta o conceito contido no site do CTO-Rio para o Curinga do TO (infelizmente, a página citada não se encontra mais disponível):

> Especialista e pesquisador do Teatro do Oprimido; facilitador do Métodos; um artista com função pedagógica, que atua como mestre de cerimônia nas sessões de Teatro-Fórum, coordenando o diálogo entre palco e plateia,

> estimulando a participação e orientando a análise das intervenções feitas pelos espectadores[43].

Conceição acredita que tal definição, embora destaque pontos levantados pelo próprio Boal, é incompleta, por isso o autor aprofunda a análise do que seria o Curinga ao o conceituar como um pedagogo social:

> Entretanto alicerço minha hipótese vinculando o Curinga ao conceito de pedagogo social, inspirado no próprio pensamento de Boal sobre a pedagogia. Para ele, o Teatro do Oprimido "[...] não apenas *educa* nos elementos essenciais do como se pode fazer, mas, *pedagogicamente,* estimula os participantes a buscarem seus caminhos" (2009: 166). (2016, p. 18)

Como já desataquei, é notória a amizade de Boal e Freire, bem como a influência que Freire teve na obra de Boal. Conceição acredita no Curinga como um pedagogo social por entender que, assim como o pedagogo pensado por Freire, os Curingas do TO só são capaz de aprender algo quando são capazes de ensinar o que aprenderam, assim "cria-se um novo termo: educador-educando" (2016, p 23). Nesse sentido resume Danilo R. Streck[44] (2016, p. 307) o pensamento de Freire sobre pedagogia da seguinte forma:

> Não há docência sem discência; ensinar não é transferir conhecimento; ensinar é uma especificidade humana. As três partes correspondem a três dimensões da Pedagogia para as quais Paulo Freire reiteradamente chama atenção em sua obra: a relação pedagógica de diálogo e complementariedade entre sujeitos no ensinar-aprender.

No que toca a atuação do Curinga de forma geral, não só pedagógica, cabe destacar que é um elemento que possui funções antes, durante e depois do Fórum, pois é uma espécie de elemento chave à Estética do Oprimido.

> E o curinga é a peça chave que estimula o funcionamento de todo o processo do método, pois conduz não somente a série de exercícios e jogos de sensibilização e consciência política, como a própria montagem das peças de Teatro-Fórum e as outras técnicas do método (CONCEIÇÃO, 2016, p. 25).

---

[43] CONCEIÇÃO, 2016, p. 20, apud CENTO DE TEATRO DO OPRIMIDO, "Glossário". Disponível em: <http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/glossario/> , acesso em 20 de maio de 2013.

[44] Danilo R. Strek se graduou em letras pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, concluiu mestrado em Teologia Práica/Educação, pela *Princeton Theological Seminary*, e doutorado em educação pela *Rutgers University*. É professor no Programa de Pós-Graduação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Autor de obras como *Educação para um novo contrato social, Rousseau e a Educação,* e um dos organizadores do *Dicionário Paulo Freire.*

Os Curingas também são responsáveis “pelas funções de diretor, produtor, captador de recursos, criador de projetos, multiplicador, ator, dramaturgo, mediador, etc” (CONCEIÇÃO, 2016, p. 71). Ou seja, um Curinga deve ser também um artista capaz de atuar em todas as áreas da sua atividade. Mas, é a última função apontada por Conceição – o Curinga como mediador – que interessa à minha pesquisa. Para Boal, ao agir como mediador o Curinga deverá:

> fazer um claro resumo do significado de cada alternativa proposta e igualmente interrogar a plateia se algo lhe escapa, ou se alguém discorda: não se trata de vencer a discussão, mas de esclarecer pensamentos, opiniões e propostas. (BOAL, 2015, p. 51 – 52)

Ou ainda, além de um mediador, me interessa o curinga como um aliado dos oprimidos “alguém que não dá ‘conselhos’ ou ‘ordens’, mas que tenta descobrir o que precisa ser feito de forma sincera e democrática” (BOAL, 2015, p. 388). Entendo que como mediador ou aliado de um grupo de oprimidos o Curinga assume simultaneamente um caráter político que também deve ser melhor analisado.

Acredito que o Curinga de Boal, ao atuar como uma espécie de elo entre os atores e espect-atores, também age como um representante, mesmo não eleito diretamente. Afinal, é o agente que realizará a intermediação entre TO, atores e espect-atores, o que comparo no âmbito governamental com os Poderes, políticos e população.

O Curinga seria um representante de todos, atores e espect-atores, no TO. Como o próprio Boal aponta, um Curinga não é isento, mas deve se pautar pela neutralidade e escolhas responsáveis (BOAL, 2014, p. 23). Como representante de todos na condução de uma peça de TF ou TL, por exemplo, o Curinga acaba detendo um certo poder. Ele iniciará e finalizará os trabalhos, organizará as falas e ações dos espect-atores, realizará a intermediação desses com os atores e conduzirá os debates e suas ideias sobre as opressões apresentadas.

Outro ponto que me interessa no referido debate é apresentado por Abreu ao analisar a obra de Rousseau. Segundo Abreu, Rousseau acreditava na possibilidade dos sujeitos saírem de si durante os debates políticos. Abreu observa que ele não chegava a falar no político assumindo uma outra persona, como Arendt, mas no

sujeito assumindo um outro sentimento, um sentimento que coloca o amor pela comunidade em primeiro lugar, mesmo em relação ao amor próprio.

> Na obra de Rousseau, a relação entre ator e espectador se dá, mais uma vez, de forma um pouco diferente. Embora para ele haja também uma possibilidade de o sujeito sair de si por meio da imaginação, isto não é feito na condição de espectador. Para ele, esta transcendência de si mesmo possibilitada àquele que age politicamente se dá pela *pitié*, que proporciona que ele abandone o amor próprio e desenvolva o amor-de-si, que é justamente o sentimento que permite apreciar e desejar a vida em comunidade com os demais, sem qualquer mediação do interesse (ABREU, 2007, p. 187)

Eu percebo o Curinga como este ser – transeunte entre uma espécie de representante e intermediador – que assume uma *persona* distinta no debate político-artístico e, obrigatoriamente, deixa em segundo plano os seus sentimentos, as suas impressões, as suas opressões, para escutar e permitir a ação cênica do espect-ator, que é o próprio povo. Não significa que o Curinga deixa de lado as suas escolhas e opiniões, significa que antes de qualquer coisa o Curinga deve permitir ao espect-ator falar, pensar e achar suas próprias soluções. A ação do Curinga é assim uma ação essencialmente libertadora e democrática. É uma ação que serve como espelho para nossos representantes. Friso novamente a posição de Arendt, ao afirmar que sem participar do governo não há liberdade política (1988, p. 175), e acrescento: sem liberdade política não há espaço viável para uma democracia. Sobre o espaço democrático durante a apresentação, Sanjoy Ganguly[45] escreve que "Somente quando o Curinga e os atores consideram seu público como inteligentes e capazes de pensar e refletir que eles conseguem criar o espaço democrático à plateia" (GANGULY, 2010, p.74, tradução nossa)[46] (2010, p.74). Embora não ocorra exatamente assim, o mesmo vale à ação de nossos representantes políticos.

> Explicamos: hoje é comum o exercício do poder em nome do povo. Em todos as Constituições dos países ditos democráticos (e quase todos se

[45] Sanjoy Ganguly teve contato com o comunismo como estudante. Desiludido por suas tendências centralizadoras, ele deixou o partido para pesquisar culturas políticas de diálogo e democracia. Na década de 80 ele começou a trabalhar com teatro na área rural de Bengal. Muitos anos depois, o seu encontro com Augusto Boal e o Teatro do Oprimido combinou com a sua vontade de criar um mundo mais justo e uma sociedade mais igualitária. Ele fundou Jana Sanskriti (JS), uma organização independente, comprometida com o uso do teatro para conscientizar e empoderar comunidades. Com mais de trinta coletivos de teatro ativos (dos quais nove são só de mulheres) associados ao grupo, Jana Sanskriti é hoje a maior organização deste tipo na Índia.

[46] "It is only when the joker and the actors consider their audience as intellectuals and capable of thinking and reflecting that they are able to create the democratic space for the audience"

> dizem) consta que do povo o poder emana e que em seu nome será exercido. Em nenhuma, que nos conste, consta frase como esta, que imaginamos a título de exemplo: “Todo poder emana de uma camarilha que o assumiu, e será exercido em nome do foro íntimo de cada um”. Ainda que isso possa às vezes ser prática, nunca é letra escrita. Sendo o mundo como está, esta e outras inconfidências menos remotas ou em curso, vitoriosas ou derrotadas, tendem a interpretar o povo sem ouvi-lo, traduzindo em sua própria linguagem de elite palavras que em nenhuma parte foram pronunciadas. Ao povo, depois, informam sua tradução (BOAL, 2014, p. 196).

Além de idealizar o Curinga, Boal também era um Curinga. Certamente Boal foi o único Curinga que, até o momento, conseguiu ocupar uma cadeira em uma casa legislativa. Ao fazê-lo, Boal não só criou um uma nova estética teatral com o TL, como também alçou um novo patamar e uma nova função ao Curinga como parlamentar, como efetivo agente político e representante do povo. Assim, Boal se utilizou do TL para criar uma estrutura, anteriormente explicada, que permitisse efetivamente ouvir a população.

> O Teatro Legislativo foi um projeto realizado no mandato de Augusto Boal. A proposta era que, através das apresentações dos grupos, a plateia pudesse dar sugestões de leis com o objetivo de resolver os problemas sociais representados nas peças. As propostas eram encaminhadas a assessoria legislativa do mandato que analisava, criava os projetos de leis que iam à votação. Desta forma Boal conseguiu ampliar sua experiência teatral para o parlamento, mudando o paradigma de um teatro que busque a transformação individual para um teatro de ações concretas e mudanças políticas: “Não admitimos que o eleitor seja mero espectador das ações do parlamentar, [...] queremos que opine, discuta, contraponha argumentos, seja corresponsável por aquilo que faz seu parlamentar” (BOAL, 1996:46). (CONCEIÇÃO, 2016, p. 19).

Assim, com essa experiência, não só o TO alcançou um novo paradigma com o TL, como a ação do Curinga também. Pois ele deixou de ser um agente que busca ações de transformação, que ensaia a revolução, para se tornar um agente que implementa, após consultar a população, ações concretas e mudanças políticas, um agente que participa ativamente da revolução. Infelizmente, Boal foi o único Curinga que alcançou esse lugar e um dos raros políticos que verdadeiramente se preocupou em construir um sistema que permitisse manter o contato e diálogo constante com seus eleitores.

Não há como saber se outro Curinga alcançará o mesmo paradigma: um Curinga oficialmente representando o povo em uma casa de leis. Porém, entendo que Boal certamente alçou a ação do Curinga ao patamar de elo entre

eleitores/espect-atores[47] e Estado – por meio do poder legislativo – na tentativa de construir uma sociedade mais democrática.

3.3 REFERENCIAIS PRÁTICOS DA CURINGAGEM

Por fim, assim como destaquei alguns referenciais práticos para pessoas que pretendem alcançar uma praxe democrática, no presente subcapítulo, também farei uma breve análise sobre os referenciais práticos dos curingas. Dessa forma, cuidarei de oito práticas que entendo como fundamentais ao curinga. Organizo tais procederes no quadro abaixo:

Quadro 2 - Referenciais práticos da curingagem

Referenciais práticos da curingagem
1) Conhecer e estudar a estética do oprimido
2) Conhecer a comunidade em que se realizará o TO
3) Ser socrático
4) Estar atento à própria atitude e evitar todo tipo de manipulação
5) Não hierarquizar opressões
6) Estar atento às soluções mágicas ou insuficientes
7) Propagar democraticamente a Estética do Oprimido
8) Auxiliar a transformação social

Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

O fato de ter separado os referencias práticos em ações democrática e ações dos Curingas, não significa a inexistência de complementariedade entre tais ações, muito pelo contrário. Os referenciais apontados no primeiro capítulo – Democracia – também configuram formas de agir indicadas, ou melhor, necessárias aos Curingas, agentes que devem ter o pensamento democrático como base de suas ações. Todavia, entendo como necessária a análise separada dos referenciais práticos indicados aos curingas pelo próprio Boal em seus livros, principalmente *Jogos para atores e não atores.*

[47] Talvez, fosse o caso de se ter repensado até mesmo o termo “espect-atores”, pois no TL os espectadores eram mais do que pessoas que tomaram a cena para pensar em soluções para os problemas sociais. Eles eram eleitores que debateram e apresentaram as ideias iniciais dos projetos de lei propostos pelo seu representante, o Curinga Boal. Por isso, considero o TL o projeto mais significativo de Boal em relação ao ideário democrático. Talvez, um novo termo como “elei-spect-atores” surja, quando um novo Curinga tentar retomar o TL, seguindo também a função política e organizando novamente uma rede parecida com a pensada por Boal.

3.3.1 Conhecer e estudar a Estética do Oprimido

Pode parecer uma ação óbvia, mas conhecer e estudar constantemente o TO, a estética proposta por Boal, e os nomes que colaboraram com o arcabouço teórico na concepção da Estética do Oprimido é fundamental ao Curinga, principalmente, como já analisado, a obra de Paulo Freire.

Julián Boal (2014 apud BOAL, 2014, p. 211), filho de Augusto Boal, ao tratar do alinhamento ideológico do pai e Freire afirma que “O nome Teatro do Oprimido faz referência, é claro, à Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire. Meu pai dizia a respeito de Freire que este foi seu último pai”. Também Conceição (2016, p. VII) assume Freire como fundamento teórico de sua tese, ao escrever sobre *O Curinga como dinâmica dos processos pedagógicos, artísticos e políticos do Teatro do Oprimido*:

> Para um alicerce teórico a tese se baseia na teoria da Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire, propondo uma conexão entre o pedagogo freireano e o Curinga boaleano, na expectativa de que desta forma esse educador/mestre teatral possa ter os elementos filosóficos em sua iniciação ancorados nos preceitos humanistas e progressistas, como sugere Augusto Boal.

Por isso, entendo que ao se analisar e propagar o TO também há que se analisar e propagar quais fatores da Pedagogia do Oprimido influenciaram Boal. Nos próximos capítulos, quando analiso a minha ação e de outros Curingas, será possível perceber que durante a minha vivência com o CTO-Rio – embora o pensamento de Boal tenha sido destrinchado profundamente – o nome de Paulo Freire não foi mencionado pelos Curingas oficineiros, talvez pela pressa ou pela quantidade de conteúdo a ser tratado em apenas uma semana.

Outro ponto que chamou minha atenção na referida vivência foi o fato de alguns Curingas definirem algumas técnicas do TO (como dramaturgia simultânea) como ultrapassadas, como algo que os praticantes do TO não fazem mais. Entendo que como técnica o próprio Boal reconhece que houve uma espécie de amadurecimento entre a dramaturgia simultânea e outras técnicas, como o TF e o TL, porém, nenhuma técnica do Teatro do Oprimido é ultrapassada ou deve ser ignorada, entendo que todas devem ser estudadas e experimentadas.

> Desde o ano de 1970, quando sistematizei as técnicas do Teatro Jornal; desde 1973, quando este livro foi publicado pela primeira vez, o método do Teatro do Oprimido não tem parado de crescer, no Brasil e nos cincos continentes, sempre acrescentando novas técnicas que respondem às novas necessidades, e não abandonando nenhuma (BOAL, 2014, p. 15).

Portanto, entendo que para alcançar a segurança necessária em suas ações, o conhecimento e estudo constante do trabalho de Boal e o percurso que gerou a Estética do Oprimido, é o primeiro passo fundamental aos Curingas que pretendem desenvolver um modo de agir ação ético em sua prática.

3.3.2 Conhecer a comunidade em que se realiza o Teatro do Oprimido

Além do conhecimento do pensamento de Boal, é necessário estudar e tentar conhecer minimamente a comunidade que terá contato com o TO, principalmente com o TF ou TL, antes e durante a vivência.

> O Teatro-Fórum, deve ser feito para espectadores organizados, sua audiência deve ser organizada. Não se pode fazer Teatro-Fórum para e com pessoas que não se conheçam, mas para um grupo, uma coletividade de trabalho, estudantes numa faculdade, moradores de uma favela. Pessoas que se conhecem, que têm problemas comuns, e o tema também será comum, abordará problemas que lhes são comuns (BOAL, 2015, p. 350).

Boal apresenta este referencial ao longo de sua obra como uma forma de buscar unir pessoas que convivem com os menos problemas sociais e opressões, para que juntas possam buscar o domínio da palavra, imagem e som, e possam buscar nos Fóruns as soluções para os próprios problemas e opressões. Contudo, muitas vezes não é um referencial prático plenamente viável. O próprio Boal, em mais de uma oportunidade, apresentou cenas de TF sem conhecer exatamente o público que se faria presente.

Acredito que esse referencial é relevante não só como forma de respeitar dada comunidade de espect-atores, ou de atores que estão em cena compartilhando suas experiências de opressão, mas fundamental ao Curinga, pois indicará a possibilidade ou não de estarem presentes na plateia opressores que estão dispostos a repensar sua condição, o que, como Freire destaca, é fundamental no processo de humanização, tanto do oprimido como do opressor. Há sempre o risco da presença de opressores que não estão abertos ao diálogo. O TO é um instrumento de transformação social que pode alcançar tanto o oprimido quanto o

opressor, desde que haja disponibilidade para pensar essa nova sociedade, caso contrário, quando o opressor é efetivamente elitista, racista, lgbtfóbico, machista, etc, e não percebe nada de mal em sua ação ou forma de ver o mundo, não haverá solo para se plantar as sementes da Estética do Oprimido.

3.3.3 Ser socrático

O ato de ser socrático é fundamental ao Curinga, talvez um dos referenciais práticos mais importantes à sua atividade. Entendo que, apesar de ser um referencial apontado especificamente por Boal, possui ampla relação com dois referências práticos que destaquei aos que almejam uma ação democrática, “estabelecer um diálogo autêntico” e “um tratamento pautado na horizontalidade”, pois são atos que demandam um reconhecimento como iguais entre os indivíduos, e busca construir o conhecimento em uma relação pareada, não de cima para baixo, muito próximo a maiêutica[48]. Nesse sentido bem observa Arendt (2002, p. 97 – 98) ao diferenciar Platão e Sócrates:

> A diferença com Platão é decisiva: Sócrates não queria educar os cidadãos; estava mais interessado em aperfeiçoar-lhes as *doxai*, que constituíam a vida política em que ele tomava parte. Para Sócrates, a maiêutica era uma atividade política, um dar e receber baseado fundamentalmente na estrita igualdade, algo cujos frutos não podiam ser medidos pelo resultado obtido ao se chegar a esta ou àquela verdade geral.

O Curinga deve manter constante atenção para não estabelecer uma relação centralizada nas práticas teatrais em comunidade, evitar a compreensão do o artista (ator, diretor, facilitador, pedagogo) como o sujeito propagador da arte e os demais participantes do rito teatral como meros objetos que beberão da sua cultura. Essa conduta autocrática, como definida no primeiro capítulo, não é recomenda aos que visualizam o teatro como um instrumento viável de transformação social, muito menos aos que pensam o teatro como Boal pensou e desejam seguir o caminho

[48] A maiêutica criada por sócrates está relacionada com uma espécie de obstetrícia de ideias, oriunda da palavra grega *maieutike,* que significa "arte de partejar", por isto a noção de "dar luz à ideias". Segundo Robson Gabioneta (2015, p. 35) “A maiêutica socrática normalmente é descrita como a arte de conduzir alguém a produzir o próprio conhecimento por meio de perguntas, sem que Sócrates acrescente nada a este conhecimento”.

como Curingas. Embora, na passagem abaixo, não trate especificamente da questão do Curinga, ao refletir a prática teatral em comunidades, Tim Prentki[49] adverte:

> [...] uma narrativa alternativa é aquela na qual as relações são formadas na base da dignidade, e não do dinheiro. É a narrativa que tem como objetivo a criatividade e a imaginação; é portanto, uma narrativa em que a arte tem papel importante. Não me refiro, no entanto, à narrativa da satisfação pessoal através do afastamento das injustiças do mundo, mas de um processo de satisfação social através da autodeterminação de agrupamentos formados por relações horizontais e não verticais. (2009, p. 19 - 20)

Boal visualiza o Curinga como uma agente nessa narrativa alternativa. Contudo, como bem observa Prentki, esse agente tem que ter a consciência de que age não por realização pessoal como autor de transformações sociais, mas apenas como parte no processo de uma comunidade que deseja determinar o seu próprio destino. E aqui especificamente entra a atitude socrática do Curinga.

> [...] o Coringa é uma parteira. Trata-se da Maiêutica do corpo e do espírito, não só do cérebro. O Coringa ajuda no parto de ideias e ações dos atores. Diferentemente de Sócrates, que formulava perguntas que exigiam respostas, o Teatro-Fórum formula perguntas que esperam novas perguntas como resposta e procura assim impedir a manipulação dos espect-atores (BOAL, 2015, p. 305).

Não cabe ao Curinga, durante a condução dos cursos de multiplicadores, realizar projetos peças com fórum – TF ou TL – apresentar soluções aos que estão ao seu lado, pelo contrário. Ele deve ter a disponibilidade para escutar vivências e situações de opressão, questionando constantemente atores e espect-atores, para que nasçam ideias e que das ideias nasçam novas perguntas (BOAL, 2015, p. 305), e das perguntas os oprimidos achem suas respostas.

Segundo Boal “existe sempre um modelo de quebrar opressões, em todas as situações. O importante não é encontrar a única solução, mas descobrir o maior número possível de alternativas” (BOAL, 2015, p. 260). O Curinga é o elemento que questionará os oprimidos para que encontrem suas próprias alternativas.

---

[49] Tim Prentki é um Professor de Teatro para o Desenvolvimento da *University of Winchester*, UK, onde coordena *MA in Theatre and Media as Development* há muitos anos. Ele é co-editor da *The Applied Theatre Reader* e autor do *The Fool in European Theatre*. Ele escreve regularmente no *Theatre for Development,* bem como escreve regularmente para periódicos acadêmicos pelo mundo. É membro do quadro de editores do *Research in Drama Education*.

3.3.4 Estar atento à própria atitude e evitar todo tipo de manipulação

Em seu livro *Jogos para Atores e Não Atores* Boal apresenta estes dois itens de forma separada. Ele trata da atitude do Curinga partindo da questão física, o corpo, o rosto e o gesto desse agente. A preocupação é que a prática do Curinga não suma ou desmobilize os espect-atores, por meio de ações que revelem dúvida, indecisão ou insegurança. Para Boal o Curinga deve estar atento e dinâmico, para que os espect-atores mantenham o mesmo estado (2015, p. 305 - 306). Contudo ele destaca que “ser dinâmico não deve significar ser impositivo” (BOAL, 2015, p. 306). Ou seja, a atitude física do Curinga também pode implicar em alguma forma de manipulação. Por isso, optei por unir tais pontos.

Por exercer tantas funções primordiais no ato do Fórum, a manipulação também é um risco existente na atividade do Curinga. O Curinga não deixa de ser uma espécie de intermediário entre atores e espect-atores, entre espect-atores e ação e, no TL, entre eleitores (que também são espect-atores) e o Poder Legislativo. Portanto, há uma representatividade em sua ação política. O Curinga reúne um grupo de pessoas, analisa conjuntamente as opressões vivenciadas por elas, dirige a cena que irá ao espaço público e coordena os debates ao longo do Fórum, no TL ainda é responsável por transformar os debates em súmulas que poderão virar projetos de lei. Ou seja, o Curinga está, respeitando as suas proporções, sujeito ao risco da manipulação, assim como Rousseau identifica (conforme analisamos no primeiro capítulo) na ação dos representantes. Portanto, Boal é enfático ao afirmar que:

> O coringa 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 espect-atores tenham que responder sim ou não, foi isso que dissemos ou não foi em vez de serem confrontados com uma interpretação pessoal do Coringa (2015, p. 303).

O Curinga não pode confundir durante a sua ação o fato de poder fazer escolhas, de não ser isento, como uma autorização para impor sua visão particular acerca de dada opressão sobre os espect-atores, ou os induzir nos debates para que cheguem em uma lógica por ele deseja.

> O curinga, de acordo com Boal, deve resumir as intervenções, analisar junto com a plateia e propor uma reflexão do que está sendo mostrado. Desta forma o debate se dá de maneira dinâmica, valorizando cada ponto de vista e não impondo sua vontade ou opinião (CONCEIÇÃO, 2016, p. 53).

Boal reconhecia tal risco e exigia atenção dos Curingas para que não incorressem em condutas manipuladoras. O Curinga deve agir como um mediador distanciado que fomenta a democracia.

Neste ponto enfatizo a minha crença na semelhança da ação do Curinga com a de um representante, nos moldes do que analisei no primeiro capítulo, quando tratamos da questão da representação, com análogos riscos e possibilidades de transformação. Assim, como analisamos em Arendt, os Curingas devem colocar seus interesses, seus problemas, suas opressões de lado, para trabalhar com as opressões que a comunidade demanda, assumindo essa *persona* que coloca em primeiro plano os problemas e necessidades da coletividade que está inserido. A ideia de representação, bem como sua comparação ao teatro, possui um caráter muito mais humilde, caracterizando o Curinga e o político como uma espécie de instrumento de materialização dos reais interesses do povo, agentes que conseguem efetivamente, na sua ação, abdicar da sua voz, dos seus interesses, em prol do interesse e das necessidades das comunidades que representam. Mas, nesse ato, ao contrário dos políticos, o Curinga não é um porta-voz do povo. O povo deve falar por si. No máximo o Curinga atua como um questionador, organizador, medidor, instrumentador, facilitador, para que o povo consiga se expressar de forma autônoma. Aqui eu acredito que seria interessante, embora quimérico, que nossos políticos fossem um pouco como os Curingas de Boal.

> É verdade que o Coringa, em uma sessão de Teatro Fórum, por exemplo, deve manter sua neutralidade e não tentar impor suas próprias ideias, porém, *só depois de ter escolhido o seu campo!* Sua neutralidade é ato responsável e surge depois da escolha feita: sua substância é a dúvida, semente de todas as certezas; seu fim é a descoberta não a isenção (BOAL, 2013, p. 23)

Tal postura é fundamental aos que, como Boal, seguem um pensamento freireano, pois, como chama a atenção Tim Prentki “Em jogo, está o direito, como colocou Paulo Freire, de ‘dar nome ao mundo’, em vez de ter outras pessoas fazendo isso por nós de acordo com as agendas delas” (2008, p. 16). Em jogo está a possibilidade do Curinga, por meio da condução democrática do seu trabalho,

auxiliar os atores e espect-atores (oprimidos) no processo em que se assumem como sujeitos ativos, conscientes da responsabilidade do seu papel na busca por qualquer transformação durante a luta por uma sociedade com condições mais justas.

> No Teatro-Fórum uma ideia nunca deve ser imposta. O Teatro-Fórum não prega nada, não é dogmático, não tenta manipular as pessoas. No melhor dos casos, liberta os espect-atores, os incentiva e os transforma em atores – e em seres de ação (BOAL, 2015, p. 71)

Acredito que estar atento à possíveis atitudes manipuladores, juntamente com o ato de ser socrático, configurem parâmetros de maior peso na prática Curinga como uma forma de concreção de uma sociedade mais justa e democrática por meio do teatro[50].

3.3.5 Não "hierarquizar" opressões

Pensei a sequência dos referenciais práticos dos Curingas de Boal como uma corrente, em que um elo é a continuação do outro, estando cada um ligado de forma vital ao antecessor, bem como ao posterior. Assim, entendo a não hierarquização como um elo ligado diretamente ao referencial anterior "estar atento à própria atitude e evitar todo tipo de manipulação". Explico: é natural ao humano colocar seus problemas, suas opressões em patamares maiores do que a dos outros. Esse é um risco que também estão sujeitos os Curingas. Ou seja, ao falar em hierarquizar opressões, entendo que o Curinga deve ter o cuidado de não colocar a sua opressão em um patamar mais urgente ou mais grave do que as opressões vividas pelos integrantes do grupo.

---

[50] Para ser objetivo, evitei trazer muitos exemplos nesta parte do estudo, mas Julián Boal (2017, p.158), ao longo de sua pesquisa para doutorado, apresenta um grave exemplo de manipulação no TO por um grupo africano: "Este mesmo grupo teria feito a maior manipulação no âmbito do TO da qual já ouvi falar. Em outubro de 2005, houve um grande encontro internacional da Marcha Mundial das Mulheres, em Ouagadougu, Brukina Faso. Várias militantes conhecidas minhas aí presentes, me fizeram o mesmo relato sobre uma apresentação desta companhia. Mutilações genitais, casamento forçado, estupros, violência domésticas, etc. Todos os horrores que pode viver uma mulher Burquinense foram apresentados numa cena que mal durava 15 minutos. Ao final desta, o Coringa se desculpa pela falta de tempo e diz que só haverá portanto uma única intervenção. Entre as centenas de braços levantados de militantes feministas, o Coringa escolhe um homem. Este vem a cena e conversa uns longos dois minutos com um pai que desiste em seguida de forçar sua filha a casar. Logo depois, o Coringa rapidamente se vira para a plateia para agradecer e parabenizar o Ministro que tinha tido coragem de subir em cena. Tal excesso, até pela falta de ministros nas plateias, constitui certamente uma exceção".

Boal destaca “É preciso conhecer não apenas as suas próprias, mas também as opressões alheias” (BOAL, 2014, p. 15). O Curinga deve ser este agente, que independente das opressões que tenha vivido, consiga escutar e trabalhar as opressões que são identificadas como problema social pela comunidade que ele trabalhará. Claro, com a sua atitude socrática ele pode fazer com que a comunidade perceba a existência de opressões que não percebia antes, mas ele deve fazer com que a comunidade perceba tal situação opressora de forma autônoma, questionando, provocando, nunca revelando ou afirmando.

Outro cuidado é não valorizar alguma opressão, independentemente de a ter vivenciado ou não, em detrimento de outra, o que Boal aponta como questionamento de “qual é a ‘boa’ opressão?” (2015, p. 314). Só quem sofreu dada opressão sabe o quão grave ou delicada é tal situação. Não existe uma opressão pior ou menos pior do que as outras. Obviamente que nossa opressão é menor quando comparada a opressão de um povo em guerra, por exemplo. Mas, como afirma Boal (2015, p.314), “para nós, quando as sofremos, nossas opressões são de bom tamanho. O Teatro do Oprimido serve para nos ajudar a nos livrarmos delas”. Essa é uma das principais funções dos Curingas, auxiliar atores e os espect-atores para que descubram e se livrem de suas opressões, independentemente do quão grave ela possa parecer ou não, pois “todas as opressões são igualmente importantes... para quem as sofre!” (BOAL, 2015, p. 314)

3.3.6 Estar atento às soluções mágicas ou insuficientes

Não raro Boal relatava a possibilidade de os espect-atores apresentarem propostas mágicas às opressões e problemas sociais debatidos durante o fórum. Caberá ao Curinga interromper a ação do espect-ator e questionar os demais integrantes da plateia:

> O Coringa deve estar atento a todas as soluções mágicas. Ele pode interromper uma ação quando acredita que tal ação é mágica – isto é impossível: mágica aqui tem o sentido de produto de fantasia! –, mas não deve decretar que é mágica, e sim interrogar a plateia (BOAL, 2015, p.304).

O Curinga deve ter atenção para que não se apresentem soluções mágicas durante as cenas e jogos – exemplo: um anjo surge –, ou insuficientes, quando o

debate alcançado nos questionamentos socráticos não geram um avanço reflexivo, ficam travados no senso comum ou se manifestam como verdadeiro retrocesso.

3.3.7 Propagar democraticamente a Estética do Oprimido

Segundo Boal, o teatro e as demais artes são formas de conhecimento sensível (estético) que comunicam, despertam a reflexão e podem transformar o mundo. Por isso, Boal acreditava na democratização da arte:

> Imagine uma apresentação de teatro onde nós, os artistas, apresentamos primeiro nossa visão de mundo para que na segunda parte o público pudesse criar seu próprio mundo, inventar seu próprio futuro, experimentar seus próprios ideais? (BOAL, 2015, p. 17)

A base do artista para Boal, não está apenas na criatividade ou originalidade do seu trabalho. Boal reconhece o potencial do artista como propagador de ideias, por isso acreditava que o artista, além de apresentar sua obra, deveria ensinar ao público sua arte, para que este também pudesse expressar sua visão de mundo, sua vontade de transformação.

> [...] É assim que deveriam ser os artistas: criativos, mas também ensinar ao público como ser criativo e fazer arte, para que possamos todos fazer arte juntos.
> Artistas são testemunhas da própria época: não devem impor ao público sua visão de mundo ou sociedade, e também não devem influenciar a maneira do público de tomar decisões. E mais, uma vez que terminarem de apresentar sua obra artística, devem ajudar os outros a estimular o artista dentro de si, não importando o quão tímidos e pouco desenvolvidos eles possam ser, fragmentos de pensamentos não nascidos, uma sensibilidade atrofiada (BOAL, 2015, p. 17)

No que toca o teatro Boal acreditava que “Todas as pessoas podem fazer teatro, até mesmo os atores!” (2015, p. 375). Com essa fala Boal não pretendia desvalorizar ou destruir a arte teatral, muito pelo contrário, ele acredita na força da alfabetização teatral ao ponto de afirmar que “[ela] é necessária porque é uma forma de comunicação muito poderosa e útil nas transformações sociais” (Boal, 2015, p. 331).

Boal acreditava que vivemos atualmente a “ditadura da palavra” (BOAL, 2009, p. 16), em que poucas pessoas, principalmente os donos dos meios de comunicação

são capazes de ditar o mundo que desejam em detrimento do mundo que seria melhor para todos. Segundo o autor era necessário e urgente romper esta situação:

> O pensamento sensível, que produz arte e cultura, é essencial para a libertação dos oprimidos, amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer. Só com cidadãos que, por todos os meios simbólicos (palavra) e sensíveis (som e imagem), se tornem conscientes da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la, só assim surgirá, um dia, uma real democracia (BOAL, 2009, p. 16).

O Curinga é uma peça fundamental neste processo de democratização da palavra, imagem e som. Cabe ao Curinga propagar, da forma mais ampla possível, o TO, a Estética do Oprimido, para que todos possam, autonomamente, por meio de ações simbólicas e sensíveis, construir uma sociedade mais democrática. Cabe ao Curinga propagar a arte para que todos entendam que "não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados" (BOAL, 2009, p. 19). Uma das mais preciosas funções do Curinga é instigar a população para "transformar em teatro todos os locais, grandes ou pequenos, no campo e na cidade, onde vivem e trabalham homens e mulheres: teatro é o mundo, e seus atores são a sociedade" (BOAL, 2009, p. 136) e assim "multiplicar a *Arte e Estética* [...] [como] *instrumentos de libertação*" (BOAL, 2009, p. 19)!

3.3.8 Auxiliar a transformação social

É indispensável aos Curingas perceberem o teatro como instrumento de transformação da realidade social. Boal acreditava que o teatro é essencialmente político, portanto, é uma arte que pode servir para modificar, mas também para alienar.

> O teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o "teatro". Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação (BOAL, 2014, p.13).

O Curinga deve ter consciência da força do teatro como arma de libertação. Contudo, não deve se considerar o agente causador dessa transformação, muito

pelo contrário. O Curinga é um mero propagador do TO, ele apresenta o Teatro como espaço de reflexão e debate sobre a sociedade, suas injustiças e opressões. O espect-ator será o único responsável pela transformação da realidade social, após ensaiá-la no teatro. Talvez, apenas no TL, podemos considerar a ação do Curinga com maior interferência, mas mesmo nesse ramo do TO há que se ter em mente que a pronúncia do mundo é responsabilidade dos cidadãos, dos eleitores, não do agente político Curinga.

Boal acreditava que o teatro e a arte de forma geral são meios de transformação social, ao falar do TF como um desses meios o autor escreve:

> O Teatro Fórum – talvez a forma de Teatro do Oprimido mais democrática (...) usa (...) todos os recursos de todas as formas teatrais conhecidas, a estas acrescenta uma característica essencial: os espectadores – aos quais chamamos de spect-atores – são convidados a entrar na cena e, atuando teatralmente, e não apenas usando a palavra, revelar seus pensamentos, desejos e estratégias que podem sugerir, ao grupo ao qual pertencem, um leque de alternativas possíveis por eles próprios inventadas: o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo.
> O espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso. O fim é o começo! (BOAL, 2014, p. 18)

Assim, outro fundamental referencial prático à ação dos Curingas, além de propagar o TO e a Estética do Oprimido, é efetivamente auxiliar, dentro das suas possibilidades, sem heroísmos, os atores, espect-atores, cidadãos e eleitores (no caso do TL) a transformarem a sociedade em uma comunidade cada vez mais democrática. O Curinga deve ter a consciência que tais agentes devem realizar a referida transformação por conta, pois, em nenhum momento na estética proposta por Boal, há a delegação de tal função ao Curinga.

> O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar, ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. Por isso, eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução (BOAL, 2014, p. 124).

O espectador não delega poderes ao personagem e, digo mais, não delega poderes ao Curinga. Cabe ao Curinga tão somente propagar os meios para que o espect-ator, ao assumir o protagonismo da cena, muito além de interpretar, reflita como ele pode modificar a sua realidade opressora, sem depender de nenhum outro

agente. Somente assim o Curinga estará ajudando na transformação da sociedade, preservando a iniciativa ativa dos oprimidos – por meio do domínio da palavra, imagem e som –, bem como a relação simétrica e o diálogo autêntico entre os participantes do TO.

Contudo, cabe simultaneamente ao Curinga “não (...) estimular o heroísmo – o que seria muito perigoso –, mas estruturar os limites possíveis da resistência à opressão” (Boal, 2015, p. 270). Muitas vezes, os opressores se organizam de formas demasiadamente violentas ao combaterem oprimidos que buscam a transformação. O Curinga deve cuidar para preservar um ensaio de transformação papável com os participantes do TO, sem estimular heroísmos vãos, capazes de colocar a integridade psicofisiológica ou até a própria vida dos espect-atores em risco. Tais situações, além de danosas ao indivíduo, certamente surtirão um efeito de contração e dispersão do movimento social de transformação, o exato oposto ao desejado com a prática do TO.

4 ANÁLISE ACERCA DOS REFERENCIAIS PRÁTICOS E DEMOCRÁTICOS NOS CURSOS DE FÉRIAS DE 2017 DO CTO-RIO

"Nosso país
Nosso lugar de fala
O meu país
É meu lugar de fala
Nosso país
Nosso lugar de fala
Nosso país
Nosso lugar de fala"
(**Elza Soares**)

O objetivo da minha pesquisa e da presente dissertação, além da análise teórica a refletir o ideário democrático vigente no pensamento de Boal, consiste no estudo prático do TO por meio da condução da curingagem. Tal procedimento se deu de duas formas: exame e execução de práticas inspiradas na teoria de Boal, principalmente com um grupo de jovens de Pinhais (como será relatado no quinto capítulo da presente pesquisa); experiência direta, por meio de oficinas de férias, com os Curingas que estudam e utilizam a estética do oprimido no Centro de Teatro do Oprimido da Cidade do Rio de Janeiro (CTO-Rio).

Boal pesquisou a prática teatral com diversas comunidades de artistas e não artistas, dentro e fora do Brasil. Nas suas últimas três décadas de vida fundou em algumas cidades brasileiras núcleos de pesquisa da estética do oprimido. No Brasil, o núcleo de maior expressão está localizado na cidade do Rio de Janeiro – no coração da Lapa, defronte à Praça Cardeal Câmara, local conhecido pela efervescência cultural e artística, área que devido aos recentes eventos e especulação imobiliária tem sido foco de relevante revitalização pública e privada – o Centro do Teatro do Oprimido, conhecido como CTO. A localização não poderia ser mais apropriada para um teatro que pretende debater arte, cultura, resistência e questões sociais. Lá Boal atuou até falecer no fortalecimento da estética do oprimido e na formação de Curingas.

A presente análise possui muitos elogios, muitos questionamentos e algumas discordâncias ao verificar as vivências das curingagens abaixo relatadas com os escritos sobre TO e ação democrática. Porém, faço duas observações. Primeiro, três oficinas de sete dias, embora não deixem de constituir uma vivência, não permite o aprofundamento necessário para analisar algo tão complexo como a curingagem,

muito menos o CTO-Rio e seus Curingas. Segundo, nenhuma crítica é um ataque ao CTO-Rio, composto por profissionais muito dedicados que, depois da morte de Boal, fazem um esforço hercúleo diariamente para propagar o TO e para manter o referido espaço (localizado em uma área turística, extremamente valorizada, como mencionei acima), sem praticamente nenhum apoio do Estado ou de patrocinadores. Hoje, pode-se dizer que o CTO-Rio é bem-sucedido, pois, mesmo após nove anos da morte de seu idealizar e com todas as dificuldades que enfrenta, os seus Curingas conseguem manter este espaço.

> No ano de 2009, Augusto Boal morre de leucemia e deixa no Rio de Janeiro – Brasil a instituição Centro do Teatro do Oprimido – CTO que, durante muitos anos, foi responsável por desenvolver a metodologia teatral brasileira mais difundida no mundo: o Teatro do Oprimido. Para nós, membros do CTO, perdíamos não só um mestre, um diretor, mas o capitão no navio de nossas vidas profissionais. A cada início de ano Boal nos escrevia uma mensagem nos inspirando filosoficamente e nos dando o rumo das ações que encaminharíamos durante aquele novo período (CONCEIÇÃO, 2016, p.17).

Realizei, em janeiro de 2017, três oficinas de férias no CTO-Rio, com a denominação geral de *Módulo 1: iniciação ao teatro do oprimido*, subdividida em: *curso os jogos e exercícios no teatro do oprimido*; *curso de introdução ao teatro do oprimido*; *laboratório raízes do movimento do teatro-fórum*.

O resultado dessa pesquisa não pretende desvalorizar o enorme esforço e trabalho dos Curingas do CTO-Rio, e também não se trata de uma análise fechada acerca da prática da curingagem, pois a rápida convivência com os Curingas do CTO-Rio não seria suficiente para apresentar todos os desafios existentes na realização efetiva da Estética proposta por Boal. O relato que segue é uma análise pontual, não significa que qualquer situação aqui indicada ocorre com todos os Curingas pertencentes ao CTO-Rio ou demais Centros. Tratam-se de pistas que estimularam o meu estudo sobre os referenciais práticos elencados na presente pesquisa, para constituírem o referencial que desejo à minha curingagem enquanto multiplicador do TO.

Cada oficina foi ministrada por uma dupla de Curingas, que cuidaram de tópicos específicos sobre a prática e a teoria de Boal. A vivência nas oficinas, o conteúdo apresentado e, principalmente, a condução dos trabalhos pelos Curingas (se em sintonia ou não com os referenciais apresentados nesta pesquisa) serão

analisadas separadamente nas transcrições acerca das vivências práticas no CTO-Rio nos próximos subcapítulos.

Cabe destacar que a necessidade de realizar tal relato surgiu após a vivência com os Curingas do CTO-Rio, nem antes, nem durante. Por isso, embora soubessem que Boal, TO e a curingagem eram objetos da minha dissertação, não houve a comunicação de que realizaria um relato sobre tal contato. Assim, em respeito aos que participaram do evento, Curingas ou multiplicadores em formação, decidi alterar os nomes dos que se fizeram presentes por nomenclaturas fictícias.

4.1 PRIMEIRO: CURSO OS JOGOS E EXERCÍCIOS NO TEATRO DO OPRIMIDO

4.1.1 23 de janeiro de 2017, o primeiro dia

Logo no primeiro curso percebi a repercussão nacional e internacional que o trabalho de Boal possui, pois tive contato com pessoas de várias áreas profissionais (estudantes do ensino médio, teatro, direito, psicologia, pedagogia e domésticas) brasileiros e estrangeiros (Argentina, França, Alemanha e África do Sul). O primeiro curso, intitulado de *jogos e exercícios no teatro do oprimido*, foi ministrado pela coringa Simone, com assistência da coringa Cristina. Esse módulo consistia em dois dias de curso, 23 e 24 de janeiro de 2017, com carga horária de dez horas. Na rede social *facebook* o curso estava descrito da seguinte maneira:

> Experimentação prática de jogos e exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido. Indicado a quem trabalha com coletivos de qualquer idade na área da educação, saúde e afins e busca o conhecimento de jogos e exercícios de fácil aplicabilidade[51].

Com momentos que transitavam entre as práticas e teoria, as Curingas apresentaram como grande finalidade dos jogos do TO a desmecanização física e intelectual dos jogadores. Condensaram essa desmecanização no adquirir consciência da ideia da “terceira guerra mundial” de Boal, ou seja, o contínuo processo de dominação vivenciado pela humanidade hodiernamente. Para Boal (2009, p. 153):

---

[51] CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO APRESENTA: CRUSO DE FÉRIAS 2017, 2017, Rio de Janeiro. **Curso de férias – cto 2017**, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1601167533524554/?active_tab=about>. Acesso em: 15 abr. 2017.

> Sem exageros catastrofistas, estamos mergulhados na Grande Guerra Mundial da Desinformação, insidiosa e sub-reptícia. O objetivo claro dessa nova modalidade de guerra é o domínio, não de territórios geográficos, mas de cérebros.

Trata-se de um sistema de opressão que ultrapassa a esfera econômica e vai além do poder sobre a "palavra", pois alcança também a "imagem" e o "som". Os três elementos, "palavra", "imagem" e "som", são domínio de certos grupos que através da sua manipulação afirmam e reafirmam como é ou deve ser o mundo.

Assim, as Curingas apresentavam o teatro de Boal como um "teatro essencial"[52], pois a vida seria um teatro em que todos atuam, mesmo que sem consciência. Os jogos seriam mecanismos para alcançar tal consciência e o TO um instrumento que permite a seus participantes recuperar o poder em relação à "palavra", "imagem" e "som".

Para alcançar o pretendido pela teoria, apresentaram alguns jogos destacados das categorias criadas por Boal, que colaborariam no processo de descoberta dos sentidos[53]. Não objetivei enquanto pesquisador elucidar cada jogo. Isso foi feito por Boal em sua obra. Mas, apontar momentos em que, durante o trabalho das oficinas pelos Curingas, houve relevante reflexão da prática ou momentos em que não houve o pleno alcance de um desfecho teórico ou prático, bem como analisar se a condução da curingagem foi efetivamente democrática ao longo dos debates, práticas e encenações.

No primeiro dia, 23 de janeiro de 2017, experimentamos as diversas categorias. As Curingas iniciaram as atividades com Jogos de Integração como "eu vim com"[54]; "círculo e cruz"[55]; "círculo e nome no ar"[56]; "testa, nariz e queixo"[57];

---

[52] Cabe destacar que as Curingas, ao utilizarem o termo "teatro essencial", não cuidam do teatro pensado por Denise Stoklos, outra estética já existente e de mesma nomenclatura, com características particulares e amplo reconhecimento, classificada por alguns como Teatro Físico.

[53] As denominações dos jogos, mesmo que propostas por nomes diferentes durante a oficina, seguem a nomenclatura proposta no livro *Jogos para atores e não atores*. Com exceção dos jogos que seriam novas construções dos próprios Curingas ou de práticas que tiveram contato.

[54] Todos formam uma roda e falam os seus respectivos nomes. O primeiro da roda deve falar seu nome, "eu vim com" e nome do colega ao lado esquerdo. Exemplo, "meu nome é Eduardo e vim com a Moara". Logo depois, o colega da direita deve falar seu nome, "eu vim com" e o nome dos dois colegas ao lado esquerdo. Exemplo, "meu nome é Maísa, e vim com o Eduardo e com a Moara". Assim segue, cumulativamente, até que o nome de todos entre no jogo.

[55] Segundo Boal "pede-se que façam um círculo com a mão direita, grande ou pequeno, como puderem [...]. Pede-se, depois, que façam uma cruz com a mão esquerda [...]. Pede-se, então, que façam as duas coisas ao mesmo tempo. É quase impossível" (2015, p. 100).

"bons-dias"[58]. Depois, aplicaram um breve alongamento e iniciaram os jogos contidos nas quatro categorias criadas por Boal. Como jogo da primeira categoria, a do "sentir tudo que se toca", apresentaram a "hipnose colombiana"[59]. Logo em seguida, partiram para a segunda categoria, a do "escutar tudo que se ouve", com os exercícios da "roda de ritmo e movimento"[60] e o "desafio"[61], bem como a terceira categoria, "estimular vários sentidos" com o jogo "floresta dos sons"[62] e "completar imagens"[63]. Finalizaram o primeiro encontro com a quarta categoria, "ver o que se olha", com os jogos "revelações de Santa Teresa"[64].

---

[56] Variante do jogo "círculo e cruz", conforme Boal "Pede-se que façam um círculo com o pé direito [...]. Pede-se, então, que escrevam seus nomes no ar, com a mão direita. Quase impossível. O pé tende a seguir a mão e a escrever o mesmo nome também" (2015, p. 100).

[57] Todos devem olhar para o Curinga e tocar nas partes do corpo que ele indica. O Curinga começa falando e tocando respectivamente as mesmas partes do corpo. Depois, fala partes diferentes daquela que toca. Os jogadores seguem a fala do Curinga e não as partes do corpo tocadas por ele. Caso esteja fácil, o Curinga deve aumentar a velocidade do jogo.

[58] Cada ator deve caminhar pela sala e apertar a mão de outro colega, com um bom dia e falar o seu nome. O jogador só pode deixar a mão do colega quando apertar a de outro (BOAL, 2015, p. 121) Na prática nos aplicaram uma variação além do relato de Boal, ela consistia em caminhar pela sala cumprimentando os colegas, variando o sentimento entre "feliz", "triste", "raivoso", etc, enquanto realizávamos a ação.

[59] Conforme Boal "um ator põe a mão a poucos centímetros do rosto de outro e este, como hipnotizado, deve manter o rosto sempre à mesma distância da mão do hipnotizador [...]. O líder inicia uma série de movimentos com as mãos [...] fazendo com que o companheiro faça com o corpo" (BOAL, 2015, p. 101).

[60] Todos "formam um círculo; um deles vai ao centro e executa um movimento qualquer [...] acompanhado de um som [...]. Todos os atores o seguem, tentando reproduzir exatamente os seus movimentos e sons dentro do ritmo," (BOAL, 2015, p. 129)

[61] Os participantes devem seguir o movimento ritmo e sonoro de um líder. Quando um participante tiver vontade, deve ir à frente do grupo e fazer outro movimento. Se o restante do grupo achar o novo momento mais interessante, todos podem mudar de lado, elegendo um novo líder. Caso não achem, o participante que tentou se tornar líder e um ou outro colega que eventualmente o tenha apoiado devem retornar para o seu lugar e repetir o movimento do líder novamente.

[62] "[...] duplas; um parceiro será o cego e o outro, o guia. Este faz sons de animal [...], enquanto seu parceiro escuta com atenção. Então os cegos fecham olhos e os guias [...] começam a fazer seus sons, que devem ser seguidos pelos cegos. [...] O guia deve mudar constantemente de posição" (BOAL, 2015, p. 151).

[63] "Dois atores [...] apertando-se as mãos. Congela-se [...]. Pede-se ao grupo [...] os possíveis significados [da] imagem: é um encontro de negócios, amantes partindo para sempre, um negociante de drogas etc.? [...] As imagens são polissêmicas e os [...] significados dependem [...] também do observador (BOAL, 2015, p. 175)

[64] "as duas revelações de santa teresa" é o nome dado ao jogo por Boal: "O grupo decide qual o tipo de relação interpessoal deseja investigar – marido / mulher, pai / filho, professor / estudante, doutor / paciente etc. [...] Formam-se duplas e, em cada uma, os parceiros decidirão: (1) quem interpreta o quê [...]; (2) onde vai ser a cena; (3) que idade tem cada um. [...] cada um pensa, sozinho, em uma revelação, alguma coisa que se fosse dita [...] provocaria o maior choque na relação" (BOAL, 2015, 209).

4.1.2 24 de janeiro de 2017, o segundo dia

No dia seguinte, 24 de janeiro de 2017, as Curingas iniciaram o encontro questionando o grupo sobre os jogos do dia anterior, bem como se tínhamos alguma dúvida em relação a algum jogo. Parte das dúvidas tocavam os nomes dos jogos e em qual material de Boal poderíamos encontrá-los, pois isso não ficara claro nas primeiras práticas.

A convivência com as Curingas, em menos de 24h, já permitiu a análise de seus procedimentos na condução dos trabalhos. Sem dúvida, ambas mostravam grande esforço para conduzir o trabalho de forma democrática, apesar do limite temporal das oficinas.

Cabe destacar o item 3 dos referenciais de uma prática democrática – estabelecer um tratamento pautado na horizontalidade – do quadro apresentado no primeiro capítulo, pois o trato apresentado foi recíproco (sujeito – sujeito) entre Curingas e participantes das oficinas, não havia uma relação de superioridade, mas de troca de conhecimento e experiências. O item 2 do mesmo quadro – estabelecer um diálogo autêntico – também merece destaque, afinal o diálogo era honesto, franco, gerando uma experiência muito positiva. As Curingas participaram de vários jogos e, poucas vezes ficamos com a sensação de que elas estavam impondo algo. Pelo contrário, na maioria das vezes elas pareciam facilitadoras que tentavam nos apresentar o arsenal do TO de forma descomplicada, outras tantas até esquecíamos que elas eram Curingas, pois se misturavam sincronicamente às atividades. Também percebo a importância do item 3, ainda do primeiro quadro, – respeito aos direitos humanos – na ação das Curingas. O grupo era diversificado, mas as diferenças eram respeitadas, todos participávamos ativamente dos exercícios e das falas, havia uma verdadeira comunhão. Elas conseguiram criar um ambiente de ótima convivência de grupo entre todos muito rápido.

Dando continuidade à análise prática, sanados os questionamentos, retomamos os jogos. As Curingas iniciaram as atividades com dois jogos de introdução, o “tá comigo”[65] e a “rosa dos ventos”[66]. Depois passaram para algumas

[65] Espécie de pega-pega, em que o pegador deve falar o nome da pessoa que persegue no momento em que a alcança. O perseguido pode indicar outro nome como perseguidor durante a brincadeira para se salvar. Sempre que o pega muda de pessoa, quer por alguém ter sido pego, quer por ter sido indicado, ele deve se identificar perante o grupo falando alto “tá comigo”.

“caminhadas no espaço”[67], presentes na primeira categoria (“sentir tudo que se toca”). Na sequência, propuseram o jogo “máquina de ritmos”[68], com as variações “amor”, “ódio” e “Brasil”. Esse foi um dos momentos mais ricos da oficina, trata-se de um exercício em que os jogadores, um por vez, iniciam um movimento, pensando na criação de uma máquina com um tema específico. Cada um será uma engrenagem na composição desse mecanismo.

Na máquina “Brasil” surgiram várias críticas ao contexto nacional. A máquina era formada por um homem que se preocupava apenas em ver a TV, enquanto uma mulher passava mal ao seu lado. Na TV, um apresentador massacrava alegremente um cidadão. Ao pé da cama, ao lado da mulher, estavam crianças que também sofriam. Defronte às crianças, professores tentavam ensiná-las algo de forma violenta. Por sua vez, os professores apanham de policias-cofres, que apenas se preocupavam em executar a ordem de um governante que depositava uma moeda nas costas desses.

A compreensão da referida imagem só surgiu após o debate conduzido pelas Curingas, que perguntaram qual a intenção de cada um na máquina construída. Percebo que nesse instante as Curingas tiveram uma clara atitude socrática, item 3 do quadro 2, pois o entendimento da imagem foi surgindo ao longo de um questionamento, em que cada um falava o que fez e o que entendeu da ação do outro ao longo da construção da máquina. As Curingas não participaram da máquina, ficaram como espectadoras, mas, em nenhum momento tiveram uma atitude impositiva, relatando o que teriam visto. O jogo e o posterior questionamento nos trouxeram a imagem final da máquina Brasil.

Depois, realizamos o jogo “imã afetivo”[69] e “imagem e som”[70]. O segundo jogo também merece destaque (“imagem e som”), mas dessa vez o grupo parece ter

---

[66] Em dupla, um de frente para o outro, os participantes devem fazer quatro movimentos (braços para cima, baixo, lado esquerdo e direito) na sequência que desejarem. Quando os dois jogadores realizaram o mesmo movimento (ocorrer a coincidência) devem bater as mãos e depois continuar.

[67] Os jogadores andam pela sala, completando o espaço vazio, pensando no próprio corpo, nos seus membros e na relação do organismo com o ambiente. Há variações de níveis, velocidades, intenções e interpretações, etc (BOAL, 2015, p. 110 – 112).

[68] “A máquina de ritmos” (BOAL, 2015, p. 130).

[69] “Os atores caminharão pela sala, de olhos fechados, [...] procurando não esbarrar uns nos outros. [...] quando duas pessoas se esbarrarem, deverão se separar [...], o polo será negativo. [...] Após alguns minutos, o diretor anunciará [...] que o polo está positivo. [...] as pessoas que se tocarem deverão ficar coladas [...] os participantes não podem parar de se mover. [...] O diretor dará o sinal para parar. [...] cada um tentará encontrar um rosto [...] com as mãos. [...] Tocando o rosto [...] tentarão imaginar como é esse rosto. [...] o diretor pedirá que abram os olhos e comparem a imagem que construíram em suas mentes com a que está à sua frente” (BOAL, 2015, p. 154).

alcançado alguns questionamentos que as Curingas não conseguiram responder. Primeiro separaram os jogadores em homens e mulheres. Quando os homens jogavam, um jogador deveria ir ao centro da roda formada pelos demais. Contudo, ao contrário da maioria dos exercícios, nesse momento os jogadores que estavam na roda deveriam se posicionar de costas para o do centro, de modo que não conseguissem observar qual seria sua ação. O jogador no centro da roda deveria criar um movimento e um som masculino, e os demais deveriam tentar descobrir como era o referido som e movimento. Depois foi realizado o mesmo procedimento com as mulheres, com a proposta que criassem sons femininos. Em seguida, ainda separados em grupos de homens e mulheres, os homens tiveram que jogar criando movimentos e sons femininos e as mulheres deveriam criar movimentos e sons masculinos. De forma geral, o homem foi retratado como um ser grosseiro e violento, já a mulher como um ser que variava entre momentos delicados (fúteis) e momentos em que sofria uma espécie de violência.

Após o jogo, as Curingas queriam saber qual a nossa impressão sobre o exercício, sobre os movimentos e sons que surgiram. O que, como já analisado anteriormente, está em harmonia com alguns pontos necessários à ação democrática dos trabalhos conduzidos por um Curinga: tratamento simétrico; diálogo autêntico; ser socrático, etc.

Eu decidi me manifestar, pois o fato de homens e mulheres ficarem separados ao longo de todo exercício havia me incomodado. O exercício não parecia refletir a postura do homem ou da mulher, apenas reforçava o senso comum do que seriam corpos masculinos ou femininos. Alguns colegas concordaram e houve um pequeno debate nesse sentido.

Tentando reconduzir o grupo, a Curinga Simoni destacou a importância de separar homens e mulheres, pois assim o exercício teria revelado aos participantes cenas de violência contra a mulher, o que, pensando nos jogadores como replicadores do TO em grupos de mulheres, poderia ser muito importante. Nesse momento outra integrante do grupo, Brigitte, manifestou-se. A jogadora em questão não acreditava que tal exercício poderia revelar a situação de violência às mulheres

[70] Dentre os jogos de Boal “som e movimento” foi o mais semelhante que encontrei com o aplicado durante as oficinas. Boal descreve o jogo da seguinte forma “um grupo de atores emite com a voz determinado som [...] outro grupo faz movimentos relacionados com os sons, como se fosse visualizada, a imagem não será necessariamente a de um gato, mas sim a visualização que o ator tem desse som especial” (BOAL, 2015, p. 144).

que sofrem violência doméstica, visto que tal lógica subestima a própria mulher. Uma mulher que é desrespeitada ou apanha do seu companheiro, por mais simples que seja, sabe que está vivendo uma situação de violência. Nesse sentido, o jogo e os participantes (enquanto multiplicadores) não revelariam nada em um coletivo de mulheres. O grupo debateu o assunto por poucos minutos, boa parte concordou com o posicionamento da jogadora.

A Curinga Simone interrompeu o debate, tentando reconduzir o raciocínio e encerrar o assunto sem dar continuidade à questão levantada, ao nos lembrar que não podemos nos colocar em situação superior quando formos replicar o TO em coletivos, que nossa relação deve ser sempre horizontal e não vertical, como detentores do saber.

Embora tenha concordado plenamente com tal posicionamento (pois constituem o que entendo como tratamento horizontal e diálogo autêntico), retomei o debate anterior e destaquei a sua importância. Porque, se não podemos nos colocar como facilitadores e replicadores da Estética do Oprimido em posições superiores aos membros de um grupo ou comunidade, é fundamental uma postura mais humilde em relação aos jogos também, principalmente quando se utiliza o termo “revelar”, para não parecermos messias capazes de desvendar segredos de uma comunidade. Houve mais um pequeno debate, interrompido pelas Curingas sem nenhuma resolução, para que prosseguíssemos com as atividades programadas.

Entendo que a atitude das Curingas foi necessária para o andamento da oficina, mas analisando enquanto referencial prático de condução dos jogos TO, há que se fazer certos apontamentos. Creio que faltou maior cuidado com o que identifico como item 3 – ser socrático – e 6 – atenção às soluções mágicas ou insuficientes – do segundo quadro. O princípio básico do TO é questionar opressões, em um constante processo de parto de ideias. O fruto do processo não necessariamente será uma resposta, geralmente será outra dúvida, uma dúvida com um questionamento básico: como modificar, ou tentar transformar, o mundo e combater as suas opressões? No caso do exercício anterior (imagem e som), tive a impressão que o questionamento não teria gerado um avanço provocativo, pelo contrário, houve uma sensação de estagnação, em que os próprios jogadores se sentiram como canal de reprodução de estereótipos de gênero. Simultaneamente, concordo com o posicionamento da jogadora Brigitte sobre mulheres que sofrem violência doméstica. Achar que o jogo “revela” tal violência é subestimar

demasiadamente uma mulher. Ela sabe que aquilo é uma violência. Em muitos casos é fato que o arsenal do TO pode dar ciência aos seus participantes de situações de violência. Mas, em uma situação tão grave, os jogos devem se preocupar mais em refletir como combater a opressão, não em revelar o que não está obscuro.

A condução de tal jogo também mostrou quão delicada é a prática horizontal do trabalha (item 3 do quadro 1). Há o risco do Curinga incorrer em uma relação vertical, mesmo que momentânea, rompendo o tratamento simétrico, como um artista que adentra uma comunidade para revelar as suas opressões. Consequentemente, o diálogo, mesmo com as melhores intenções, pode se tornar pouco autêntico (item 2 do quadro 1), já que o oprimido deixa de ser sujeito e passa a ser um objeto do Curinga. Não estou a dizer que fomos tratados por objeto, isso não ocorreu em nenhum momento, mas houve uma espécie de ruído no que toca estes dois referenciais do que entendo como uma conduta democrática.

Depois o grupo realizou mais dois jogos, “líder designado”[71] e “a cadeira e o velho monstro”[72] (o último foi proposto por outro Curinga que estava acompanhando as oficinas, Jean).

Por fim, para concluir o primeiro módulo de oficinas, as Curingas pediram para cada um escrever um pequeno texto, poema ou não, no máximo de uma página, no tempo de 15 ou 20 minutos acerca das nossas primeiras impressões sobre o TO. Cada participante leu o material produzido. Logo em seguida, as Curingas dividiram os jogadores em dois grupos. Cada grupo deveria escolher um texto e montar uma pequena cena com o material selecionado. Um grupo montou uma espécie de samba sobre alguns dos pontos teóricos apresentados pelas Curingas durante a oficina. O outro montou uma cena retratando a situação de opressão de um menino de rua e a indiferença da sociedade com uma espécie de ciranda (eu participei do segundo grupo). Esse último exercício foi um ótimo exemplo

[71] “Os atores [...] em círculo [...] fecham os olhos, e o diretor afirma que passará duas vezes atrás d[o] círculo e [...] tocará em apenas uma pessoa [...], esse será o Líder designado. Em seguida, todos devem abrir os olhos e, sem falar, apenas se observando, [...] descobrir quem é o líder. Depois [...] todos apont[am] [para] aquele que creem ser o líder. O jogo se faz duas vezes. [...] O mentiroso é o próprio diretor: na primeira vez ele não tocará ninguém, não haverá nenhum líder e, na segunda, tocará todos, e todos serão líderes” (BOAL, 2015, p. 196).

[72] Várias cadeiras espalhadas na sala, cada uma ocupada por um jogador. Apenas uma ficará livre. O velho monstro se desloca lentamente e gemendo, seu objetivo é sentar na cadeira livre. Os jogadores devem se levantar da sua cadeira para sentar na cadeira desejada pelo velho monstro sempre que ele se aproximar. Imediatamente o velho monstro começa a sua jornada em busca de outra cadeira.

de jogo que pretende transformar todos em senhores da ação, refletindo todo conteúdo trabalhado ao longo da oficina, pensando em como podemos traduzir nossos sentimentos para a cena. Embora não tenha se tratado de uma apresentação, é o efetivo momento em que começa a se estimular os oprimidos e auxiliar a possível transformação social (item 8, do quadro 2).

4.1.3 Epílogo do primeiro curso

Assim, terminaram as atividades do primeiro módulo das Oficinas de Férias do CTO-Rio, o *curso jogos e exercícios no teatro do oprimido*. Da referida vivência, restou-me claro a importância do Curinga conhecer profundamente o arsenal do TO (item 1 do quadro 2). Porém, uso a palavra conhecimento em um sentido mais amplo, muito além de se memorizar o nome de cada jogo ou tudo que Boal escreveu. Há que se conhecer o que cada jogo e categoria pretende, principalmente os jogos que possuem análises de opressões ou contextos sociais, caso contrário há risco de se cair em debates superficiais ou questionamentos já superados pelo próprio grupo de jogadores. Sem dúvida, as Curingas também foram primorosas ao, em poucas horas, compartilhar tanto conhecimento sobre o TO, contemplando o que entendo como item 7 do quadro 2, propagar democraticamente a estética do oprimido.

4.2 SEGUNDO: CURSO DE INTRODUÇÃO AO TEATRO DO OPRIMIDO

4.2.1 25 de janeiro de 2017, o terceiro dia

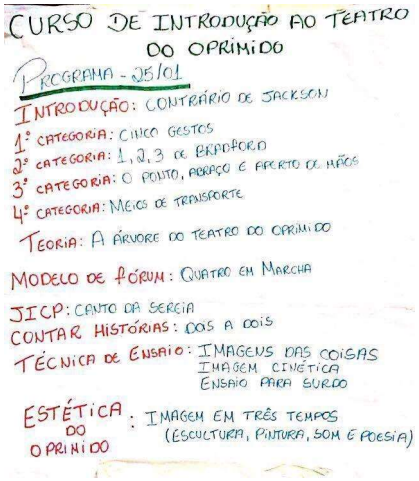
O segundo curso de Férias do CTO, *introdução ao teatro do oprimido*, foi conduzido pelo Curinga Anderson, com o auxílio do Curinga Jesus. Nesse momento, o grupo passou por uma parcial renovação de jogadores, pois cada módulo do curso era ofertado separadamente e com valores distintos, o que fez com que alguns jogadores só participassem de uma ou outra parte do Curso de Férias. Segundo descrito no *facebook*, o curso cuidaria da:

> Apresentação dos princípios básicos da teoria do Teatro do Oprimido e a experimentação prática do método, através de jogos e exercícios do arsenal

> e da Estética do Oprimido e criação de uma cena de Teatro Fórum. É indicado para quem quer conhecer o Teatro do Oprimido[73].

De fato, no segundo curso, os Curingas trataram de ampliar a gama de jogos do TO, sem prejudicar os integrantes que não haviam participado do primeiro curso, bem como conduziram a construção de uma cena de Teatro Fórum com os participantes ao final.

Figura 6 - Curso de introdução ao Teatro do Oprimido programa 25-01



Fonte: Elaborado pelos Curingas do CTO-Rio. Apresentado em: 25 jan. 2017.

No dia 25 de janeiro iniciamos os jogos com variações de caminhadas (“caminha, para, pula, abaixa, nome e grito”[74]), depois “um, dois, três de Bradford”[75], “o ponto, o abraço e o aperto de mão”[76], “sentar na outra pessoa”[77], “personagens em trânsito”[78].

---

[73] CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO APRESENTA: CRUSO DE FÉRIAS 2017, 2017, Rio de Janeiro. Curso de férias – cto 2017, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1601167533524554/?active_tab=about>. Acesso em: 15 abr. 2017.

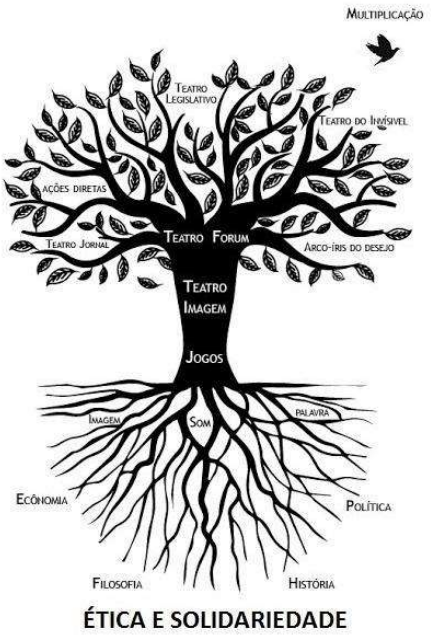
[74] O nome é autoexplicativo, os atores devem caminhar pela sala e, ao comando do Curinga, devem para, pular, abaixar, falar o nome e gritar.

[75] “Em duplas [...] o primeiro ator dirá ‘1’, o segundo ‘2’, o primeiro ‘3’ [...]. Devem tentar contar o mais rápido possível. [...] Em vez de dizer ’1 ‘, o primeiro ator passará a fazer um som e um gesto rítmicos, e nenhum dos dois dirá mais a palavra ‘1’ [...]” (BOAL, 2015, p. 141). Assim, segue o jogo até que todos os números sejam substituídos por sons e gestos, dessa forma “teremos um tipo de dança, [...] sem nenhuma palavra” (BOAL, 2015, p. 141).

[76] “Pede-se que cada participante fixe atentamente os olhos em algum ponto da sala [...]; em seguida, feche os olhos e tente caminhar até o tal ponto. Se, na sua caminhada, o ator esbarrar em outro ator e sair da sua trajetória, deve-se corrigi-la. Após algum tempo, o diretor dirá que abram os olhos e que localizem na sala: quem está próximo do ponto que fixou? Quem está longe? [...] Em seguida, os atores formam duplas e se abraçam. Fecham os olhos e se separam, caminhando para trás, até que encontrem um obstáculo (a parede provavelmente) ou após determinado número de passos. Devem

Quando todos estávamos ofegantes, os Curingas sugeriram uma pausa para que pudessem apresentar mais um pouco a teoria do TO. Nesse momento, os Curingas repetiram alguns pontos apresentados pelas Curingas no primeiro curso e detalharam a “Árvore da Estética do Oprimido”.

Figura 7 - Árvore da Estética do Oprimido



Fonte: BOAL, adaptado por autor desconhecido. Disponível em: <http://sketchnerd.blogspot.com.br/2016/02/arvore-do-teatro-do-oprimido.html>. Acesso em: 02 abr. 2017.

Como foi elucidado aos participantes, a “Estética do Oprimido”, a última grande construção intelectual de Boal, engloba tudo que pensou sobre Teatro, somando-se as demais artes. Conduto, os Curingas trabalharam conosco basicamente questões teatrais e nos apresentaram ramos dentro da árvore que não

---

então retornar e tentar abraçar novamente o mesmo companheiro. [...] Finalmente [...]. Em duplas, os atores se dão as mãos, fecham os olhos, afastam-se mantendo as mãos estendidas na mesma posição, caminham para trás até encontrarem um obstáculo, retornam e tentam apertar-se novamente as mãos” (BOAL, 2015, p. 150).

[77] “Um parceiro, de olhos abertos, se ajoelhará para que o outro, de olhos fechados, sente em sua perna. O diretor conta de 1 até 7 e o ‘cego’ se levantará e dará sete passos para frente; depois o diretor contará regressivamente de 7 a 1 e o ator deverá voltar, de costas, e sentar-se novamente no mesmo joelho. O ator ajoelhado deverá impedir que o parceiro caia, se ele estiver se sentando fora do lugar” (BOAL, 2015, p. 157).

[78] “Personagens em trânsito”, segundo Boal. “Um ou mais atores entram em cena e realizam certas ações para mostrar de onde vem, o que fazem e para onde vão. Os outros devem descobrir o máximo que puderem apenas através das ações físicas: eles vêm da rua, [...], estão no elevador, etc” (Boal, 2015, p. 179).

ultrapassam as artes cênicas. No ano de 2009 Boal lançou o livro *A Estética do Oprimido*, momento em que ampliou a ideia de se trabalhar a arte como mecanismo de transformação social, não só o teatro. Porém, no mesmo ano Boal faleceu, talvez não tenha tido tempo em vida de criar ramos da Estética do Oprimido que tocassem de forma mais profunda outras áreas artísticas, como artes visuais, cinema, etc.

Enfim, segundo os Curingas a Estética do Oprimido não se resume ao Teatro, possui como base a ética e solidariedade simultaneamente, pois juntas formam o solo em que as raízes da estética podem se desenvolver. As raízes do oprimido são constituídas justamente pela palavra, som e imagem, que, irrigadas pela filosofia, história, política, participação, etc, desenvolvem o restante da estética.

Os jogos seriam o tronco forte, que levaria ao núcleo inicial, o Teatro Imagem, e o secundário, o TF. Todas as demais práticas teatrais pensadas por Boal, Teatro Jornal, TL, Teatro Invisível, Arco-íris do Desejo, ramificar-se-iam desses pontos. Ou seja, são ramos da Estética do Oprimido. Contudo, ao mesmo tempo em que são galhos independentes, um está ligado ao outro, um bebe do mesmo alimento que o outro.

No topo da árvore também estão as “ações direitas”, ou seja, as práticas sociais concretas e continuadas, o ponto em que se pensa a estética e sua real aplicabilidade. Além dos galhos está retratado um pássaro voando, a ilustração dos multiplicadores da estética.

Sem dúvida, o Curinga Anderson se mostrou como um dos mais atentos ao item 1 (conhecimento do TO) do quadro 2 dentre os pontos que entendo como indispensáveis à efetiva conduta dos Curingas, pois demonstrou domínio do pensamento de Boal, tanto teórico, quanto prático. Afinal, a sua condução da oficina não se resumiu à aplicação de jogos, mas a vivência e relato de experiências próprias que exemplificavam e davam sentido ao TO.

Ao longo da explicação, o Curinga Anderson deu ênfase ao TL. Segundo o Curinga, tal vertente da Estética do Oprimido teria sido responsável pela aprovação de aproximadamente doze leis, incluindo legislação estadual e federal. Entretanto, o Curinga não mencionou quais foram tais leis, quando foram aprovadas e qual o problema social que levou à propositura das mesmas. Segundo Anderson o TL não necessariamente produzirá uma lei. Ele pode ser um movimento de apoio ou pressão a outro processo que já esteja em andamento.

Contudo, um momento delicado, que chamou a atenção do presente pesquisador, ocorreu após a mencionada explanação. Depois de comentar um pouco sobre a ideia de “opressão”, o Curinga Anderson pediu para que alguém desse algum exemplo de uma situação em que teria se sentido oprimido. Prontamente, uma colega, Lola da Graça, ergueu a mão e pediu a palavra:

> Eu não sei se é um exemplo relevante, mas escutando você falar de opressão, me lembrei de uma cena que aconteceu comigo e com a minha avó. A minha família é de Brasília e se consideram uma das “tradicionais” famílias da cidade. Uma vez, fui jantar fora com a minha avó, num restaurante chique. Sempre ficava um pouco nervosa, pois minha avó era toda cheia das regras de etiqueta. Eu estava meio nervosa e deixei um talher cair no chão. Quando eu ia estender a mão e me abaixar para pegá-lo, a minha avó deu um tapa na minha mão e falou: “uma dama nunca se abaixa para pegar nada no chão, há empregados para isso, no caso, o garçom”. Eu sei que pode parecer besteira, mas me senti tão oprimida naquele momento (2017).

O coringa Anderson sorriu e falou “É... há opressões bem piores...” (2017).

Nesse momento, fiquei incomodado e pedi a palavra: “independente de existir opressões piores ou não... Regras de etiqueta para conter e educar meninas e mulheres para que não se mexam, para que fiquem quietas... Se isso não for uma opressão, não sei mais o que é” (2017).

Acredito que o Curinga percebeu certa contradição entre o seu comentário e a teoria de Boal, pois logo respondeu: “É... pensando assim, realmente... Até seria possível construir uma cena bem interessante com essa situação” (2017).

Há que se ter o cuidado, principalmente no TO, para não tratar com pouco caso as mais diversas formas de opressão. Há um grande risco quando se classifica opressões em piores ou mais graves. Primeiro, há o risco de se desrespeitar o princípio da dignidade da pessoa humana (item 4, do quadro 1) ao se desconsiderar individualidades e identidades. Obviamente, sempre existirá uma opressão mais severa do que a outra – a crueldade e indiferença humana, muitas vezes, alcançam patamares inimagináveis –, contudo, só quem sofreu determinada opressão sabe o quão grave ela foi e quais marcas ela deixou. Segundo, embora o próprio Boal reconhecesse a existência de opressões mais severas que as outras, sempre foi preciso ao afirmar que não se deve hierarquizar opressões (2015, p. 314), conforme aponto no item 5, do quadro 2. Pois, a lógica do TO é unir oprimidos para transformar o mundo. A hierarquização pode gerar separações e conflitos entre

oprimidos que pouco, ou nada, contribuirão para o processo de transformação social.

Os Curingas também trataram da dramaturgia do TO, contudo, por ter sido tópico aprofundado pelas Curingas do terceiro curso, será analisado no próximo subcapítulo.

Passado o momento teórico, retomamos as atividades com “quatro em marcha”[79]. Em seguida, passamos para a construção da primeira cena de Teatro-Fórum do curso. Por meio do jogo o “canto da sereia”[80] escolhemos nossas histórias. Em tal jogo, cada um deve pensar em uma história de opressão que sofreu ou presenciou. Depois, cada jogador deve pensar em um som para essa história. O Curinga Anderson pediu para quatro pessoas assumirem os quatro extremos da sala. Cada um dos quatro jogadores passou a emitir o seu som. Os demais jogadores deveriam caminhar pela sala, escutar cada som e parar ao lado do jogador que estivesse emitindo o som mais semelhante ao que escolhera à sua opressão.

Formaram-se quatro grupos. Cada integrante do grupo deveria compartilhar a sua história. No meu grupo, a jogadora autora do som que atraiu os demais colegas emitia uma espécie de choro. Contamos nossas opressões. As histórias eram todas de alguma forma de violência infantil, parte sobre violência física, outras mais psíquicas. O grupo deveria escolher uma história que tivesse chamado a atenção de todos. Feita a escolha, os quatro grupos foram reorganizados em dois grandes grupos. Cada grande grupo deveria compartilhar a história escolhida pelos grupos menores. Novamente, cada grupo deveria escolher apenas uma história entre as duas apresentadas. Concluída essa etapa, tínhamos dois grandes grupos, de

[79] Quatro jogadores foram uma linha que, marchando, atravessa o espaço. Outro jogador deve ter uma lógica completamente distinta da marcha. Os quatro devem anular a lógica do outro jogador. Por sua vez, o jogador que está fora da marcha deve, primeiro, achar uma forma de sobreviver à marcha dos quatro e, depois, tentar fazer com que os quatro também abandonem a marcha.

[80] “[...] Os atores pensam em uma opressão que realmente tenham vivido, fecham os olhos e se juntam em grupo no centro da sala. Quem quiser começar emitirá um som (um grito, um gemido, um choro ou lamento) que deve ser a tradução, em som, de uma opressão em que tenha pensado. O diretor o levará pela mão para um dos cantos da sala. Um segundo ator fará o mesmo, pensando em uma de suas próprias opressões. Depois um terceiro e um quarto, cada um por vez, com um grito específico e sempre diferente. Os quatro primeiros atores devem então emitir seus gritos ao mesmo tempo. Os que permaneceram no centro, sempre com os olhos fechados, deverão ouvir atentamente os quatro primeiros atores e escolher qual dos gritos se assemelha à sua própria opressão; assim se formarão quarto grupos. Então todos abrirão os olhos e, em cada grupo, cada ator contará aos demais a opressão que tinha em mente, o episódio que imaginou. Curiosamente, dentro de cada grupo, as histórias serão sempre sobre o mesmo tipo de opressão ou tema” (BOAL, 2015, p. 169).

aproximadamente sete e oito jogadores, e duas histórias de opressão. Cada grupo foi mandado para uma sala diferente, para que o processo de criação de um não interferisse o do outro. Cada grupo começou a montar a cena, orientado por um Curinga. O meu grupo foi orientado pelo coringa Anderson.

A nossa história, resumidamente, tratava de uma menina, com menos de dez anos, que frequentava a escola. Na escola ela foi amarrada pelos colegas meninos em um poste. Mesmo com ela chorando e gritando, ninguém a socorreu. Os garotos só a soltaram e deixaram ir quando a "brincadeira perdeu a graça". Dividimos a cena em dois grupos, meninas e meninos e escolhemos uma jogadora para ser a professora.

Passado o tempo para a montagem da cena, cada grupo apresentou seu trabalho, seguindo algumas instruções apresentadas pelos seus respectivos Curingas orientadores, bem como assumiu o papel de espect-ator nas demais cenas.

O grupo orientado pelo Curinga Jesus começou as apresentações. O Curinga nos recebeu, falou rapidamente sobre o TF e iniciou com a plateia o jogo do "círculo e da cruz"[81]. Depois, pediu para o elenco se posicionar e solicitou que apresentassem sem fala[82]. O grupo se olhou, meio surpreso, mas seguiu as orientações. A cena tratava de uma menina que era discriminada na escola por possuir cabelos cacheados. Encerrada a apresentação, o Curinga perguntou se os integrantes sentiam a necessidade de apresentar com fala. Como a cena sem fala realmente passou a ideia central do grupo, todos optaram por não realizar uma nova apresentação.

Posteriormente, nosso grupo apresentou. O Curinga Anderson recebeu os colegas da primeira cena, que agora eram os espect-atores. Pediu para que fizessem a mesma brincadeira realizada pelo coringa Jesus, mas com a variação de

---

[81] "Pede-se que façam um círculo com a mão direita, grande ou pequeno, como puderem: é fácil e todo mundo faz. Pede-se, depois, que façam uma cruz com a mão esquerda; é ainda mais fácil, todos conseguem. Pede-se, então, que façam as duas coisas ao mesmo tempo. É quase impossível" (BOAL, 2015, p. 100).

[82] Boal denomina essa técnica como "ensaio para surdos". "O ator tem que respeitar toda a marcação e o ritmo da cena que vai ser ensaiada e pensar 'fortemente' todas as palavras do seu texto, procurando transmiti-las com o seu conteúdo através da subonda (a transmissão não verbal, às vezes inconsciente). É indispensável uma extrema e intensa concentração. Deve-se evitar que esse ensaio se transforme num ensaio de 'mímica': não se pode acrescentar nenhum gesto ou movimento para ajustar o companheiro a descobrir em que ponto do diálogo se está; não se trata de um jogo de adivinhação, mas de um exercício de laboratório: o ator tem que transmitir efetivamente através da subonda" (BOAL, 2015, p. 275).

“girar a perna e escrever o nome no ar”[83]. Depois, pediu para que todos nos posicionássemos. No momento que estávamos prontos para apresentar, nosso Curinga orientador pediu que ninguém, além da protagonista, falasse. A cena começou, o Curinga passou a questionar a protagonista durante a cena, qual era a situação que estava vivenciando e quais seus sentimentos. Da mesma forma que questionou o protagonista, o Curinga passou a questionar os antagonistas e deixou que outros colegas que estavam como espect-atores também passassem a questionar a atitude dos atores[84]. Após a apresentação, também fomos questionados sobre a necessidade de apresentarmos a cena como tínhamos preparado. O grupo também achou desnecessária a realização de uma segunda apresentação.

Para encerrar as atividades, solicitaram-nos que dividíssemos os grupos em três subgrupos para repensarmos a cena como “imagem”, “som” e “palavra”. O subgrupo da “imagem” deveria criar uma mini exposição com três obras inspiradas na cena, com materiais presentes no CTO-Rio. O subgrupo do “som” deveria criar uma referência sonora, que poderia ou não se aproximar de uma música. O último, o da “palavra”, deveria criar uma poesia para a cena. Talvez este tenha sido o momento que nos aproximamos mais do que Boal pretendia com a Estética do Oprimido, pois ultrapassamos o trabalho teatral para refletir os problemas sociais abordados em diversas expressões artísticas.

Fiquei no subgrupo da “imagem”. Criamos três esculturas para representar os três momentos da dramaturgia. O primeiro momento, o desejo, foi representado por um círculo de cadernos abertos. O grupo pretendia representar a intenção da protagonista de estudar em paz, em harmonia com os demais colegas. No segundo momento, o conflito chinês, amarramos um manequim feminino em uma chapeleira.

---

[83] “Pede-se que faça um círculo com o pé direito, durante um minuto. Esqueçam o pé e continuem a fazer o círculo. Pede-se, então, que escrevam seus nomes no ar, com a mão direita. Quase impossível” (BOAL, 2015, p. 100)

[84] “Interrogatório” é a denominação dada por Boal ao referido procedimento, nele “um ator senta na ‘berlinda’. Sem sair da sua personagem, ele é interrogado pelo grupo, sobre o que pensa das outras personagens, sobre os acontecimentos da peça, sua vida, sua ideologia, seus gostos e desgostos, ou qualquer outra coisa, mesmo absurda. Os atores devem questionar o que está na berlinda dentro das suas personagens. O exercício é conduzido como um tribunal, onde uma figura é interrogada pelas outras figuras” (BOAL, 2015, p. 277). Contudo, o coringa Alex aplicou a “variante hannover: o exercício é o mesmo, mas desta vez, será conduzido durante a cena, que é interrompida de quando em quando para as perguntas. A qualquer momento, um ator pode ser questionado em plena ação – a cena congela, o ator responde às perguntas dos demais atores, e a cena recomeça [...]. Deve-se criar um clima de duelo no qual os atores sempre devem defender, em quaisquer circunstâncias, as suas personagens apaixonadamente! Teatro é paixão! (BOAL, 2015, p. 277)

A boca do manequim também foi coberta com a corda, para dar a sensação de corpo e fala aprisionado. No terceiro momento, realizamos uma pintura, em que a protagonista era representada por uma mancha vermelha no canto da tela, enquanto as demais cores, principalmente o azul ocupavam o resto da pintura. A mancha vermelha representava a protagonista isolada e sem voz em um canto da sala.

O subgrupo que ficou com o “som”, trabalhou com instrumentos de percussão e ruídos vocais angustiantes. Já o grupo que ficou com a “palavra”, tratou basicamente de relatar o que fora mostrado em cena.

Encerradas as atividades, todos nós refletimos sobre as cenas e o que construímos depois do ciclo de apresentações. Os Curingas pediram para que preservássemos e memorizássemos tudo que fora apresentado, pois usaríamos no dia seguinte.

A concepção das cenas de TF certamente foi o momento mais socrático das oficinas (ponto 3, do quadro 2). Os Curingas Anderson e Jesus agiram como verdadeiros facilitadores, conduzindo o compartilhamento de histórias e a construção das cenas sem nunca impor uma vontade ou opinião própria, mas sem deixar de questionar os grupos constantemente para que as histórias surgissem dos jogadores e que as cenas resultassem da reflexão desses.

Esse também foi o momento em que senti com maior intensidade o potencial transformador do TO (item 8 do quadro 2), pois me senti agente de um debate necessário – a violência contra a mulher –, mas como alguém que o pensa de forma profunda e coletivamente. Sem dúvida a condução do Curinga Anderson foi fundamental para que percebêssemos os vários níveis que esse tipo de violência pode ter. Ele sentou ao nosso lado, escutou a história, fez inúmeros questionamentos para que a colega conseguisse detalhar melhor o que ocorrera. Depois, enquanto construíamos as cenas, sempre por meio de perguntas, conseguia fazer com que todos percebessem pontos delicados da cena, pontos em que nossa integridade física poderia estar em risco, pontos em que a cena parecia superficial, pontos em que haviam outras camadas de opressão. Graças ao questionamento do Curinga fomos percebendo a violência sofrida por outras mulheres presentes na cena, como a professora, que era opressora e oprimida, sem perder o foco do problema.

Cabe destacar que primeiro houve a rápida identificação dos jogadores com algum tipo de opressão. O jogo do “canto da sereia” permite tal identificação e

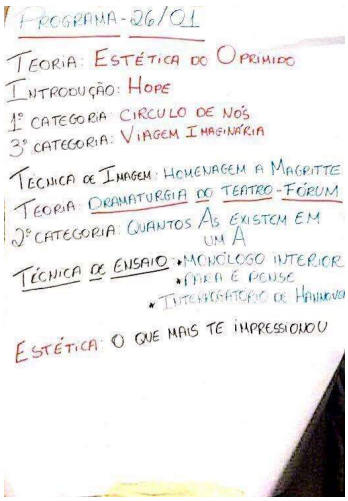
organização quase instantânea, pois o grupo escolhe um som de opressão, as histórias realmente se relacionam com o som escolhido e, selecionamos por votação, uma narrativa para construir a cena. Fiquei surpreso com a agilidade que concebemos uma pequena e consistente peça de TF. Somente com a leitura de Boal e a prática que tive antes da vivência com o CTO-Rio não acreditava ser possível montar uma peça de TF com profundidade em um dia.

Por fim, também entendi este dia como o grande momento de propagação democrática do TO (item 7, do quadro 2). Os jogos conduzidos pelos Curingas me confirmaram um dos principais pensamentos de Boal: o teatro pode ser a arte mais democrática. A forma como os Curingas trabalharam conosco demonstrou a objetividade necessária para os que pretendem trabalhar com o TO, bem como a efetiva possibilidade de qualquer pessoa (ator ou não) jogar ou participar de uma apresentação de TO. O último exercício, quando tínhamos que repensar a cena, construindo uma espécie de mini exposição, acompanhamento sonoro e poesia sobre a cena, demonstrou por qual motivo Boal frisa que o ato de combater a opressão é mais do que propagar a palavra, pois, analisando o exercício, a imagem (mini exposição) e som (acompanhamento sonoro) também são importantes canais de comunicação, que podem ser igualmente democratizados. A sonoplastia pensada pelo grupo à cena, mesmo sem ter nenhum profissional da música no conjunto, possuía profunda relação com a ideia central da história, traduzia sentimentos em sons. A mini exposição surgiu de um debate da história, anterior e posterior a sua execução, que ampliou e aprofundou o entendimento do grupo sobre a opressão apresentada e os sentimentos trabalhados (também não havia nenhum artista visual no grupo).

4.2.2 26 de janeiro de 2017, o quarto dia

No dia 26 de janeiro de 2017 começamos as atividades aprofundando a análise sobre a Estética do Oprimido.

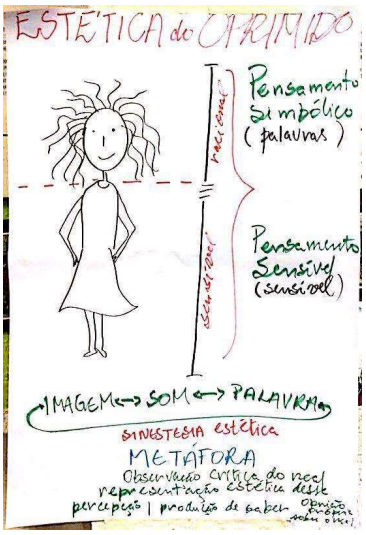
Figura 8 - Programa 26-01



Fonte: Elaborado pelos Curingas do CTO-Rio. Apresentado em: 26 jan. 2017.

O Curinga Anderson nos apresentou outro quadro, com a representação de uma pessoa dividida em duas partes.

Figura 9 - Estética do Oprimido



Fonte: Elaborado pelos Curingas do CTO-Rio. Apresentado em: 26 jan. 2017.

Segundo o Curinga Anderson, em sua última obra, *A Estética do Oprimido,* Boal sustenta que as pessoas costumeiramente dividem a sua percepção estética entre “racional”, representada pela cabeça do corpo, e “sensível”, representado pelo corpo. A maioria das pessoas fica aprisionada ao racional, que seria responsável

pelo “pensamento simbólico” com o uso majoritário das “palavras”, negligenciando o pensamento sensível, representado pela percepção de outras formas de conhecimento expressão do ser humano, como a “imagem” e o “som”. Anderson definiu o equilíbrio pretendido por Boal entre o “racional” e “sensível” como “sinestesia estética”. Tal sinestesia alcançaria o aprimoramento harmônico entre a “imagem”, “som” e “palavra”, instrumentos que devem ser dominados para o combate da “terceira guerra mundial”. Assim, o oprimido, por meio da observação crítica do real conseguiria refletir a representar criticamente situações de opressão cotidianas, bem como a construção se sua própria opinião acerca da realidade e do conhecimento de forma geral.

Em seguida, o Curinga abriu novamente espaço para a fala dos participantes, nesse momento Carlos pediu a palavra. O colega perguntou como poderia colaborar na propagação da estética do TO sendo ele – bem como a maioria das pessoas que trabalharão com ele – branco, heterossexual e integrante classe média?

O coringa Alex respondeu: “Não sei. Com o que você, nessas condições, acha que pode contribuir com o TO?” (2017).

Após certo silêncio, Carlos falou que “eu, sinceramente, não sei... Pois, aparentemente, eu não me enquadro em nenhuma forma de opressão que foi trabalhada até aqui... (2017)”.

Novo silêncio. Levantei a mão e pedi a palavra: “Olha, o TO não serve só para trabalhar as opressões mais visíveis. Ainda estou estudando sobre, mas, até onde sei, ele também serve para trabalhar as opressões que carregamos conosco. Como o Arco-íris do desejo, que Boal pensou justamente quando trabalhava com europeus, brancos e, em sua maioria, heterossexuais. Ou seja, pessoas que aparentemente não sofriam nenhuma opressão, como desigualdade social, fome, violência, etc. Se eu não me engano a esposa do Boal o ajudou a pensar nas opressões que cada um carrega consigo, pois o número de europeus com problemas como depressão era muito grande. Essa situação fez com que Boal criasse um dos ramos da Estética do Oprimido...” (2017)

O coringa Anderson complementou a minha fala, lembrando-nos de que o próprio Boal era um branco, heterossexual e de classe média, como poderíamos observar em sua autobiografia *Hamlet o filho do padeiro*, mas isso não o impediu de criar a Estética do Oprimido.

Depois do referido debate, retomamos o trabalho com as cenas de TF. Os dois grupos se reuniram para repensar as cenas feitas no dia anterior, 25 de janeiro, utilizando as experiências das atividades que foram feitas após a apresentação. As histórias em si não mudaram, mas, mesmo com material improvisado para produção do cenário e adereços, os grupos pareciam ter alcançado maior clareza do que era realmente necessário à cena, bem como definiram melhor os espaços em que a história acontecia. Alguns personagens também aparentavam maior consistência durante a representação.

A duas cenas foram reapresentadas no final do dia. Novamente, os Curingas responsáveis por cada grupo recebiam os colegas do outro coletivo com explicações sobre o TF e os jogos. As cenas eram apresentadas e, posteriormente, iniciava-se o Fórum.

Nesse primeiro momento todos tiveram a oportunidade de participar do Fórum e opinar, independente de gênero, orientação sexual ou cor da pele. Um dos momentos mais marcantes foi quando um homem branco, o colega José Terra, substituiu a protagonista da outra cena, uma menina negra, representada por Maria Pires. Primeiro houve certo riso, pois a protagonista era uma mulher pequena e magra, que representava uma menina na escola, e o colega que assumiu o seu papel era o mais alto do grupo, e com um pouco de sobrepeso. Contudo, quando a cena se iniciou, a indignação demonstrada por José Terra com o desrespeito que a protagonista sofria por ter o cabelo cacheado fez com que todos se calassem. Na solução apresentada pelo colega a menina falava com a diretora do colégio e com o seu pai, e, mesmo quando todos tentavam convencê-la que a melhor solução era alisar o cabelo, ela se recusava, pois, além de ser um direito dela preservar a integridade do seu cabelo, não queria apagar a memória da sua mãe, que também tinha lindos cabelos cacheados (durante a cena, não ficava claro, mas a impressão que tínhamos era que a protagonista era órfã de mãe e fora criada pelo pai).

A prática do colega, embora nesse momento não fosse especificamente o Curinga, mas um espect-ator, demonstrou-nos como o treinamento dos Curingas é fundamental. É com o constante treinamento, ou melhor curingando, que se aprofundará o conhecimento acerca do próprio TO (item 1, do quadro 2), bem como a noção dos meios de enfrentamento das opressões e direitos. O colega em questão trabalhava em um colégio público do interior, como professor de geografia. A prática na educação fez com que compartilhasse com o grupo os meios para se combater

tal opressão. Talvez por isso, esse conhecimento de direitos e meios, tenha feito com que sua atuação como garota alcançasse um resultado mais eficiente (superando até os resultados das outras espect-atrizes que assumiram a cena, pois todas acabaram tristes e, por fim, desistindo). Terminamos as apresentações, relatamos nossas experiências e nos despedimos da maioria dos colegas, pois poucos retornariam para o último módulo.

4.2.3 Epílogo do segundo curso

Do segundo curso, chamou-me a atenção o cuidado com a atitude do próprio Curinga ao conduzir jogos ou um TF. Ao tratar de opressões de forma democrática o Curinga deve sempre cuidar para que seu corpo, sua fala e suas atitudes não menosprezem qualquer forma de opressão. O Curinga também deve manter constantemente a atitude socrática – estimular o jogador ou o espect-ator para que encontre suas próprias respostas, ou novas perguntas – sem que transpareça indiferença. O TO é um instrumento artístico e político muito interessante, mas a mínima impressão de menoscabo ou desinteresse por uma opressão, além de ir contra a essência do próprio TO, pode acabar com a efetividade democrática de qualquer vivência ou prática. Certamente foram pistas importantes, que refletirão na minha própria curingagem como multiplicador do TO.

4.3 TERCEIRO: LABORATÓRIO RAÍZES DO MOVIMENTO DO TEATRO FÓRUM

4.3.1 27 de janeiro, o quinto dia

O último módulo da Oficina de Férias, denominado *Laboratório Raízes do Movimento do Teatro-Fórum*, teve início no dia 27 de janeiro, com as Curingas Iracema e Francisca. Conforme divulgado pelo *facebook*, a proposta do curso era a seguinte:

> O Teatro do Oprimido é um método estético que engloba todas as artes, propondo sua utilização para conhecer a realidade e transformá-la em outra melhor. O Laboratório Raízes do Movimento do Teatro-Fórum pretende proporcionar uma vivência nas danças Negras, buscando para o corpo a apropriação de um rico repertório de saberes que envolve conscientização de movimento, composição coreográfica e um corpo potente enquanto

> veículo de comunicação para construção de um espetáculo de Teatro Fórum.
> No Teatro-Fórum os oprimidos expõem opiniões, necessidades e desejos, ensaiam ações concretas, como alternativas para problemas reais apresentados pelos participantes. O fator inédito deste laboratório é a junção das Danças Negras e a técnica de Teatro Fórum onde o foco é pesquisar como o corpo pode falar de sua realidade opressiva através de ritmos e movimentos ancestrais, criando seu próprio repertório corporal, trazendo para o físico, resistência, energia ensaiando possibilidades de intervenção na realidade.[85]

Além der ser o curso com maior duração, de 27 a 29 de janeiro, com total de 20h, também foi o módulo mais intenso e marcante. De fato, as Curingas exploraram cada minuto da carga horária misturando os jogos criados por Boal e com o estudo do corpo através das Danças Negras. A Curinga Iracema era responsável pela condução da maioria dos jogos, enquanto a Curinga Francisca, que teve experiências práticas de Dança na África, cuidava da parte coreográfica e do aprofundamento da consciência corporal dos participantes. Também fomos acompanhados pelo músico e Curinga em treinamento, Pedro, responsável pela percussão durante toda a oficina.

No primeiro dia do curso, realizaram a tradicional apresentação do curso, dos responsáveis pelo curso e dos demais participantes. Posteriormente, partiram para o arsenal da oficina: toada – bem ti vi[86]; batizado mineiro[87] e alongamento. Embora tenham sido apenas poucos jogos, tomaram relativo tempo do primeiro encontro, pois demandavam uma exploração corporal individualizada, seguida por repetições do coletivo.

Em seguida, iniciamos o estudo coreográfico da Dança Negra. A Curinga Francisca propunha movimentos – foram no total cinco passos – e demandava a repetição dos participantes até a exaustão. O conjunto da alta temperatura do verão carioca, a falta de ventilação e sistema de ar-condicionado no CTO-Rio, bem como a ininterrupta sequência, fez com que todos encerrassem o encontro literalmente pingando, alguns com os pés até machucados (situação que se repetiu todos os

---

[85] CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO APRESENTA: CURSO DE FÉRIAS 2017, 2017, Rio de Janeiro. Curso de férias – cto 2017, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1601167533524554/?active_tab=about>. Acesso em: 15 abr. 2017.

[86] Canto que varia entre a palavra e o assobio.

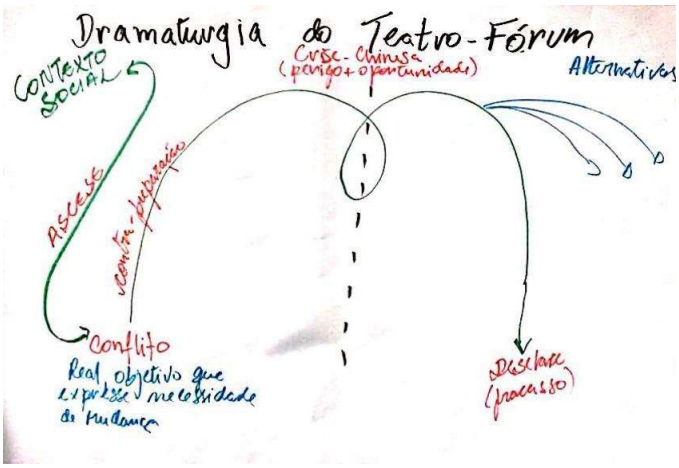
[87] “O Batizado Mineiro” segundo Boal “Atores em círculo; cada um, em sequência dá dois passos à frente, diz seu nome, diz uma palavra que comece com a primeira letra do seu nome e que corresponda a uma característica que possui ou crê possuir, fazendo um movimento rítmico que corresponda a essa palavra. Os demais atores repetem duas vezes nome, palavra e movimento. [...] [Até] passa[rem] todos [...]” (BOAL, 2015, p. 141).

dias). Porém, o objetivo da Curinga, imprimir em nosso corpo os passos, foi alcançado. No dia seguinte todos nós conseguíamos repetir a sequência sem grandes instruções.

4.3.2 28 de janeiro, o sexto dia

No segundo dia, 28 de janeiro de 2017, iniciamos o encontro dialogando sobre as experiências do primeiro dia. As Curingas também realizaram uma explanação sobre a Árvore da Estética do Oprimido, tratando de pontos abordados nos demais módulos. Após a conversa, partimos para alguns jogos, novamente conduzidos pela Curinga Iracema, acompanhados pela percussão de Pedro. Repetimos algumas atividades aplicadas ao longo das outras oficinas e outras de consciência corporal. Terminados os jogos, realizamos uma nova pausa e um novo momento de explanação. Retomamos o debate sobre a Árvore da Estética do Oprimido, e nos foi apresentado outro desenho, tratando sobre a Dramaturgia do TF.

Figura 10 - Dramaturgia do Teatro Fórum



Fonte: Elaborado pelos Curingas do CTO-Rio. Apresentado em: 28 jan. 2017.

Esse desenho era formado por uma linha que mesclava curvas e espirais. O quadro começava com a indicação “contexto social”, seguido por uma linha curva de duas pontas indicativas, com a palavra “ascese” e “conflito” ao final. A ideia representada é que o Curinga ou praticante do TF deve ter uma ampla compreensão do contexto social em que trabalhará para perceber qual será o conflito abordado, ou

como, presente na própria imagem, qual o “real objetivo que expresse necessidade de mudança”.

A segunda linha da imagem apresentada possuía forma de espiral e começava seu percurso com a menção da “contra-preparação”. Esse seria o momento da cena em que o personagem de alguma forma exteriorizaria qual seria a realidade desejada. Não há necessidade de se representar ou narrar este momento, mas ele deve estar claro nas ações ou intenções do protagonista. Seguindo a linha, ocorre a torção ou espiral, cortada por uma linha pontilhada, com a marcação do momento denominado como “crise-chinesa (perigo + oportunidade)”. Aqui seria o efetivo momento de conflito em que o oprimido se depara com o seu opressor, momento em que o desejo da “contra-preparação” é atacado. Por fim, a flecha indicativa termina com o “desenlace (fracasso)”, a indicação do final da cena do TF propriamente dita. Ela deve acabar com os anseios do protagonista frustrados. Conforme elucidado durante a oficina e pela Figura 8, para que se concretize o TF é fundamental este final, pois só assim será possível provocar os espect-atores para que proponham as possíveis “alternativas” aos problemas apresentados.

De fato, este momento elucidou de forma objetiva e simples a ideia de criação dramatúrgica do Teatro-Fórum, deixando claro o domínio teórico e prático das Curingas sobre o TO (item 1, do quadro 2), além da vontade de elucidar de forma simples e objetiva a estrutura cênica e dramática pensada por Boal na Estética do Oprimido, o que é uma forma democrática de propagar o conhecimento da Estética do Oprimido (item 7, do quadro 2). Contudo, outros pontos delicados foram debatidos ao longo da explanação. Em certo ponto um colega perguntou: “se no momento do Fórum estiver presente alguém que se reconheça como opressor...” (2017) ao que foi prontamente interrompido pela Curinga Iracema, ao afirmar que: “não fazemos Teatro do Opressor, nós fazemos Teatro do Oprimido, por isso o opressor não pode falar o que o oprimido deve ou não fazer”.

A conversa continuou e, em dado momento, a Curinga Iracema nos alertou que: “seguindo a ideia de Fórum por solidariedade, ao fazermos cenas, por exemplo, sobre racismo, no momento do fórum nenhum branco pode falar”. Confesso que essa afirmação me instigou, pois ao longo do que já tinha lido de Boal e até Freire (como mencionado, intelectual e amigo que, por meio da Pedagogia do Oprimido, inspirou Boal na criação da Estética do Oprimido) localizei pouca informação sobre este posicionamento e no que encontrei, não interpretei uma posição tão radical na

obra de ambos. Por isso, perguntei: “nem mesmo se o branco em questão for uma pessoa muito envolvida na luta contra o racismo, uma pessoa que estuda profundamente esta situação, uma pessoa que possui vínculos familiares ou afetivos com negros?”. A resposta foi direta: “Não, pois, por melhor que seja a intenção do branco, será um branco falando para um negro o que fazer, o que, de certa forma reverbera o próprio racismo”. Insisti na questão: “Mas, se o Branco sentir que precisa muito falar, que pode ajudar falando...”. A Curinga foi enfática ao responder que “Nesse caso, será feita uma votação com a plateia. Se apenas um negro se manifestar contra o ato de dar fala ao branco, o branco não poderá falar”.

A questão negra é realmente urgente e única. De fato, o TO é um instrumento de grande peso no enfrentamento do racismo. Mas, a postura da Curinga me fez refletir sobre a condução democrática dos trabalhos. Entendo que há um debate sobre lugar de fala, que certamente nenhum branco falará ou entenderá com a devida profundidade e realidade sobre a situação do negro. Sem dúvida cabe ao negro, prioritariamente, construir esta fala, ou seja, falar por si, pois identidades, como a negra, conforme escreve Djamila Ribeiro[88] (2017, p. 29) “têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas no sentido epistêmico, ao passo que outras são fortalecidas”. Entendo que há muito tempo brancos, além de oprimirem os negros, criaram uma cultura em que seriam seres capazes de refletir sobre problemas de forma universal, o que, mais uma vez, acabou silenciando por um longo período vozes negras:

> Essa insistência em não se perceberem como marcados, em discutir como as identidades foram forjadas no seio de sociedades coloniais, faz com que pessoas brancas, por exemplo, ainda insistam no argumento de que somente elas pensam na coletividade; [...]. Ao persistirem na ideia de que são universais e falam por todos, insistem em falarem pelos outros, quando, na verdade, estão falando de si ao se julgarem universais (RIBEIRO, 2017, p. 31)

A questão é delicada, não quero sustentar aqui que um branco possa falar por um negro, mas também não acho adequado que, no TO, um espaço que se apresenta como proposta democrática de teatro, uma pessoa não possa falar, ou

[88] Djamila Ribeiro, Mestre em Filosofia Política pela Universidade Federal de São Paulo. Foi Secretária Adjunta de Direitos Humanos de São Paulo, em 2016. Ativista, vem fazendo o debate público sobre feminismo negro com forte atuação nas redes sociais. Em maio e setembro de 2016 palestrou na sede da ONU, em Nova York, e em abril e maio de 2017, em conferências em Harvard e Oxford. Colunista de revista e *site* da *Carta Capital.* Foi apresentadora da temporada 2017 sobre Direitos Humanos do programa *Entrevistas,* Canal Futura.

contribuir com ideias ou soluções de enfrentamento às opressões. Entendo que a voz do negro em questões raciais deve ser priorizada, ter maior espaço, para que os negros se autodefinam, mas isso não significa desautorizar a fala de outras identidades, principalmente a fala de aliados. Entender este lugar de fala é fundamental, pois:

> Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus social*, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo (RIBEIRO, 2017, p. 64).

Retomando uma análise democrática, percebo que tal prática, tal postura, corre o risco de romper o equilíbrio sujeito-sujeito na condução das atividades do TO, ou ainda de se configurar como uma atitude vertical, impondo uma forma de interpretar o TO de cima – Curingas – para baixo – jogadores participantes da oficina – (item 3, “estabelecer um tratamento pautado na horizontalidade). Embora eu entenda a preocupação que o debate racial gera, trata-se de uma atitude (item 4, do quadro 2, “estar atento à própria atitude [...]”) que pode não se configurar como democrática ou propagadora de uma arte democrática (item 7, quadro 2, “propagar democraticamente a estética do oprimido”). Eu, particularmente, senti-me afastado e podado enquanto jogador, ator e multiplicador em treinamento.

Também entendo que o mencionado posicionamento possa fragilizar a autenticidade do diálogo (item 2, do quadro 1, “estabelecer um diálogo autêntico”) pela argumentação apresentada pela Curinga. Quando Boal escreveu “quem pode substituir quem” (BOAL, 2015, p. 315) no TO, o próprio deixa claro que impedir que uma pessoa não oprimida assuma na cena do Fórum o papel do oprimido é uma regra, mas não é uma regra absoluta, que o contrário pode ser “diferente e estimulante” (BOAL, 2015, p 316). Em sua obra, *Jogos Para Atores e Não Atores*, Boal escreve apenas um parágrafo apresentado tal normativa e algumas páginas com exceções que vivenciou ou soube por outros Curingas. Claro, o Curinga deve ter a rápido percepção do tipo de espect-ator que está lidando (item 2, do quadro 2, “conhecer a comunidade em que se realizará o TO”) para que a cena não seja tomada por um racista, por exemplo, e se for, rapidamente intervir.

Contrapondo até o próprio Boal, creio que tal proceder, em uma prática que se pretende essencialmente democrática como o TO, pode gerar segregações que

enfraquecerão o combate às opressões. Uma ideia muito vinculada à democracia contemporânea é a equidade social, a constante tentativa de demolir barreiras sociais e dar condições mais igualitárias para todos. Contudo, em uma democracia, ou em uma prática democrática, não é concebível construir uma relação em que se dotará de voz um grupo e se calará os demais. Mesmo quando debatemos questões sobre minorias, como a homossexualidade, usando outro exemplo, no debate orientado por uma ação democrática, a maioria, no caso, heterossexuais, poderá falar. A ideia é que se alcance a condição necessária para que a minoria fale com o mesmo *status* que a maioria, com a mesma força, não o silenciar definitivo de um grupo pelo outro. Tal prática, ao meu ver, constitui o oposto da própria democracia.

Outro ponto que me preocupa seria o fortalecimento do TO como uma forma de representação de um grupo de oprimidos em específico, no caso o negro. É importante que o TO aja como instrumento de representação, certamente. Porém, como instrumento político e democrático, mais do que representar qualquer oprimido, entendo que a ação dos Curingas no TO deve ser a de criar um espaço de debate, de diálogo, de união, para que juntos, os mais diversos grupos de oprimidos, possam mudar ou melhorar a realidade. Um debate em que certo grupo de pessoas não pode falar, por nunca ter sofrido tal opressão, não é um debate democrático. É quase um paradoxo que uma forma de teatro que preconiza propagar o som, a imagem e a palavra, como mecanismo de mudança, cale a palavra de alguém. Outro ponto que me preocupa na condução da curingagem em tais termos é o risco à indiferença com opressões que não estão visíveis, a sexualidade, novamente. Um homossexual que não tenha assumido a sua sexualidade não poderá falar em um TO sobre LGBT's?

Assim, acho necessário destacar a fala sobre democracia de Henry A. Giroux[89] (2016 apud STRECK, REDIN e ZITKOSKI, 2016, p. 114):

[89] Henry Giroux é um estudioso e crítico cultural americano. Um dos primeiros teóricos da pedagogia crítica nos Estados Unidos, ele é mais conhecido por seu trabalho pioneiro, em público, pedagogia, estudos culturais, estudos de juventude, educação superior, estudos de mídia, e a teoria crítica. Em 2002, Giroux foi definido pela *Routledge* como um dos 50 principais pensadores da educação no período moderno. Foi professor universitário de estudos sociais em *Barrington, Rhode Island*, por seis anos, Giroux também ocupou cargos na Universidade de Boston, Universidade de Miami, e da Universidade de Penn State. Em 2005, Giroux começou a lecionar na Universidade McMaster, em Hamilton, Ontário. Publicou mais de 60 livros, 200 capítulos e 400 artigos.

> [...] Tornar o pedagógico mais político neste caso significa ir além da celebração de mentalidades tribais e desenvolver uma práxis que colocasse em primeiro plano 'o poder, a história, a memória, a análise relacional, a justiça (não apenas representação) e a ética como as questões centrais para as lutas democráticas transnacionais' [...].
> [...] Freire não cometeu o erro de muitos de seus contemporâneos misturando a cultura com a política do reconhecimento. A política era mais do que um gesto de tradução, representação e diálogo; também implica a mobilização de movimentos sociais contra as práticas econômicas, raciais e sexistas opressoras instituídas pela colonização, pelo capitalismo global e por outras estruturas de poder opressoras.

Cabe aos Curingas pensar, ou repensar, como fazer do TO mais do que um instrumento de representação de um grupo de oprimidos. É dever de todo Curinga efetivar o TO como instrumento que permita aos oprimidos se fortificarem e transformarem a própria realidade combatendo as mais diversas opressões. Os opressores não deixam de dialogar, muito menos deixam de se unir quando desejam manter o *status quo*. Assim, embora seja necessário respeitar a primazia da fala de cada grupo de oprimidos em particular, entendo que os Curingas devem saber a dosagem para não incorrerem em condutas autocráticas e, consequentemente, enfraquecer a união entre oprimidos, a aproximação entre movimentos sociais e a esperança de, efetivamente, modificarmos o mundo juntos.

Retomando a narrativa das atividades, no segundo momento prático do dia, retomamos as atividades de Dança Negra com a Curinga Francisca. Primeiro, relembramos a sequência coreográfica. Posteriormente, a Curinga pediu para que criássemos, por meio da junção dos movimentos estudados e de textos escritos por poetas e pensadores negros, uma variação de uma parte da coreografia mesclando corpo e fala. O texto que selecionei era sobre a história de uma mulher negra que passava por uma situação de violência doméstica e decidia matar o companheiro. Infelizmente não ficamos com os textos, por isso, não me recordo o autor e a fala. Porém, lembro que criei uma cena transformando um movimento da coreografia na navalha que esse homem usava para se barbear e depois se transformava novamente no instrumento com que a mulher o tentava matar. Após, juntamo-nos em grupos, selecionando alguns movimentos para cenas maiores. Ao final, novamente reunimos o grupo todo, para selecionar outros movimentos e criar uma única cena com dança e fala (imagens, palavras e sons, sem diálogo). A cena tratou da violência contra a mulher. As mulheres começavam dançando em cena, todas unidas. Em seguida entravam os homens, mantendo os movimentos inspirados em navalhas e cercando as mulheres. Aos poucos as mulheres se uniam em círculo e

conseguiam superar a opressão masculina com sons e passos fortes. Os homens se abaixavam assustados e sumiam da cena atrás de algumas mulheres. A cena terminava com as mulheres novamente dominando o espaço, com movimentos e sons fortes e com algumas dando a luz, fazendo com que os homens assumissem o papel de filhos.

Para terminamos as atividades do segundo encontro do terceiro módulo, dividimos novamente a turma em dois grupos, cada um tinha que pensar em alguma história de opressão para o próximo e último encontro. Pediram para que escolhêssemos uma para montar um Teatro-Fórum baseado na Dança Negra.

A prática realizada pela Curinga Francisca sintetizou muitos dos pontos que entendo como referenciais de uma ação democrática à curingagem. A Curinga uniu técnicas do acervo criado por Boal com elementos da dança africana (item 1, do quadro 2, “conhecer e estudar a estética do oprimido”), sem realizar imposições de opinião, gestos ou falas (itens 3, “tratamento simétrico”, e 2, “diálogo autêntico”, do quadro 1). Os movimentos foram passados ao grupo, todos receberam um texto literários tratando da opressão racial – mesmo os integrantes brancos –, todos refletiram e debateram simetricamente sobre tal opressão (item 1, do quadro 1 “estimular a voz ativa e libertadora entre as pessoas”), todos tiveram que, com a condução da Curinga, traduzir tal opressão em imagem, gesto e som (item 3, “ser socrático”).

Para mim, a ação da Curinga Francisca deixou claro que, quando se está em um grupo com várias opressões, além da luta para combatermos os contextos que nos silenciam constantemente, é fundamental a empatia para nos colocarmos no lugar do outro, tentarmos sentir e entender um pouco o que o outro sofre. Essa prática não significa tirar a voz de alguém silenciado, significa compreender as diversas injustiças vigentes e tentar amar o outro, para enfrentarmos juntos uma opressão, mesmo que ela não se configure como a opressão que você sofre.

> Paulo gostava de citar Che Guevara: ‘Deixa-me dizer-lhe, correndo o risco de parecer ridículo, que o revolucionário genuíno é movido por sentimentos de amor. É impossível imaginar um revolucionário autêntico sem essa qualidade (GIROUX, 2016 apud STRECK, REDIN e ZITKOSKI, 2016, p. 115)

4.3.3 29 de janeiro, o sétimo dia

No último dia de trabalho, 29 de janeiro de 2017, as atividades se iniciaram com um novo bate-papo sobre as experiências vividas até então. Retomamos com alongamento, repetimos alguns jogos e passamos para o ensaio da coreografia padrão dos três dias de oficinais.

Depois, fizemos um intervalo e começamos as atividades para criar a cena de TF. Não transcreverei a história que foi escolhida pelo meu grupo, pois a colega que relatou a situação de opressão no encontro anterior chegou muito atrasada e, por ser necessária a presença da pessoa que vivenciou a opressão narrada no processo, decidimos imediatamente trabalhar com a história do outro grupo.

A história de opressão selecionada foi da Curinga em treinamento, Hannah Conceição. A narrativa tratava de duas opressões: machismo e racismo. A narradora era uma jovem negra, que há algum tempo participou de um Encontro Internacional do Teatro do Oprimido em um país da América Central. Ela viajou acompanhada por uma amiga. Ao chegarem ao aeroporto pegaram um táxi. O taxista foi grosseiro e assediou Hannah e sua amiga. Inconformadas com o tratamento, elas exigiram que o taxista retornasse ao aeroporto imediatamente. Procuraram as autoridades lá presentes, mas ao invés de deterem o taxista, elas passaram a ser questionadas, pois desconfiaram do fato de duas mulheres brasileiras estarem viajando sozinhas. Entraram em contato com outra amiga que sugeriu que ambas saíssem do aeroporto e fossem buscar orientação com o embaixador imediatamente. Após uma longa espera para serem recebidas, narraram os fatos à autoridade brasileira em solo estrangeiro. Como resposta, foi-lhes recomendado que não andassem mais sem a companhia de um homem, pois duas mulheres sozinhas, brasileiras, jovens e com as características delas (nitidamente entenderam que estava se referindo ao fato de serem negras) não era algo comum em tal nação. Como eles estavam passando por muitos problemas com brasileiras traficando drogas, as autoridades nacionais estavam sendo rígidas e a embaixada brasileira não poderia fazer nada em relação à abordagem e ao comportamento policial dos agentes públicos em questão. Ou seja, após vários abusos causados por agentes privados e públicos, a embaixada brasileira simplesmente foi omissa com ambas.

O grupo, de forma geral, ficou inconformado com a história e todos queriam muito fazer a cena. Começamos os debates e preparação, sem as Curingas. Um

colega questionou se faríamos uma cena sobre machismo ou racismo? Nesse instante, a narradora respondeu: “faremos sobre racismo e machismo, pois o machismo que a mulher negra sofre é sempre pior que o sofrido pela mulher branca”. A afirmação não parece ter sido bem aceita por todos, mas decidimos fazer a cena conforme a visão da narradora, pois era ela quem efetivamente sofrera tal opressão.

Após certo tempo, quando estávamos criando as imagens, sequências e selecionando as palavras e sons que seriam usados na cena, passamos a receber orientações das Curingas, para que o processo tivesse objetividade e conteúdo, bem como respeitasse o limite temporal, pois iríamos apresentar para alguns convidados durante a noite.

A cena começou com as mulheres dançando, fortes e unidas. Em dado momento, os homens do grupo entravam em cena e separavam as mulheres. As negras eram jogadas nos cantos das salas, enquanto as brancas ficavam paralisadas e assustadas. Os homens começavam a gritar a palavra “colonizador” para as mulheres negras, representando o gesto de chicotada seguido da imposição de uma ação ou comportamento. Eram três mulheres negras, uma deveria cozinhar, outra limpar o chão e outra fazer movimentos sensuais para o homem. Enquanto isso, as mulheres brancas eram instruídas com um imenso “shiii” e orientadas a apenas darem a luz e amamentarem seus filhos. As mulheres brancas saíam de cena com seus filhos e os homens saíam de cena cantando “quem quer comprar / uma nega lá do morro?” (CRUZ, 2003).

Até esse momento, a cena me parecia de força e coerência singular. Todavia, passamos para o segundo bloco da construção cênica, no qual a mulher branca, que também é vítima de machismo, acabou retratada em uma posição de aceitação, submissão e de pouca capacidade reflexiva.

Esse bloco se iniciava com as mulheres negras se reencontrando, com palavras e frases como “raízes”, “ancestralidade” e “ocupar o espaço”, bem como mostrando a vontade de ocupar profissões como professoras, bailarinas e executivas. Uma cena muito cativante, que configurou especificamente a “contra-preparação” do nosso TF, pois a cena anterior era mais uma contextualização histórica da situação da mulher, representada corporalmente.

Na sequência, todos entravam em cena e montavam uma série que representaria o desembarque das mulheres no aeroporto. Eu fiz o taxista, primeiro

conflito que as mulheres passariam. Outro colega representou a autoridade policial, segundo conflito. Um terceiro jogador interpretou o embaixador, o conflito final. As mulheres entravam em cena, duas brancas e três negras. As mulheres brancas furavam a fila e eram atendidas pelos homens antes. O meu personagem realizava um gesto de desejo com o quadril e avança sobre as mulheres que se aproximavam. Quando a primeira mulher branca se aproximou iniciei o movimento, mas fui interrompido pela Curinga Iracema, com a mesma argumentação que fora sustentado pela jogadora Hannah: “Não, você não avançará sobre as mulheres brancas. Nenhum homem do grupo apresentará qualquer forma de resistência ou conflito com as mulheres brancas. As brancas passarão tranquilamente e sorrindo. Pois o machismo sofrido pela mulher negra é pior que o sofrido pela mulher branca”. Novamente ninguém se manifestou e continuamos a marcação da cena. As brancas passavam e eram acolhidas pelo embaixador, a primeira representava algo como uma princesa, enquanto a outra parecia assumir um papel que mesclava a ideia de secretária e esposa da referida autoridade.

Após a entrada das mulheres brancas, entravam as mulheres negras. Aqui começou a “crise chinesa”. A primeira era atacada pelo meu personagem de forma menos intensa. Em seguida, quando reclamava para o policial sobre o ocorrido, era simplesmente ignorada. Ela começava a gritar chamando o embaixador, que tentava ignorá-la. O embaixador se cansava e permitia que o policial liberasse a entrada da mulher. Ela fazia uma coreografia para indicar o que tinha acontecido. O embaixador realizava uma sequência de movimentos que representava a sua total indiferença com o acontecido e pedia para a mulher branca pegar um pano. Por fim, com a mão pressionava e forçava a mulher negra, pelo ombro, até a deixar de joelhos. Nesse momento a entregava o pano para que limpasse o chão, assumindo o papel de empregada. A mulher negra, desorientada, aceitava a imposição e começava a limpar o canto da cena.

A segunda mulher negra entrava em cena. O meu personagem a atacava de forma pouco mais intensa que a primeira. Ela também se dirigia ao policial, que não dava atenção ao caso, bem como a impedia de chegar ao embaixador.

A terceira mulher negra ingressava. Novamente o meu personagem realizava o ataque, mas dessa vez com muita intensidade. Ela empurrava o meu personagem e se dirigia ao policial. Assim como a segunda mulher negra, acabava ignorada. As duas se uniam para chamar o embaixador, com muita gesticulação e sons.

Cansado do barulho, o embaixador deixava o policial liberar o acesso das duas. As duas mulheres negras imediatamente relatavam corporalmente os abusos que sofreram. As duas mulheres brancas observavam, enquanto a primeira mulher negra continuava limpando o chão. Nesse momento o embaixador fazia novamente o gesto de indiferença. As duas revoltavam-se com a situação. O embaixador apenas pedia para a sua secretária/esposa pegar outro pano, ele apontava para as duas mulheres, apontava para o pano e o soltava. O “desenlace (fracasso)” da cena era marcado com o pano tocando o chão e o olhar incrédulo das duas mulheres negras.

Fizemos um novo intervalo e nos arrumamos para receber o público. Infelizmente, uma das mulheres brancas não pode ficar, a que fazia o papel da nossa “princesa”. Mas, rapidamente cortamos a personagem e a cena aconteceu como narrado, apenas com uma entrada a menos no momento do aeroporto.

Terminamos a cena. Nesse momento a Curinga Iracema abriu o Fórum e pediu para que somente pessoas que se identificavam solidariamente com as mulheres negras apresentassem alternativas para o desenlace. O público começou a debater, brancos e negros. A Curinga deu como encerrado o debate e pediu uma alternativa. O público ficou um minuto trocando olhar, como quem espera o outro tomar a iniciativa, mas logo ocorreram duas contribuições muito interessantes.

Uma senhora negra levantou a mão e pediu para mostrar sua ideia. Ela entrava na fila depois da última mulher negra. Quando ela viu o absurdo do que estava acontecendo, saiu da fila e falou com o público “Vamos gente, vamos, não podemos deixar que isso aconteça”. Ela, as atrizes e algumas pessoas da plateia conseguiram furar a resistência do policial e adentrar a cena. O embaixador ficou muito constrangido e sem saber o que fazer, o gesto que era de indiferença se tornou um pedido de desculpa. Todos aplaudiram.

A coringa pediu mais uma possibilidade. Um rapaz negro se levantou. Pediu para que começássemos a cena do primeiro assédio. Assim que meu personagem atacou a primeira mulher negra, o rapaz furou a fila e coagiu meu personagem até ele ficar preso na parede. Novamente o público aplaudiu.

Ao final, a atriz narradora da opressão, Hannah, também quis dar uma sugestão. Ela começou a cena do momento em que meu personagem a assediava (ela era a terceira mulher negra a entrar na cena), nesse instante ela sacou um celular e começou a filmar tudo: a minha reação, a forma como era ignorada pelo

policial e a recepção do embaixador. Na última cena, o ator que interpretava o embaixador, recebeu as duas mulheres de forma mais amigável e disposto a escutá-las. Ao contrário da primeira representação, que terminava a cena colocando as duas mulheres negras no chão, como fez com a primeira, nesse momento ele e a mulher branca (secretária/esposa) colocaram entre eles a mulher negra, que foi obrigada a aceitar a condição de empregada, e sorriam para os celulares, enquanto a mulher negra olhava sem entender nada. Como se falassem “é claro que entendemos e respeitamos vocês, nós temos até a nossa negra aqui”.

A cena terminou com muitos aplausos, tanto pela alternativa apresentada pela atriz Hannah, quanto pela percepção e improvisação dos atores que representavam o embaixador e sua esposa/secretária.[90]

4.3.4 Epílogo do terceiro curso

Entendo que a ação da Curinga Iracema transitou entre momentos de muita harmonia com o pensado por Boal e algumas ações não tão democráticas ou até contraditórias. Primeiro, a atitude da Curinga ao afirmar que o machismo sofrido pelas mulheres negras é sempre pior que o sofrido pelas mulheres brancas é uma generalização problemática. É certo que a mulher negra, em situação de machismo, também sofrerá violências raciais. Mas, o machismo pode se combinar com outras inúmeras formas de opressões, que podem ser tão ou mais graves que o machismo sofrido pela mulher negra. Ao meu ver houve um ruído com a prática de estar atenta a própria atitude e evitar todo tipo de manipulação (item 4, do quadro 2).

Também entendo que a coringa foi pouco democrática ao hierarquizar opressões (item 5, do quadro 2). O debate democrático de opressões no TO implica no respeito às mais diversas formas de opressão, em sua análise individualizada, e

[90] Embora não pretenda me estender mais nesta questão, acho interessante o que Julián Boal percebe como certa mitificação: “Dessa forma, esses grupos dominados teriam que, como diz A. Boal ‘valorizar sua própria cultura’. O que é feito de fato por inúmeros grupos de Teatro do Oprimido que celebram a ‘feminidade’, o pertencimento a determinada favela, a ‘negritude’ e outras identidades hipostasiadas que não parecem ter história que não seja mística. [...] Essas identidades que pairam sob o devir não tem portanto nenhuma relação com outros grupos que seja determinante de fato, nem contradições internas. A utilidade e pertinência de se falar de racismo numa sociedade como a brasileira é inquestionável. No entanto não deixa de ser notável o quanto a maioria dos grupos de TO que tratam deste tema tem uma agenda pautada pela celebração de uma origem africana mistificada na qual tudo seria positivo, quando os males, sendo posteriores ao contato com a civilização branca, ainda não existiriam” (BOAL, J., 2017, p. 114).

tratamento análogo, sem classificações. Como já analisamos, o próprio Boal é expressamente contrário a qualquer hierarquização de opressões.

A Curinga fez tal afirmação sem ter conhecimento das situações de machismo sofridas pelas mulheres brancas do grupo, o que entendo como falta de conhecimento da comunidade (item 2, quadro 2) em que está atuando. Da totalidade dos itens levantados por mim, este pode ser considerado como de relativa importância, pois nem sempre o Curinga terá tempo hábil para conhecer todas as histórias dos atores que trabalhará e, nem por isso, deixará de propagar o TO. Contudo, tal afirmação poderia ter gerado uma situação muito constrangedora, pelo descuido com as histórias individuais e a generalização “sempre”. Não ocorreu, mas poderia ter acontecido a falta de consideração com outras opressões e assim não se atentar ao tratamento digno que todos merecem como ser humano (item 4, quadro 1).

Outra situação que me chamou a atenção foi o Fórum. No debate antes da criação das cenas, a Curinga Iracema foi enfática ao afirmar que um não oprimido não poderia entrar na cena e indicar ao oprimido o que ele deveria fazer. Quando executamos a cena e iniciamos o fórum, ela pediu que uma pessoa que se identificasse com aquela situação de opressão – mulher negra – apresentasse-nos alguma alternativa para a referida opressão. A cena foi refeita três vezes, duas por mulheres e uma por um homem, todos negros. É fato que o rapaz não assumiu o papel de mulher negra quando pisou no palco como espect-ator. Ele representou o papel de um homem, que poderia ser negro ou não, inconformado com o machismo inicial.

Entretanto, na condução do fórum, as Curingas não questionaram qual papel ele assumiria – pela rigidez da regra apresentada por Iracema, um homem não poderia assumir o papel de uma mulher – muito menos ele indicou qual papel faria. Ele entrou na cena de violência contra a mulher negra, sem a adequada análise do papel que desempenharia pelas Curingas. Qual seria a atitude das Curingas se ele assumisse o papel da mulher? Não analisarei as diversas hipóteses de ação que as Curingas poderiam ter em tal momento, pois seria um exame impreciso e sem fundamento. Porém, interessa-me destacar que, o simples fato de deixarem que um homem assumisse o papel de espect-ator em uma cena sobre violência contra a mulher negra, sem o exame do papel que iria desempenhar, é uma contradição ao

rigor apresentado pela Curinga[91]. Ou seja, como o próprio Boal elucida ao longo de sua obra, é uma regra que aceita exceções. E como ficaria Augusto Boal nessa situação, caso desejasse falar (como falou ao longo de sua vida)? Lembro novamente que Boal (2015, p. 354) não se reconhecia como a maioria dos oprimidos:

> Sou uma pessoa que sempre trabalhou para o teatro popular, que realizou teatro para o povo. Ora, eu mesmo não sou povo, não sou um proletário. Nunca passei fome; quando eu tinha fome, encontrava dinheiro para me alimentar; nunca tive problemas sérios de saúde. Não. Sou um pequeno-burguês, da *middle class,* [...].

Ou seja, o próprio Augusto Boal não poderia falar dentro de um Teatro Fórum, expressão teatral que ele criou? Hoje ele teria que ficar calado o tempo todo por ser um homem cis, branco, heterossexual, de origem burguesa e classe média? Julián Boal (2017, p. 38 - 39) faz outra observação interessante sobre esta regra:

> Boal coloca [...] que somente os oprimidos por um certo tipo de opressão específica teriam a legitimidade em montar um espetáculo sobre a dita opressão e até mesmo de subir em cena para tentar combatê-la. [...] Esta interdição não pode deixar de suscitar várias perguntas. [...] Como organizar a solidariedade entre diferentes grupos de oprimidos? Nada teriam a dizer homens negros desempregados a mulheres brancas trabalhadoras? Outra pergunta poderia ser assim formulada: se somente o oprimido de uma opressão específica tem o direito a falar sobre ela, de que mais teria este oprimido a legitimidade em falar? Seria ele somente competente a falar sobre a opressão que lhe é particular? Não seria esta uma severa limitação de suas capacidades? Além disso, se a opressão nos exemplos dados é sobretudo vista na rotina dos sujeitos, a quem cabe falar de opressões que não atuam nessa escala? De mais a mais, não estaríamos passando ao lado com esta interdição justamente da capacidade de criar alteridade, de ser o que não somos e por que não pensar que é precisamente nesta capacidade que reside um potencial emancipador?

Fica o questionamento. Porém, tais apontamentos não são críticas com a intenção de desvalorizar o trabalho dos Curingas do CTO-Rio, pelo contrário, acho que a vivência com os atuais Curingas é necessária aos que desejam conhecer melhor o pensamento de Boal. São observações em que tento entender melhor os referenciais à prática da curingagem, para aprimorar a minha ação como multiplicador do TO. O próprio Boal apresenta poucas orientações em sua obra sobre o Curinga e a curingagem. Minha intenção é somente ampliar o debate e a

[91] No dia 03 de julho de 2018 entrei em contato com a Curinga Iracema, pela rede social *facebook*. Pedi para que marcássemos uma conversa por telefone ou *Skype*, para que ela tivesse a oportunidade de elucidar com mais tranquilidade o seu posicionamento. Contudo não obtive resposta.

reflexão sobre este agente tão caro ao TO, bem como, por meio dos referenciais elencados no primeiro e no terceiro capítulo, tentar perceber o quão apurada deve ser a sua ação na tentativa de participar da transformação do mundo nesse lugar mais justo, igualitário, livre e democrático.

5 MINHA PRÁTICA

No presente capítulo faço uma análise na minha prática enquanto multiplicador do TO e curingagem. Por meio das tabelas aqui apresentadas, pretendo entender a minha própria experiência com o TO. Até que ponto me mantive fiel às práticas mencionadas nesta pesquisa? Quais foram os ruídos e contradições que encontrei no meu caminho? Qual a efetividade dessas vivências? Não cuidarei neste capítulo da experiência do espect-ator, pois embora ele seja o real agente na transformação social após o TO, não é o foco da minha análise. Também entendo que o espect-ator é conceito bem desenvolvido por Boal e sua obra, ao contrário do Curinga ou multiplicadores. Por isso, não mencionarei nomes, mesmo que fictício, das pessoas que participaram dos trabalhos apresentados, pois este capítulo analisará unicamente a minha prática e experiência, ou seja, será uma autoanálise.

Comecei o meu trabalhado como multiplicador do TO em 2016, quando iniciei o meu mestrado em teatro. Inicialmente a questão central da minha pesquisa era: “é o TO, efetivamente, um instrumento democrático de transformação social?”. Contudo, como já expliquei anteriormente, ao longo da pesquisa percebi a importância da figura do Curinga neste processo, o que ampliou meu leque de questões: “qual o papel do Curinga na efetivação de uma sociedade mais democrática?” ou “há paralelos entre as funções de um Curinga e de um agente político, como os representantes eleitos pelo povo?”. Tais questões me levaram a analisar uma experiência prática com os Curingas do CTO-Rio, bem como a minha própria experiência.

Ao longo desses três anos de pesquisa (2016, 2017 e 2018), posso destacar três momentos em que atuei efetivamente como multiplicador do TO: em 2016, com a montagem do espetáculo *Marcas de Desamor,* com um grupo de alunos da *Oficina Anual de Teatro Adolescente de Pinhais*; em 2017, com a *Oficina de Introdução ao Teatro do Oprimo*, durante o *Festival de Teatro de Pinhais*; em 2018, quando assumi o cargo de professor substituto da Universidade Federal do Paraná (UFPR), ministrado a disciplina de *Laboratório Experimental de Dramaturgias do Ator,* para o *Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica.*

Neste capítulo cuidarei detalhadamente apenas da experiência de 2016. Não se trata de desmerecer as outras experiências, mas por ter sido meu primeiro contato prático com o TO, bem como o mais duradouro, é o que me permitiu uma

melhor análise. Porém, farei um breve resumo dessas outras práticas neste capítulo. Para tanto eu inverto a sequência cronológica dos fatos, pois pretendo me aprofundar no relato de 2016 ao final do capítulo.

5.1 2018, TERCEIRO ANO COMO MULTIPLICADOR

Em maio de 2018 assumi a disciplina de *Laboratório Experimental de Dramaturgias do Ator*, para o Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica, como professor substituto. Foram somente dois meses de aula. Porém, pude desenvolver com os alunos o pensamento de alguns teatrólogos e como tais teorias podem ser aplicadas na dramaturgia do ator.

Nos últimos dias do curso nos dedicamos à Estética do Oprimido como possibilidade de criação dramática do ator. No dia 24 de maio eu apresentei aos alunos conceitos básicos de Freire e Boal, bem como a Árvore da Estética do Oprimido. No dia 07 de junho desenvolvemos alguns jogos do arsenal do TO e os alunos começaram a montar cenas utilizando o ramo do Teatro Jornal. No dia 16 de junho os alunos apresentaram suas cenas.

Não tive nenhuma dificuldade com os alunos, todos se mostraram interessados na Estética do Oprimido, escolheram notícias com relevantes problemas sociais e foram felizes no momento de transformá-las em cena. Contudo, as cenas foram apresentadas de atores para atores. O final de semestre do curso se mostrou muito agitado, e, provavelmente por pouca experiência na Academia e pouca disponibilidade de tempo dos alunos, não insisti na realização de apresentações públicas das cenas. O que me arrependo, pois, as cenas tinham muita qualidade estética e política; cuidaram de assuntos como racismo, fome, gordofobia, alcoolismo entre universitários, a morte de Marielle e os absurdos propagados por Bolsonaro.

Portanto, embora acredite que os alunos tenham aproveitado o contato com o TO, como multiplicador não agi de forma a efetivar a propagação democrática da estética do oprimido (item 7 do quadro 2), bem como deixei de auxiliar a transformação social (item 8 do quadro 2), pois o TO não foi pensado para ficar trancado em uma sala de aula.

5.2 2017, SEGUNDO ANO COMO MULTIPLICADOR

Em 2017, eu integrava o Departamento de Cultura (DECUL), vinculado à Secretaria de Cultura Esporte e Lazer (SEMEL), do Município de Pinhais, Região Metropolitana de Curitiba (RMC), Estado do Paraná, como Instrutor de Artes Cênicas. Anualmente o DECUL organiza o Festival de Teatro de Pinhais[92]. No referido ano fui convidado pelos gestores municipais de cultura para ministrar uma oficina relacionada à minha pesquisa de mestrado, concordamos em realizar a *Oficina de Introdução ao Teatro do Oprimido*[93].

Figura 11 - Oficina de Introdução ao Teatro do Oprimido



Fonte: Arquivo pessoal.

No cartaz do evento percebo meu primeiro equívoco. A descrição do evento – *o que é* – foi editada por servidores da prefeitura, partindo de um texto que eu elaborei. No referido texto eu escrevi “dar voz aos oprimidos”. Durante uma parte da minha pesquisa eu achava que o TO era capaz de *dar voz*, mas o material que li, a

[92] Durante as diversas mudanças de gestão o evento teve seu nome alterado – já foi denominado como FETAEPI (Festival Amador e Estudantil de Pinhais) – e alguns anos não foram computados no cálculo de número de edições. Atualmente o evento se chama oficialmente Festival de Teatro de Pinhais, e, segundo a gestão, irá para sua 13ª edição. Embora eu não tenha feito um estudo histórico preciso sobre este evento, partindo da fala de outros servidores mais antigos, se considerarmos todos os Festivais de Teatro que foram promovidos pelo município, o número subiria para 14ª ou até 15ª edição.

[93] A repercussão da oficina em 2017 foi muito positiva. Por isso, a administração municipal me convidou para ministrá-la novamente este ano, no dia 04 de agosto, durante a 13ª Edição do Festival de Teatro de Pinhais.

vivência com os Curingas do CTO-Rio e os Professores que me orientaram ao longo deste caminho, indicaram-me que no máximo o TO estimula a voz ativa e libertadora entre as pessoas (item 1 do quadro 1), pois todos, oprimidos ou não, são senhores da própria voz, ninguém é capaz de dar voz para o outro (não desenvolverei este conceito aqui, pois foi aprofundado no subcapítulo 1.3.1).

Participaram da oficina, adolescentes e adultos, formando um grupo de aproximadamente quarenta pessoas. A oficina durou 3h30m (embora a previsão inicial fosse 3h). Na primeira parte eu expliquei rapidamente os conceitos de Boal e do TO. Na segundo parte desenvolvemos alguns jogos do arsenal do TO. Na terceira parte, o grupo se dividiu e criaram cenas de TF.

Como eram todas pessoas que já tinham pelo menos mais de um ano de prática teatral, a oficina transcorreu tranquilamente. Não houve muito questionamento, o entendimento dos jogos foi claro e a realização das cenas de TF aconteceram sem nenhuma dificuldade. Embora todos tivessem alguma opressão grave para narrar, eram práticos no momento de transformá-la em linguagem teatral. No TF também não tive dificuldades na função de Curinga, pois sempre existia um espect-ator com uma proposta às opressões apresentadas.

O que destacaria como ruído com a prática do TO e do TF foi, novamente, a minha falta de atenção à propagação do resultado da oficina. No momento do TF, os atores também eram os espec-atores, não houve divulgação para que pessoas da comunidade comparecessem em dado horário para participar do Fórum. Ocorreu uma multiplicação do TO, mas perante um grupo muito restrito. Bem como, não posso chamar o momento do TF de TF propriamente, no máximo foi um ensaio para um TF. Pois foi um Fórum entre atores, depois de trabalharem juntos praticamente 3h. Eu poderia ter combinado com a administração pública um horário em que a comunidade fosse convidada para ver o resultado da oficina e participar do Fórum. Assim estaria a efetivar a propagação democrática da estética do oprimido (item 7 do quadro 2) e gerando um real momento para auxiliar a transformação social (item 8 do quadro 2), o que acredito não ter contemplado plenamente nesta prática.

5.3 2016, PRIMEIRO ANO COMO MULTIPLICADOR

5.3.1 Os Jovens do CEU de Pinhais

O CEU (Centro de Artes e Esportes Unificados) de Pinhais é um espaço localizado no Bairro Weissópolis, construído por meio de uma parceria entre o Ministério da Cultura e o Município de Pinhais, inaugurado no segundo semestre de 2014. O espaço se destina a realização de atividades culturais, esportivas e de assistência social em bairro com população de maior vulnerabilidade socioeconômica. Neste espaço há um Teatro estilo laboratório ou estúdio, com plateia móvel, amplo espaço para pesquisa cênica, bom equipamento de iluminação e som e projetores para exibição de filmes. Entre as atividades oferecidas desde a sua inauguração estão às Oficinas Anuais de Teatro.

No ano 2016 tive contato com uma turma de adolescentes entre 13 e 14 anos e apresentei aos alunos o TO e os conceitos básicos de Boal ao longo do primeiro semestre. No início do curso, apresentei uma notícia tratando sobre a violência contra a mulher. Inspirado na técnica do Teatro Jornal, pedi primeiro às garotas do curso que compartilhassem experiências de machismo que tinham vivenciado, depois pedi para os garotos que compartilhassem situações de machismo que presenciaram. Todos narraram situações de machismo vividas no colégio.

Pedi para que elaborassem uma cena com base nessas histórias. Os alunos pediram para eu me retirar da sala, pois queriam ter total autonomia na criação. Não conseguiram terminar a cena no referido encontro. No ensaio seguinte, disponibilizei mais alguns minutos para que finalizassem e me apresentassem a cena. Como falaram apenas de cenas de machismo ocorridas no âmbito escolar, esperava algo que retratasse este local. Contudo, fui surpreendido com uma cena de violência doméstica, detalhada, com marido violento, mulher em situação de impotência, filho indiferente e até a delegacia da mulher. A cena foi tão consistente, que decidimos continuar trabalhando a cena como projeto de TO. No próximo subcapítulo, transcrevi a versão final da cena, concebida pelos alunos.

5.3.2 O Roteiro

Marcas de Desamor

Personagens:
I - **Ex-namorada**;
II - **Homem;**
III - **Vendedora**
III - **Sofia**;
III - **Luiz**;
IV - **Irmão** (de Sofia);
V - **Voz do BRT** (*em off*);
VI - **Delegada**;
VII - **Policial**;

Cena I

O Elenco entra no palco, cantando O Cravo Brigou com a Rosa, em uma espécie de cortejo. O elenco monta um balcão de loja no canto da cena e se retira. Entra em cena a Vendedora, depois, pelo outro lado do palco, entra um casal, o Homem e a Ex-namorada.

Homem - Então, o que você acha da gente pegar um cineminha hoje?
Ex-namorada - Acho que será legal!
Homem - Então fica aqui (*aponta para uma cadeira*), que eu vou ali e já volto (*vai até o balcão de loja*).
Ex-namorada - Ah. Tá bom.
Homem - Bom dia!
Vendedora - Bom dia!
Homem - Eu gostaria de uma flor que dissesse “eu acabei de te conhecer, mas gosto de você”.
Vendedora - Ah. Pera um pouquinho. (*Chamando alguém que está no interior da loja*) Sofia!
Sofia - (*Entra pelo fundo do palco*) Estou indo.

Homem - (*Olha impressionado Sofia*) Eu te conheço de algum lugar?

Sofia - Não.

Homem - Tá… Tá… (*pensando)* Eu quero mudar o meu pedido. Agora eu quero uma flor que diga “acabei de te conhecer, gostava de você, mas agora não gosto mais”.

Sofia - Tá. Só um pouquinho... Cravos?

Homem - Ah, ótimo. Uma pergunta… Que tal tomarmos um cafezinho para nos lembrarmos de onde conhecemos?

Sofia - Só um café? Só isso, certo? Eu tenho que abrir a loja cedo amanhã.

Homem - Só, só um café. Tá, que horas você sai?

Sofia - 20 minutinhos.

Homem - Então, logo eu volto (*sai da loja e se direciona à ex-namorada)*.

Sofia - Tá bom.

Ex-namorada - Oi.

Homem - (*entrega o cravo)* Oi.

Ex-namorada - Um cravo?

Homem - É, um cravo. Vamos indo! Hoje estou meio indisposto. Não vai dar para pegarmos aquele cineminha, sabe?

Ex-namorada - Ah… Tá bom… (todos saem de cena)

Cena II

O elenco monta rapidamente uma sala de jantar mesa de jantar. Sofia entra e permanece de costas para o público enquanto cozinha. O Homem entra em cena, dessa vez vestindo um blazer.

Homem - A janta já está pronta?

Sofia - Ainda não, passei a tarde limpando e arrumando a casa. Mas, logo ficará…

Homem - (*rude)* Já são seis horas e não tem nada pronto?

Sofia - Já está quase…

Homem - Tá, tá. Não quero saber. Eu vou esperar o Luiz lá fora, quando voltar quero tudo pronto (*sai de cena*).

Luiz entra em cena, sem dar oi para Sofia, sua mãe. Empurra os pratos que sua mãe está arrumando e coloca os pés sobre a mesa.

Sofia - (*Irritada com o comportamento do filho*) Oi, filho.
Luiz - Oi, mãe (*coloca o fone de ouvidos e começa e mexer no celular*).
Sofia - (*Segurando os pés de Luiz*) Dá para tirar os pés da mesa (*arruma novamente a mesa)*?
Luiz - (*Irritado, sem deixar o celular*) Mãe… Eu estou com dor de cabeça…
Sofia - Dor de cabeça, novamente? Deve ser essa merda de celular… Você fica o tempo todo nele… Me dá aqui!
Luiz - Não.
Sofia - Me dá.
Luiz - Não.
Sofia - Me dá.

Luiz entrega o celular e fica muito contrariado.

Sofia - Quer um remédio?
Luiz - Não.

O Homem volta para a cena, com outra atitude, muito mais simpático.

Homem - Oi filhão (*abraça Luiz*)! Oi, querida!
Sofia - Oi…
Homem - O jantar ainda não está pronto?
Sofia - Estou terminando…
Luiz - Cadê o suco?
Homem - É? Cadê o suco?
Sofia - (*Irritada*) Serve esse aqui?

Silêncio.

Homem - Eu acho que perdi alguma coisa, mas não sei o que é… O que aconteceu filho?

Luiz - Minha mãe pegou meu celular.

O homem se levanta e gesticula para que Sofia vá ao canto da cena, longe de Luiz, que se serve, indiferente ao que acontece.

Homem - Cadê o celular?
Sofia - Eu não vou dar o celular… Ele falou que está com dor de cabeça novamente… Ele precisa descansar um pouco a vista…
Homem - (*Segura Sofia com força pelos ombros*) Me dá o celular dele. Anda logo!

Sofia entrega o celular.

Homem - (*Vai até Luiz)* Tá aqui filho.
Luiz - Pai, posso comer no quarto?
Homem - Pode.
Sofia - Não pode!
Homem - Pode!
Sofia - Não pode, eu fiquei o dia inteiro limpando… Eu acabei de limpar o quarto dele...
Homem - E daí? Pode ir!

Luiz faz uma careta para a mãe e sai.

Homem - O que você está pensando para ficar desafiando o meu filho, hein?
Sofia - Ele é meu filho também!
Homem - Ah, então você acha que só por ser mãe, pode desafiar o menino desse jeito?
Sofia - Eu tenho direito de educar ele também, não é só você…
Homem - Ah, você tem direito? (*Segura o cabelo de Sofia, derruba-a no chão e a bate*) Quem manda aqui sou eu, está entendendo (*sai de cena*)?

Sofia permanece no chão. Nisso, seu irmão bate a porta. Ninguém atende. Ele percebe que a porta está aberta e entra na casa.

Irmão - (*Assustado ao ver Sofia no chão*) Irmã? (*Ajuda Sofia a se levantar)* O que aconteceu irmã?
Sofia - Eu… Eu caí… e bati o rosto…
Irmão - E ninguém veio te ajudar?
Sofia - Estão todos vendo TV nos quartos… Não foi nada… Eu não pedi ajuda, para que ninguém se preocupasse…
Irmão - Não foi o traste do seu marido que fez isso?
Sofia - Não, imagina…Isso é jeito de falar? Está tudo bem irmão, você pode ficar tranquilo.
Irmão - Olha… Eu fico preocupado… Não é a primeira vez que você "caiu"...
Sofia - Eu já falei, está tudo bem.
Irmão - Tá bom, tá bom. Amanhã eu passo aqui para tomar café com vocês antes de levar o Luiz para a escola, tudo bem?
Sofia - Tudo bem. Era isso que você queria falar?
Irmão - Sim. Até amanhã (*dá um beijo no rosto da irmã e sai*).
Sofia - (*Recolhe a louça em uma bandeja, joga tudo na pia e grita*) Ahhh (*sai de cena*)!

Cena III

Sofia - (*Entrando novamente em cena*) Acorda Luiz, você vai se atrasar!

Luiz entra em cena, esfregando o rosto e bocejando, como quem acabou de acordar. O Homem entra feliz e simpático, como se não tivesse acontecido nada na noite anterior.

Homem - (*Vai até Sofia para a beijar*) Bom dia, querida (*Sofia, assustada, foge do beijo. O homem age como se nada estivesse acontecendo e vai até seu filho*)! Bom dia, acorda, vamos!

O irmão entra em cena e bate na porta.

Sofia - Quem será?

Homem - (*Fala para Luiz*) Com certeza é aquele seu Tio, ele só te leva para o colégio de manhã para tomar café aqui em casa de graça… Folgado.
Irmão - Bom dia, irmã!
Sofia - Bom dia, irmão!

O irmão abraça Sofia, depois cumprimenta seu cunhado e seu sobrinho.

Sofia - Querem café?
Irmão - Então cunhado… O meu carro quebrou, não terei como levar o Luiz para o colégio hoje…
Homem - Ah, que legal… Agora que você me avisa? (*Pega o celular e faz uma ligação)* Oi, avisa os gerentes que eu vou demorar para chegar, que eu tenho que levar meu filho pra escola, mas eles podem começar a reunião sem mim. Ok? Obrigado (*Desliga o celular*). Vamos Luiz, pega as suas coisas (*Saindo de cena com Luiz*) !
Irmão - Eu posso aproveitar e, depois que deixar o carro no mecânico, levar a tua esposa para o Shopping hoje? Já faz um tempo que ela não sai de casa.
Homem - Pode, pode… Ela está precisando dar um retoque no visual mesmo…
Sofia - Eu só vou recolher as xícaras e já vamos (*Sofia recolhe a louça, solta o cabelo e pega uma bolsa*). Vamos, então?

Os dois caminham até o centro da cena. Gesticulam como se estivessem entrando em um ônibus. Breve silêncio.

Voz do BRT - Próxima parada, Estação Rui Barbosa (*Os atores representam uma parada brusca do ônibus*). Próxima parada, Estação Eufrásio Correia.

Sofia - A gente não vai descer aqui?
Irmão - Sim, vamos.

O irmão conduz Sofia até outra mesa, em outro canto do palco, onde está sentada uma mulher.

Irmão - Então, não estamos indo para o Shopping.

Sofia - Como não?
Irmão - Estamos indo pra delegacia?
Sofia - Oi? Como assim? Eu não quero vir aqui… Eu falei para você que estava tudo bem…
Irmão - Calma Sofia, vamos só conversar com a delegada, ok?
Delegada - (*Levanta-se para cumprimentar ambos*) Boa tarde, boa tarde. Então, qual é o problema?
Irmão - Então, o meu cunhado bateu na minha irmã.
Delegada - Isso é verdade? (*Sofia não responde*) Olha, eu sei que você pode estar assustada, mas estamos aqui para ajudar.
Sofia - Mas foram poucas vezes, ele não faz por mal…
Delegada - E essas manchas no seu braço? Olha… se iniciarmos a investigação, podemos conseguir um abrigo para você e, se confirmarmos as agressões, ele terá que responder na justiça… Dependendo da gravidade do caso, ele pode ser preso.
Sofia - Não, ele não pode ser preso! (Gritando com o irmão) Eu falei para você que eu não queria vir aqui (*Levanta-se e sai*)!
Irmão - (*Segue a irmã*) Calma Sofia, você precisa entender que isso não está certo… Ele não pode fazer isso… Você consegue reconstruir a sua vida sem ele, eu te ajudo…
Sofia - Me deixa em paz (*ambos saem de cena*)!
Delegada - Acho melhor eu observar um pouco essa situação (*sai de cena*).

O homem e Luiz entram em cena, vão até a mesa de jantar.

Homem - E aí filhão, como foi a aula hoje? Pegou alguma amiguinha no intervalo?
Luiz - Nada pai, as meninas do meu colégio são cheias de frescura.
Homem - Olha filho, com mulher você tem que fazer assim…

A delegada e uma policial passam pela cena, caminhando lentamente pela boca de cena, olhando os dois sentados na mesa.

Homem - Filho, olha ali na janela… Não é uma viatura da polícia passando bem devagar… aqui na frente de casa?

Luiz - Acho que é. O que será que eles estão procurando aqui? O bairro é tão tranquilo, nunca acontece nada.
Homem - Parecia que elas estavam procurando algo aqui…
Luiz - Como é que eu vou saber.

Entram em cena Sofia e o Irmão. Sofia se despede do irmão, que logo sai de cena, sem falar com os outros.

Homem - Oi, querida! Como é que foi o seu dia no Shopping?
Sofia - Ah, mais ou menos… Estava tudo muito caro.
Homem - É, mas o cartão que eu te dei tem um limite bem alto, né? Nunca falei para você se preocupar com o valor das coisas… Só quero que arrume a casa e não me incomode…
Sofia - Ah, mas eu não quero queimar o seu dinheiro…
Homem - Não fez cabelo, nem maquiagem… Não comprou nem uma roupa… Nada?
Sofia - Não.
Homem - (*Falando com o filho)* Filho, vai lá no quarto e prepara uma mochila com seu material escolar e outra com roupas, para ficar uns dias fora de casa (*Conduz o filho para fora de cena)*. Você tem certeza absoluta que não passou em nenhum outro lugar?
Sofia - Sim.
Homem - Absoluta?
Sofia - Sim.
Homem - Então é isso, você deu para mentir.
Sofia - Não.
Homem - (*Agarra Sofia pelo cabelo*) Você acha que eu não sei…
Sofia - Me solta, você está me machucando...
Homem - Hoje, agora pouco, passou uma viatura e praticamente parou aqui, na nossa casa...
Sofia - Me solta, você está me machucando…
Homem - (*Faz com que Sofia fique de joelhos no chão*) Então é isso? Você vai mentir pra mim? Você vai ficar sem nada! Luiz (*solta Sofia, que se levanta rapidamente*)!

Sofia - O que você vai fazer com o Luiz?
Homem - Luiz vá para o carro!
Sofia - Não Luiz, não vai…

Luiz fica parado, sem saber o que fazer.

Homem - (*Gritando e apontando para um dos lados do palco*) Vai para o carro, agora, Luiz!

Luiz corre assustado para a direção que o homem aponta.

Sofia - O que você vai fazer, para onde você vai levar o meu filho?
Homem - Ele é meu filho!
Sofia - Ele é meu filho também, você não pode…
Homem - Eu não quero saber (*derruba parte da mobília*)!
Sofia - O que você está fazendo? Para, para, para...
Homem - (*Segurando Sofia pelos braços, até derrubá-la no chão*) Você vai ficar sozinha, sozinha! Sem casa, sem dinheiro, sem marido, sem filho! (Gritando) SOZINHA (*sai de cena*)!

Sofia fica deitada no chão assustada… depois de alguns segundos começa a chorar. O elenco volta. O Curinga fala com o público e começa o Fórum.

5.3.3 Meus Dilemas Como Multiplicador do TO

O texto acima é a transcrição de uma das cenas montadas pelo Grupo de Adolescentes do CEU. O grupo acabou montando uma segunda cena, também sobre violência contra a mulher, mas, para analisar a minha ação, optei por transcrever apenas uma, pois foi a primeira cena de TO montada pelo grupo, e a que menos necessitou de interferências minhas como diretor de cena durante os ensaios. Ou seja, nesse momento, tentei estimular a voz ativa entre os alunos (quadro 1, item 1), o que acredito ter funcionado.

Apesar dessa cena ter sido apresentada 4 vezes, esse texto foi transcrito pela primeira vez agora, para este trabalho. Como relatei anteriormente, após a leitura de

um artigo de revista, os alunos, com apenas dois ensaios, construíram essa cena. A minha função ao longo dos demais ensaios foi basicamente arrumar a marcação de cena.

Contudo, com esse grupo, uma das fragilidades na minha prática foi a falta de conhecimento da comunidade em que se realizará o TO (quadro 2, item 2) de duas formas. Primeiro, na esfera administrativa dentro da Prefeitura. Eu iniciei meu trabalho em Pinhais no ano de 2014, nos dois primeiros anos (2014 e 2015), acredito que fui observado pela gestão com calma. O trabalho dos meus alunos não era chamado para nenhum evento, ao contrário dos demais colegas de outras áreas (música, dança, cinema, teatro com adultos). Meus alunos basicamente ensaiavam e apresentavam para os pais e parentes. Contudo, em 2016, a gestão se mostrou satisfeita com o desempenho dos alunos e com o retorno positivo dos pais, e pediu para que meus alunos participassem com cenas em alguns eventos.

Aqui eu me deparei com uma situação muito semelhante aos Curingas entrevistados por Dodi Leal (2015, p. 67):

> Com relação ao prefeito, que deveria compor a mesa das plenárias de OP [Orçamento Participativo], dificilmente ele assistia às apresentações de TO. Muitos dos entrevistados comentam o descontentamento que os grupos ficavam, em especial o Ondas da Rua, quando avisavam que deveriam cancelar a apresentação de TO na plenária de OP porque o prefeito havia chegado. Em outras ocasiões, era solicitado que o fórum esticasse um pouco mais já que o prefeito ainda não tinha chegado. S.M., G.S., A.P. e M.A. (...)
> Vê-se que as circunstâncias do governo pareciam impor necessidades aos grupos que foram ao mesmo tempo constituídos para apoiar o projeto de participação e limitados por terem de servi-lo.

Embora o Prefeito de Pinhais não tenha participado de nenhuma das apresentações, apenas o Secretário de Cultura, Esporte e Lazer e o Diretor de Cultura de Pinhais, algo semelhante aconteceu comigo e com o elenco. Quando apresentei a proposta de uma cena de TO, os gestores se mostraram interessados. Acharam válido trazer uma cena com problemas sociais atuais. Das quatro apresentações feitas, duas foram a pedido da administração. No dia 16 de junho de 2016, em uma festa junina do CEU, oportunidade em que teríamos presentes vários membros da comunidade do Weissópolis, e no dia 20 de outubro de 2016, no Centro Cultural Wanda dos Santos Mallmann, durante o Festival de Teatro de Pinhais, ocasião em que teríamos presente algumas turmas de ensino fundamental II e

médio. Contudo, a peça foi tratada como uma apresentação de abertura nestas ocasiões.

Figura 12 - Apresentação de 16 de julho de 2016 da peça *Marcas de Desamor*



Fonte: Arquivo pessoal.

Na primeira situação, por ser uma festa junina, com autoridades presentes, não foi autorizada a realização do Fórum, pois além da nossa cena, haveriam outras, a fala das autoridades e a festa em si. Já na segunda, a cena foi realizada na Concha Acústica do no Centro Cultural de Pinhais, enquanto outro grupo realizava os últimos ajustes para apresentar um texto de Bertolt Brech. Por isso, também não tivemos espaço para diálogo com a plateia depois, pois a cena serviu como uma espécie de *trailer* do espetáculo principal.

Nestas ocasiões, percebi que por maior que seja a boa vontade da administração pública, quando se trata de agenda ou presença de autoridades, o teatro é entendido como rápido entretenimento, não existindo muito espaço para manifestações ou debates, mesmo que de relevância social. Eu confesso que poderia ter me manifestado com mais ênfase, pois fazer um trabalho de TO sem debater com o público não faz sentido, salvo se for um TO do ramo do Teatro Invisível [94]. Por isso, entendo que nesse momento, a minha ação como multiplicador

[94] Segundo Bárbara Santos “Para superar a barreira de não poder fazer teatro dentro do teatro, para criar formas alternativas de seguir discutindo problemas publicamente e para driblar o impedimento de não poder ser visto em atuação, Boal cria o **Teatro-Invisível.** Trata-se de uma encenação apresentada como fato concreto da vida real, que não pode ser revelada como teatro. Apesar da encenação ser produzida como teatro, deve ser apresentada no local onde poderia acontecer como

também não permitiu propagar democraticamente a Estética do Oprimido (quadro 2, item 7), muito menos auxiliou em alguma efetiva transformação social (quadro 2, item 8).

Retomando a questão da falta de conhecimento da comunidade (quadro 2, item 2), o segundo ponto que destaco foi a minha insegurança para conhecer ou investigar melhor a origem dessa opressão (violência contra a mulher) no grupo. Como o texto transcrito deixa claro, os adolescentes souberam criar uma cena muito rica em detalhes sobre esta opressão. Algum deles vivenciou isso em casa? Quantos? O que eu poderia fazer? Como eu mencionei, eles narraram situações de machismo no ambiente escolar, mas na hora de construírem uma cena, foram para o ambiente familiar. Por mais enriquecedora que tenha sido a experiência, ser um multiplicador do TO certamente me colocou em um lugar de nova atuação, ultrapassou o campo do diretor cênico, do professor e até o do advogado.

As outras duas apresentações aconteceram nos dias 04 e 05 de dezembro de 2016.

Figura 13 - Material de divulgação do Teatro Infantojuvenil de Pinhais



Fonte: Arquivo pessoal.

---

fato verídico, não sendo identificado como evento teatral. Dessa forma, os espectadores são reais participantes, reagem e opinam espontaneamente à discussão provocada pela encenação. O Teatro-Invisível objetifica dar visibilidade ao que está invisível na vida cotidiana. Revelá-lo como encenação teatral pode colocar o grupo em risco e criar uma sensação de traição entre os espectadores/as" (2016, p. 88)

Como Curinga multiplicador do TO, creio que não estabeleci um diálogo totalmente autêntico (quadro 1, item 2), um tratamento pautado na horizontalidade (quadro 1, item 3) e não evitei todo tipo de manipulação (quadro 2, item 4). Apesar de ter explicado para os atores como seria o Fórum, e do elenco ter demonstrado interesse em realizá-lo plenamente, hesitei. O grupo era formado por três garotas e três garotos, entre treze e quinze anos. Eles criaram cenas fortes, trazendo para o palco a violência que muitas mulheres sofrem sem censura. Como Curinga, e como professor responsável pela integridade psicofisiológica do elenco, optei por realizar uma adaptação do que Boal (2013, p. 136) denomina como Dramaturgia Simultânea:

> Trata-se aqui de interpretar uma cena curta de dez ou quinze minutos, proposta por alguém do lugar (...) e improvisado pelos atores, depois de discuti-la com o "autor" e delinear o enredo. (...) A cena deve ser representada até o ponto em que se apresente o problema central, que necessita uma solução. Neste ponto, os atores param de interpretar e pedem ao público que ofereçam soluções possíveis (...). Em seguida, improvisando, interpretam todas as soluções propostas possíveis (...) sendo que todos os espectadores têm o direito de intervir, corrigindo ações ou falas inventadas pelos atores, que são obrigados a retroceder e a interpretar outra vez as mesmas cenas ou dizer as novas palavras propostas pelos espectadores. Assim, enquanto a plateia "escreve" a peça, o elenco simultaneamente a interpreta.

Nos referidos dias a apresentação seria aberta ao público geral do bairro Weissópolis, não só aos pais. Tive muito medo que algum espect-ator acabasse machucando alguém do elenco durante alguma intervenção. Por isso, optei por uma técnica parecida com a Dramaturgia Simultânea. No momento do Fórum, eu fiz uma breve explanação sobre o TO ao público e pedi que apresentassem soluções para que o elenco remontasse a cena seguindo tais sugestões de enfrentamento às opressões.

Abaixo cuido da transcrição das propostas apresentadas nos dias das apresentações. Contudo, por não ter informado ao público que tais falas seriam objetos de análise nesta pesquisa, optei por alterar os nomes dos que participaram.

No dia 04 de dezembro de 2016 (domingo) o público foi composto em sua maioria por parentes do elenco. No referido dia apenas uma pessoa manifestou interesse em falar, o Senhor Alberto, pai da atriz que interpretava a *Voz do BRT* e a *Policial*, "Na minha opinião, a [...] cena onde tinha o pai e a mãe, né? E tinha a família. Primeiro, pela educação da família, o filho chega e coloca os pés em cima,

etc. Desrespeito ao pai e mãe, a desobediência, né? Faz a família virar tudo isso que virou. E na segunda parte, ela apanhando, o irmão vai até ela, dá ajuda a ela e ela recusa. Eu acho que ela deve fazer o contrário, aceitar, né? Começa fazendo isso, essa atitude e depois, com certeza, não vai ocorrer mais. Fora isso, depois de ter apanhado uma vez, está dando brecha para ele fazer novamente, várias e várias vezes e pode chegar às vezes ao homicídio" (2016).

No segundo dia, 05 dezembro de 2016, foram apresentadas duas sugestões. A primeira pelo Luciano (motorista da Prefeitura de Pinhais), "Eu não conhecia a peça, né? Não faço parte. Estou vendo pela primeira vez também. Mas eu acho que a punição da pessoa que comete tais coisas, né? Para dar o exemplo de que tem punição, se não vai acontecendo, vai acontecendo e fica por isso mesmo" (2016). A segunda por Maria (Professora e Pedagoga do Colégio Estadual Amyntas de Barros de Pinhais) "Bom dia, eu sou Professora e Pedagogo do Colégio Amyntas e quero parabenizar vocês alunos, pela apresentação de vocês, né? Não é fácil isso ser visto. Foi uma coisa maravilhosa, eu fiquei um pouco chocada com as cenas. Realmente, a gente convive com isso no dia a dia e, geralmente as mulheres se omitem mesmo. Então, que sirva de exemplo para muitas que não tem coragem, tem que ter essa coragem, procura a delegacia e vai em frente com isso, para que [inaudível] no sentido assim de mais humano para nós mulheres, né? [...]" (2016).

Nas duas ocasiões a cena foi refeita conforme as orientações da plateia. No momento em que chegou à delegacia, a personagem Sofia aceitou denunciar o marido. Depois o mesmo era intimado para comparecer à delegacia pela Policial e Delegada, momento em que acabava sendo grosseiro com as agentes e terminava detido. Por fim, Sofia chegava em casa com a esperança de ter um pouco de paz. Depois chega o filho adolescente. Sofia conta sobre as agressões que sofria e que teve que denunciar o pai do jovem. Nos dois dias o ator que representava o Filho não aceitou a prisão do pai, acabou a cena gritando, ofendendo e culpando a mãe.

Novamente, como a agenda do Teatro estava ocupada com a apresentação de outras turmas, não pude aprofundar os debates com o público. Embora as manifestações tenham sido relevantes, hoje, após refletir sobre tais apresentações ficam algumas questões. O Filho, também não estava em uma posição de opressor? A relação do Filho com a Mãe também não deveria ter sido focada no debate com a plateia? E quanto às alternativas apresentadas, embora todos achassem um absurdo o que Sofia estava sofrendo, as três alternativas só tocavam o seu campo

de ação: Sofia deve denunciar o Marido. Contudo, na realidade de várias mulheres brasileiras, seria tão simples assim tomar essa decisão? Existiriam outras alternativas? Será que não houve uma certa responsabilização da mulher pela agressão? Certamente, estas questões deveriam ser levantadas após as apresentações. Julián Boal faz uma análise crítica semelhante ao tratar de outro espetáculo sobre violência contra a mulher:

> Ao tanto insistir sobre a capacidade de decidir sem ver quais as opções concretas eram oferecidas a essas duas mulheres, elas inevitavelmente se tornam corresponsáveis da violência que sofrem. Não é aqui em absoluto vaticinar sobre o que uma mulher pode ou não fazer quando confrontada a violência de seu companheiro ou de quem quer que seja. O que nos parece no entanto extremamente danoso é reduzir a questão do combate a violência contra as mulheres a uma série de conselhos que elas deveriam seguir quando confrontadas a agressões como se sociedade como um todo não devesse ser transformada para que essa violência não mais ocorressem (BOAL, J., 2017, p. 147)

Outro ponto delicado está no fato de, para manter a originalidade da criação dos alunos, ter mantido a violência em cena, o que prejudicou o Fórum, pois, como analisei anteriormente, perdi a segurança para que houvesse a interação entre os atores e os espect-atores. Como também nos recorda Julián Boal (2017, p. 147) “o TF não pode se reduzir ao momento da violência física”.

Assim, entendo que minha curingagem não tenha sido suficientemente socrática (quadro 2, item 3), creio que minha ação como multiplicador se aproximou mais do denominado por Augusto Boal (2015, p. 297) como “rádio-fórum”:

> (...) É preciso que os espect-atores vejam as opressões e não apenas que delas sejam informados - isto é teatro!
> Existem, porém, outros rituais que são pouco teatrais, pouco estimulantes. E o perigo de uma encenação pobre é induzir os espect-atores participantes a apenas falar, discutir verbalmente as soluções possíveis, em vez de fazê-lo teatralmente. É o que chamamos, pejorativamente, de “rádio-fórum”.

Tenho certeza que o referido processo foi marcante para os alunos e para o público. Do elenco original (seis alunos) quatro ainda fazem Teatro. Dois tiveram que começar a fase do estágio, mas ainda frequentam o espaço como público. Uma espectadora gostou tanto da apresentação de 05 de dezembro de 2016 que decidiu começar o curso em 2017. Dos aproximadamente cem alunos (entre crianças, pré-adolescentes e adolescentes) que frequentaram as Oficinas de Teatro em Pinhais até dezembro de 2017, ministradas por mim, certamente os que possuíam uma

maturidade maior para tratar de questões de conflitos sociais e inclusão de toda a diversidade, são os que participaram deste processo. Como o foco da minha pesquisa neste momento está na minha autoanálise como multiplicador do TO, não realizei nenhuma entrevista com eles para apresentar dados sobre isso. Falo partindo da nossa convivência, e do que os mesmos publicam em suas redes sociais. Os demais alunos, embora sejam excelentes jovens, participaram de processos diferentes, mais objetivos e preocupados com o resultado de uma montagem de um texto infantil ou clássico. Não desmerecendo o resultado final que obtivemos, pois foram momentos marcantes e emocionantes para todos, mas eles parecem não ter desenvolvido uma capacidade de análise crítica do entorno tão apurada como os alunos do processo *Marcas de Desamor*.

Contudo, certamente um dos meus maiores pesares como multiplicador foi não ter realizado nenhum debate com a plateia em duas apresentações, mesmo que nesse formato de “rádio-fórum”, principalmente na apresentação do dia 20 de outubro de 2016.

Figura 14 - Apresentação do dia 20 de outubro de 2016 da peça *Marcas de desamor*



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Arnaldo Silveira.

Acho que, no que toca o espaço físico e público, foi o dia que senti maior proximidade à experiência do teatro como uma ágora, como um espaço democrático. O espaço físico, uma concha acústica aberta no Centro do Município de Pinhais, chamava a atenção de todos que passavam e paravam para ver a

apresentação. Estávamos tratando de uma grave opressão a céu aberto, sem censura de conteúdo ou os segredos das paredes. Os pré-adolescentes, adolescentes e adultos que compareceram comentaram a cena inteira, cada ação dos personagens. Eu sentei no meio da plateia, pois nessa data a peça estava em um formato de rua, eu não precisava me preocupar com a operação de luz, projeção de imagens ou som durante a apresentação. No momento em que o homem batia pela primeira vez em Sofia, um menino gritou “é isso aí!”, porém foi rapidamente advertido por seus colegas (meninos e meninas) “cala a boca”, “o que eles estão fazendo é sério, meu”, “é, acontece direto, não é piada”, “poderia ser a sua mãe, já pensou nisso?”, etc. Senti uma plateia que pulsava, que queria falar, mas eu não me impus como multiplicador do TO perante à agenda do município e do Festival. Por minha culpa, perdemos esta oportunidade de fazer um grande Fórum com os jovens.

5.4 EPÍLOGO DA MINHA MULTIPLICAÇÃO DO TO

O TO é uma linguagem teatral complexa, que certamente pode ser uma experiência enriquecedora. Quando trato da questão democrática (primeiro capítulo desta pesquisa), e dos paralelos entre representantes e Curingas, pretendo a construção da Arte Teatral como um espaço de fala democrática, a ágora grega, e no Curinga e nos Representantes eleitos como este sujeito que consegue mediar o debate, colocando seus interesses de lado, em prol dos interesses da comunidade. Certamente, eu, enquanto multiplicador do TO, ainda estou muito longe desse lugar, estes são apenas os primeiros passos, seguidos por alguns acertos e muitos erros.

6 A UTOPIA DE BOAL

> "'Utilizar Brecht sem criticá-lo é traí-lo' escreveu Heiner Müller. O legado de A. Boal nos parece de demasiada importância para fazê-lo sofrer tamanha traição."
> (**Julián Boal**)

Além do todo analisado aqui, o TO possui contradições próprias, algumas presentes em sua origem, outras resultantes do tempo atual, que já não possui a mesma conjuntura política dos anos 60 e 70, quando o Boal começou a dar forma à sua proposta estética e política. Uma das profundas análises que encontrei até aqui sobre o TO está na tese de doutorado de Julián Boal, *Sob Antigas Formas em Novos Tempos: o Teatro do Oprimido Entre o "Ensaio da Revolução" e Adestramento Interativo das Vítimas.* Neste trabalho Julián Boal apresenta uma série de contradições existentes no TO, nos Grupos que praticam TO e na ação de seus multiplicadores e Curingas, brevemente analisados aqui, pois, embora não sejam minhas conclusões, são observações pertinentes e que devem ser aprofundadas.

A arrogância dos que multiplicam o TO seria um dos grandes equívocos atuais. Segundo Julián Boal, a lógica construída por Augusto Boal é que "a história do teatro seria a da progressiva re-apropriação pelo povo, história da qual o TO seria o ponto de chegada" (BOAL, J. 2017, p.31). Contudo, este pensamento leva ao "frequente desinteresse dos participantes de Teatro do Oprimido por outras formas de Teatro. Afinal se o TO é superação de todas as formas anteriores e o ponto culminante da história do teatro por que continuar vendo outras formas, necessariamente ultrapassadas e/ou menores?" (BOAL, J. 2017, p. 32)

Além de uma postura arrogante, esta forma de pensar não fortalece o TO como espaço democrático, pelo contrário. A Democracia moderna implica diálogo e constante transformação, acompanhando as novas formatações sociais, por isso o direito está em constante modificação[95]. Ao estancarmos uma forma de TO como superior a todas as demais formas políticas de teatro corremos risco de transformarmos o TO em um espaço de monólogos, em que só os doutos nos

[95] Embora muitas vezes nosso legislativo não acompanhe o ritmo da sociedade, deixando questões relevantes, como a união homoafetiva, aos cuidados do judiciário, situação que tem sido criticada como "ativismo judicial". Apesar de, neste caso, reconhecer a justiça feita pelo Supremo Tribunal Federal, principalmente por eu ser homoafetivo e detentor dos mesmos direitos que qualquer outra pessoa, esta postura proativa do judiciário pode e tem gerado certa insegurança jurídica.

escritos de Boal seriam capazes de fazer um teatro político realmente transformador, o que, entendi eu, vai contra a própria essência do TO, pois é contrária a ideia de especializações.

Aqui entramos em um ponto interessante da análise de Julián Boal, a forma como as Oficinas do TO estão se tornando mercadorias vendidas por Curingas Profissionais. Ou seja, uma forma de teatro que nasceu para combater o mercado capitalista, adequou-se ao mesmo sistema.

> Essas empresas, assim como os facilitadores *freelance*, sobrevivem vendendo majoritariamente dois tipos de mercadorias: oficinas e projetos sociais.
> (...) o recrutamento de forma majoritária se dá pela capacidade de pagar por esta mercadoria. A oficina se torna então o lugar de um interessante paradoxo prático: ela é a passagem obrigatória para transformar-se a si mesmo em um profissional de uma forma de teatro fundada precisamente na rejeição da profissionalização, um especialista em desespecialização (BOAL, J. 2017, p.80)

Ou ainda a forma como Grupos de TO são contratados pelo Estado, seja no Brasil ou fora, pois nos "projetos sociais [...] tem uma temática [...] escolhida pelo Estado [...]. Na maioria absoluta dos casos, nada nos projetos é determinado com a colaboração da população ao qual eles se destinam" (BOAL, J. 2017, p 83).

Outro ponto seria um certo esvaziamento político e conceitual no TO. Por exemplo a falta de definição clara e específica do que seria esta sociedade opressora.

> Mas essa caracterização desta sociedade opressora é que curiosamente fica faltando. Nada, senão o meio pelo qual esta sociedade oprime (a divisão entre aqueles que podem falar e aqueles que só podem ouvir), é apresentado. A finalidade da opressão existir nesta sociedade nunca é claramente apresentada. Existe um ganho claro obtido através desse ausência: a possibilidade de não hierarquizar as opressões, de não subordinar uma a outra ao ponto de deixar para depois tudo que não releve do que seria a 'contradição principal' da sociedade (BOAL, J, 2017, p. 35).

Esse esvaziamento político e conceitual seria favorável aos que depende do patrocínio do Estado.

> O objetivo deste esvaziamento consciente seria o de poder ter mais facilmente acesso às benesses do Estado para missões tais como a prevenção do tabagismo ou à educação a cidadania, missões dificilmente compatíveis com os objetivos revolucionários de A. Boal. No entanto, como muitos grupos de TO dependem, com mais ou menos mediações dos financiamentos do Estado para poder sobreviver esse tipo de arranjo é visto

> como não muito grave por boa parte dos participantes do TO (BOAL, J., 2017, p. 51)

O ponto máximo desse esvaziamento seria o uso do TO como forma de reunir e mediar as relações entre trabalhadores e empregadores, com finalidade de "recrutar e domesticar trabalhadores" (BOAL, J., 2017, p. 51). Só este ponto merece uma pesquisa particular para verificar como Recursos Humanos estão utilizando o TO no ambiente de trabalho.

Outra questão seria a utilização do TO como uma escola de etiqueta, um lugar para se aprender a respeitar a diversidade, uma espécie de fábrica rentável de aliados, mas sem profunda análise crítica e real intenção de transformação social.

> Vemos atualmente a proliferação de oficinas que podem ser consideradas como verdadeiros espaços de ensino de dicas de etiquetas: como devo me comportar com negros? Como fazer para deixar de ser machista? Como não ofender meu amigo transexual? O TO se junta sem maiores dificuldades ao que já foi descrito como "complexo industrial" de produção em série de aliados: "onde a luta é uma mercadoria, o *allyship* [é] a moeda"

Julián Boal também chama nossa atenção para a questão da fala e da ação do espect-ator. Enquanto eu não entendo como democrática a ação de não permitir que alguém fale - como sustentei no Capítulo 4 - o autor também não compreende como coerente esta obrigação que o espect-ator tem de entrar em cena e representar uma solução, seja falando ou apenas com os gestos. Embora TO tenha o "assumir a cena" como um pressuposto, ele verifica o risco de se dar mais importância para o ato espetacular de entrar em cena, do que as soluções propriamente dias.

> Por exemplo, em cada vez mais espetáculos os participantes que interrompem uma cena de teatro-fórum para tentar enfrentar a opressão não podem fazer uso da fala. São proibidos de articular o que quer que seja pelos atores e atrizes. Essa recusa da fala levaria o espect-ator a utilizar mais o corpo, a lançar mão da dança ou da pantomima para poder se expressar. Sua intervenção tem que ser bela, espetacular. O espect-ator que sobe em cena não participa mais de uma transgressão de um espaço que lhe é a priori proibido, mas penetra uma esfera cuja intensidade lhe conferiria um mistérios "je-ne-sais-quoi" [eu não sei o quê] bem próximo da emancipação. A crítica aberta ao teatro se reverte aqui em seu contrário. O palco, que em certos escritos de A. Boal só mantém alguma pertinência para a luta política se humildemente reconhecer suas limitações, agora é arrogante princípio e fim em si mesmo (BOAL, J. 2017, p. 68).

Tal arrogância, poderia levar ao entendimento de que as soluções às

opressões são simples, que estão logo ali:

> Arrogância que demanda aos espectadores se alçarem ao "nível" de atores e de demonstrar em cena as qualidades que essas já possuiriam, infantilização ao querer convencer os espectadores que suas intervenções poderiam facilmente ser realizadas, dando a curiosa impressão que, para a maioria dos grupos de TF, a emancipação fica logo na esquina (BOAL, J., 2017, p. 187).

Eu concordo com o autor, não só por perceber "o palco como um arrogante princípio e fim em si mesmo" (BOAL, J. 2017, p. 68), mas pelo fato de entender que, se o TO é uma prática que prima pela democracia (voz ativa, diálogo autêntico, tratamento horizontal, etc), deve ser uma escolha do espect-ator a forma como ele irá se expressar, se ele está ou não disposto a entrar em cena, ou se só deseja falar. Talvez esta situação se configure como um complicador para o Curinga, mas é a alternativa que respeita o espect-ator como sujeito democrático, o contrário não deixa de ter um caráter impositivo, por melhor que possa ser a intenção.

Ou ainda podemos questionar: o simples fato do espectador assumir a cena é mesmo uma emancipação, é mesmo a conscientização da sua voz ativa e democrática?

> Será mesmo que o espectador, ao se tornar artista, ou ao entrar em cena, se emancipa de fato?
> [...]
> Para Rancière, "ser espectador não é essa condição passiva que teria que ser mudada em atividade" (p. 23). O espectador não é desprovido do poder, ao contrário, ele tem um poder específico. "É o poder que tem cada um ou cada uma de traduzir à sua maneira o que ele ou ela percebe, de ligá-lo à aventura intelectual singular que os rende semelhantes a qualquer um, na medida em que essa aventura não se pareça a nenhuma outra" (p.23) (BOAL, J., 2017, p. 111).

Julián Boal (2017, p. 131 - 132) também percebe um limite muito tênue entre algumas práticas de TO e um teatro de propaganda. Há casos em que o elenco não só apresenta uma opressão, como leva ao público a solução, antes dos debates (o famoso "faça isso"). Ou seja, há um retorno ao estado que Augusto Boal estava anteriormente à concepção do próprio TO. É uma forma de teatro que insiste em apresentar modelos positivos a serem repetidos pelo público. Pode ser uma configuração democrática no que toca a representatividade de identidades em cena, mas no que toca o debate, o ato de instigar o espect-ator, não é (por melhores que sejam tais modelos). Pelo contrário, chega e ter uma leve configuração autoritária

quando pensamos em TO.

> No Teatro-Fórum uma ideia nunca deve ser imposta. O Teatro-Fórum não prega nada, não é dogmático, não tenta manipular as pessoas. No melhor dos casos, liberta os espect-atores, os incentiva e os transforma em atores – e em seres de ação (BOAL, 2015, p. 71).

Enfim, estes são apenas alguns dos questionamentos que visualizei ao longo da minha pesquisa a ganhar forma nas palavras de Julián Boal, configurando o TO e suas contradições práticas como uma espécie de utopia, assim como a democracia.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

> “A incapacidade de encontrar uma solução para aquela situação não criou mais desespero, ao contrário, parecia redobrar as forças dos presentes. Não se pode aqui ir além de hipóteses para explicar como esta demonstração das impossibilidades se converteu num fermento de esperança.“
> (**Julián Boal**)

Retomando a ideia de democracia, ao analisar as variações sobre o conceito democrático, Costa apresenta os niveladores, grupo político que surgiu na Inglaterra no Século XVII. Tal grupo deseja a ampliação dos “muitos” que poderiam participar ativamente da política inglesa, embora perseverassem critérios de diferenciação claro entre os “todos” (a população de forma geral) e os “muitos” (os cidadãos que efetivamente poderiam governar). Contudo, eles apresentavam uma ideia mais ampla de participação política, o que para a época era uma grande novidade, “segundo os niveladores, para que uma *respublica* seja legítima não basta a participação (a representação) dos muitos; é indispensável que todos possam fazer sentir sua própria voz” (COSTA, 2012, p. 65). A grande questão que se debateu depois é quem seriam estes todos (homens, brancos, heterossexuais, detentores de certa autonomia econômica). Contudo, o cerne desta ideia permanece até hoje como fim de uma democracia moderna e também como fim do teatro pensado por Augusto Boal, o TO: “que todos possam fazer sentir sua própria voz” (COSTA, 2012, p. 65).

Ao longo do século XVI também se debateu questões que tratavam da representatividade, alguns a concebiam com caráter mais absolutista outros com um viés mais democrático, embora a visão contratual[96] fosse comum aos dois lados. Destaco o entendimento de COSTA sobre a visão absolutista da representatividade:

> A pessoa soberana é uma pessoa artificial; e *persona* em latim significa máscara, papel teatral. Os sujeitos são os autores que confiam uma parte, um papel a um ator: uma vez criado o ator, porém, eles saem de cena porque a agir será então o ator, a *persona* por eles criada, autorizada a representá-los. São os sujeitos que criam o soberano: são os autores que criam a pessoa artificial, o ator que as representa. [...] Os muitos criam o

[96] Segundo COSTA “o paradigma jusnaturalista: o contrato social. São os seres humanos que, com um ato de vontade voluntário e consensual, justamente contratam, inventam o soberano, criam a ordem política” (2012, p. 74).

> um, a pessoa que os representa, e existem politicamente somente enquanto representados, unificados, na pessoa soberana (COSTA, 2012, p. 75).

Embora a realidade brasileira ainda tenha a aparência de uma realidade democrática, há um certo comodismo, uma certa falta de relação entre o povo e seus representantes, por mais que, segunda a lógica acima transcrita, nós também sejamos criadores dos nossos representantes. Esse entendimento de *persona* apresentado por Costa parece refletir algo da sociedade atual. A mentalidade de que apenas votamos, mas não podemos e nem temos como interferir no trabalho de nossos representantes – embora esteja se modificando, principalmente com o advento das redes sociais – ainda está presente. Não visualizo a esta situação uma responsabilidade exclusiva dos políticos eleitos. Há falta de conhecimento entre a população sobre sua própria cidadania, misturada com a confortável falta de interesse e fé na política. Para nós, é menos doloroso jogar a culpa de tudo nos outros, no caso, nos políticos. Mas eles não foram eleitos sozinhos, bem como existem mecanismos sociais e jurídicos para que seus atos sejam fiscalizados.

O TO, por meio do TF ou TL, seriam uma boa alternativa para que os sujeitos, o espect-atores, entendessem que, mesmo após o encerramento do processo eleitoral, suas vozes ainda devem ser ouvidas. Bem com, ao analisar a prática dos Curingas com a Prática dos Políticos, percebo que, embora não compartilhem do sufrágio como meio para estarem em uma posição de intermediação entre o povo, as práticas democráticas aqui narradas aos Curingas, seriam de grande valia aos políticos, bem como os cuidados necessários aos políticos, também são necessários aos Curingas. A Estética do Oprimido, especificamente o TO e seus ramos, seriam um meio de tornar esses atores eleitos em Curingas, ou seja, sujeitos menos protagonistas de espetáculos eleitoreiros e mais mediadores dos interesses sociais, “os atores políticos [...], *persona* [capaz de] afasta[r] suas necessidades pessoais e suas idiossincrasias” (ABREU, 2007, p. 177 - 178) em prol do melhor para o coletivo. E o TO como uma grande ágora.

Todavia, não vejo o TO como um mecanismo capaz de salvar a democracia. Também entendo como demasiadamente utópica a ideia de que ele pode transformar a sociedade, pelo menos em curto prazo. Percebi ao longo da minha pesquisa um grande potencial transformador de caráter individual, que se bem aproveitado, pode sim, com o tempo, colaborar na transformação da sociedade e na implementação de ideias e comportamentos mais democráticos.

A prática do TO, ao democratizar a reflexão e capacidade criadora sobre a palavra, imagem e som pode auxiliar o cidadão a encontrar a sua voz ativa, a perceber que ele pode e deve participar da vida política e da luta por uma sociedade melhor. Mas entendo como encontrar voz ativa algo menos pretensioso do que encontrar soluções, “talvez, de fato, a pretensão de se poder encontrar em cena soluções para a vida real seja um mau do qual o TO precise se afastar” (BOAL, J., 2017, p. 204)

O lugar que o TO ocupa hoje na arte ainda é um espaço político, de uma prática democrática. Contudo, o seu uso equivocado poder fazer como que se torne um espaço de “Adestramento Interativo das Vítimas” (BOAL, J. 2017, p.44), traindo a sua própria essência. Certamente o TO se propagou pelo mundo, como relevante expressão artística, assim como a democracia se propagou como a principal forma de governo. Infelizmente, ambos são viabilizados de forma equivocada. Eu presenciei e cometi erros no ato de multiplicar o TO.

Certamente a democracia no Brasil e no mundo, assim como o TO, está em crise. Segundo Rancière (2014, p. 16) “A demonstração que se fazia em *The Crisis of Democracy* [A crise da democracia] é a seguinte: o que provoca a crise do governo democrático nada mais é que a intensidade da vida democrática”. Enquanto manifestação política, artística e teatral o TO passa pelo mesmo paradoxo, vida intensa, crise intensa.

Gostaria de terminar esta pesquisa com uma resposta fechada: Sim, o TO contribuirá com a construção de uma sociedade mais democrática. Contudo, esta pergunta levou a uma série de novos questionamentos, teóricos e práticos, sobre a viabilidade e vitalidade do próprio TO. Posso afirmar que, quando estudado e utilizado com cautela, ele pode instigar em seus participantes a vontade de efetivamente participarem das democracias que fazem parte. Boal fala do TO como ensaio para a revolução. Talvez o momento para esta revolução tenha passado, ou ainda virá. Todavia, ao invés de um instrumento efetivo, certamente o TO pode ser um ensaio, um exercício, à construção de uma sociedade mais democrática, tanto para os representados, nós, cidadãos, quanto para os nossos representantes, políticos eleitos. Certamente seria ótimo se nossos políticos tentassem realizar durante suas legislaturas vivências como o TF ou TL. É uma pena perceber que, no atual momento, esta hipótese é uma utopia, pois não visualizo nenhum outro político, além do próprio Boal, com esta disposição.

Figura 15 - Teatro Sala Mirador



Fonte: SALA MIRADOR. Disponível em: <https://lamirador.com/sobre-nosotros >. Acesso em: 23 jul. 2018.

Agora, também entendo que muitas das referências práticas aqui apresentadas são desafios não só dos representantes eleitos ou dos Curingas, mas de todos nós, na busca da nossa própria voz ativa e na constante tentativa de estimular a voz dos outros, principalmente os silenciados. Ainda há muito para se estudar sobre democracia, TO e a curingagem, este trabalho foi apenas o primeiro passo de uma longa caminhada em busca por uma arte e um sistema político com mais esperança. A esperança na democracia e um teatro da esperança.

> Uma tentativa da representação da opressão não como um sistema impenetrável e liso, mas como compostas de falhas, arestas e pontos ocos que possivelmente podem desenhar a porta estreita onde nossas esperanças poderiam passar. (BOAL, J., 2017, p. 199)

REFERÊNCIAS

ABREU, Maria Aparecida Azevedo. Representação em rousseau e hannah arendt. **Lua nova**, São Paulo, 72, p. 175 – 194, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção.** 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARENDT, Hannah. **Da revolução**. Trad. Fernando Dídimo Vieira. Brasília: Ática e Unb, 1988.

_____. **A dignidade da política**. Trad.: Helena Martins, Frida Coelho, Antonio Abranches, César Almeida, Claudia Drucker e Fernando Rodrigues. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca de segurança no mundo atual. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. Zygmunt Bauman, “seus netos continuarão pagando os 30 anos de orgia consumista”. **Instituto humanitas unisinos**. São Leopoldo, 26 de ago. de 2015. Entrevista. Disponível em: < http://www.ihu.unisinos.br/noticias/546124-zygmunt-bauman-seus-netos-continuarao-pagando-os-30-anos-da-orgia-consumista>. Acesso em: 27 ago. 2015.

BECK, Alexandre. **Armandinho** Quarto. 2015. Disponível em: <https://tirasarmandinho.tumblr.com/post/134981212914/do-armandinho-quatro-livros#notes>. Acesso em: 04 de nov. de 2017.

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

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

_____. **O arco-íris do desejo**: o método boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. **Teatro do oprimido** e outras poéticas políticas. 1. reimp. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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

_____. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

BOAL, Julián. Um teatro subjuntivo. In: BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido** e outras poéticas políticas. 1. reimp. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 209 – 217.

_____. **Sob antigas formas em novos tempos**: o teatro do oprimido entre “ensaio da revolução” e o adestramento interativo das vítimas. 2017. Tese (Doutorado em Serviço Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

BOBBIO, Norberto; MATTECUCCI, Nicola; PASQUINO Gianfranco. **Dicionário de política**. Trad. Carmen C. Varriale, Gaetano Lo Mônaco, João Ferreira, Luís Guerreiro Pinto Cacais e Renzo Dini. 11. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

_____. **Democracia e segredo.** Trad.: Marco Aurélio Nogueira. 1ª. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

BUARQUE, Chico. **Roda Viva**. Rio de Janeiro: RGE, 1967. 1 disco.

CALLE 13. **Latinoamérica**. Puerto Rico, Miami e Florida: Sony Music Latin:, 2010. 1 disco.

CARDOSO, Fernando Henrique. **O modelo político brasileiro e outros ensaios**. 4. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1979.

CARVALHO, Sérgio de. Dialética da atuação. In: BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**, São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 393 – 408.

CAVACO, Ary do; SÃO JOÃO, Bebeto di. **Reunião de Bacana** (Se Gritar Pega Ladrão). Rio de Janeiro: Kelo Music, 1980. 1 disco.

CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO APRESENTA: CURSO DE FÉRIAS 2017, 2017, Rio de Janeiro. **Curso de férias – cto 2017**, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1601167533524554/?active_tab=about>. Acesso em: 15 abr. 2017.

CODATO, Adriano Nervo. O Golpe de 1964 e o Regime de 1868: aspectos conjunturais e variáveis históricas. **História**: Questões & Debates, Curitiba, n. 40, p. 11 - 36, 2004.

COHEN CRUZ, Jan. Entre o ritual e a arte. **Urdimento**. Florianópolis, v. 1, n. 10, p. 95 - 125, dez. 2008.

COLLIVA, Paolo. Povo. In: BOBBIO, Norberto; MATTECUCCI, Nicola; PASQUINO Gianfranco. **Dicionário de política**. Trad. Carmen C. Varriale, Gaetano Lo Mônaco, João Ferreira, Luís Guerreiro Pinto Cacais e Renzo Dini. 11. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1998, p. 986 – 987.

CONCEIÇÃO, Flávio Santos. **O curinga como dinâmica dos processos pedagógicos, artísticos e políticos do teatro do oprimido**. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

COSTA, Pietro. História da Democracia - Entrevista com Prof. Pietro Costa - Parte 1/3. **UFPR TV**, Curitiba, 14 de mar. de 2011. Entrevista. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lFEf43vi5s8&feature=list_other&playnext=1&list= SPD03A230A6E 77CB7B>. Acesso em: 21 de out. de 2012.

_____. **Soberania, representação, democracia**: ensaios de história do pensamento jurídico. Trad: Alexandre Rodrigues de Castro, Angela Couto Machado Fonseca, Érica Hartman, Ricardo Marcelo Fonseca, Ricardo Sontag, Sergio Said Staut Jr., Walter Guandalini Jr. Curitiba: Juará Editora, 2010.

_____. **Poucos, muitos, todos** – lições de história da democracia. Trad: Luiz Ernani Fritoli. Curitiba: Editora UFPR, 2012.

COSTA, Iná Camargo. Agitprop e Teatro do Oprimido – texto de Iná Camargo Costa. **Instituto Augusto Boal**. mar. 2017. Disponível em: <https://institutoaugustoboal.org/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/>. Acesso em: 06 de nov. de 2017.

CRUZ, Arlindo. **Nega do morro**. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 2003. 1 CD

FILIPPIN, Christina Christoforo da Silva. **Teatro legislativo**: aspectos teatrais, políticos e jurídicos. 2008. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

FRANCESCO, Wagner. Em defesa do abolicionismo penal e pelo fim do sistema de repressão capitalista. **Justificando** mentes inquietas pensam direito, São Paulo, ago. 2015. Disponível em: <http://justificando.cartacapital.com.br/2015/08/03/em-defesa-do-abolicionismo-penal-e-pelo-fim-do-sistema-de-repressao-capitalista/>. Acesso em: 06 nov. 2017.

FREIRE, Paolo. **Pedagogia da autonomia** saberes necessários à prática educativa. 35. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

_____. **Pedagogia do oprimido**. 60 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

FREITAS, Jacira. 2003. **Política e festa popular em Rousseau**: a recusa da representação. São Paulo: Humanitas.

GABIONETA, Robson. A maiêutica socrática como ‘união’ de teorias no teeteto. **Revista Classica**. Belo Horizonte, v. 28, n. 2, p. 35 - 45, 2015. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/326>. Acesso em: 18 mar. 2018.

GANGULY, Sanjoy. **Jana sanskriti** – forum theatre and democracy in india. London: Routleage, 2010.

GIROUX, Henry. Democracia. In: STRECK, Danilo R.; REDIN, Euclides; ZITKOSKI, Jaime José (Orgs.). **Dicionário paulo freire**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 112 – 115.

IPRADE. **Eneida Salgado**: “A Constituição é a única saída, o resto é golpe”. Disponível em: < https://www.iprade.com.br/portal/eneida-salgado-a-constituicao-e-a-unica-saida-o-resto-e-golpe/ >. Acesso em: 22 jul. 2018.

KELSEN, Hans. **Teoria geral do direito e do estado**. Trad. Luís Carlos Borges. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEAL, Dodi. **Pedagogia e estética do teatro do oprimido** – marcas da arte teatral na gestão público. São Paulo: Hucite Editora, 2015.

MATTOS, Virgílio. Código Penal, defesa da vida e da pessoa humana ou defesa da propriedade?. **Domtotal**. Disponível em: <http://domtotal.com/direito//pagina/detalhe/31314/tv.html/>. Acesso em: 06 nov. 2017.

POMPEO NOGUEIRA, Márcia. Teatro e Comunidade. In: **FLORENTINO**, Adilson; TELLES, Narciso (Org.). Cartografia do ensino do teatro. Uberlândia: UDUFO, 2008.

OLIVEIRA, Avelino da Rosa. Oprimido/opressor. In: STRECK, Danilo R.; REDIN, Euclides; ZITKOSKI, Jaime José (Orgs.). **Dicionário paulo freire**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 294 – 295.

PRENTKI, Tim. Contranarrativa ser ou não ser: está não é a questão. In: POMPEO NOGUEIRA, Marcia (Org.). **Teatro na comunidade** interações, dilemas e possibilidades. Florianópolis: UDESC, 2009. p. 13 – 36.

RANCIÈRE, Jacques. **O ódio à democracia.** Trad.: Mariana Echalar. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

REVELLI, Marco. Prefácio. In: BOBBIO, Norberto. **Democracia e segredo.** Trad.: Marco Aurélio Nogueira. 1ª. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

REZENDE, Afonso Celso. **Vocabulário jurídico e multidisciplinar**. 1ª. ed. Campinas: Copola, 2002.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do contrato social.** Trad.: Pietro Nassetti**.** São Paulo: Martin Claret, 2000.

SALGADO, Eneida Desiree. A representação política e sua mitologia. **Paraná Eleitoral**: revista brasileira de direito eleitoral e ciência política. Curitiba, v. 1, n. 1, p. 25 - 40, 2012. Disponível em: < http://www.justicaeleitoral.jus.br/arquivos/tre-pr-parana-eleitoral-revista-1-artigo-2-eneida-desiree-salgado>. Acesso em: 04 jun. 2015.

SANTOS, Bárbara. **Teatro do oprimido:** raízes e asas - uma teoria da práxis. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016.

SILVA, Antônio Barbosa. **Ética e política num estado democrático de direito**. Suécia: Alpha Beta Sigma, 2013.

SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. **Playing boal theater**, therapy, activism. New York: Routledge, 1994.

STRECK, Danilo R.; REDIN, Euclides; ZITKOSKI, Jaime José (Orgs.). **Dicionário paulo freire**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SOARES, Elza. **O que se cala.** Rio de Janeiro: DeckDisc, 2018. 1 disco.

VIOLA, Solon Eduardo Annes. Direitos humanos. In: STRECK, Danilo R.; REDIN, Euclides; ZITKOSKI, Jaime José (Orgs.). **Dicionário paulo freire**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 120 – 121.