

Reflexões estéticas: um caminho para um novo curinga*

Aesthetics Reflections: towards a new joker

por *Márcia Pompeo Nogueira e Sônia Laiz V.Velloso*

RESUMO

O artigo tem seu foco na função do curinga no Teatro Fórum, analisada a partir de referencial teórico do Teatro do Oprimido, e problematizada a partir de experiência prática, no contexto de uma formação feita pelo Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro. Através da análise desta prática, busca-se ampliar os limites estabelecidos por Boal para esta figura. Duas alternativas são propostas para ampliar a eficiência política da figura do curinga, através da ampliação de suas possibilidades estéticas: o “Sistema Coringa”, proposto por Boal durante o período que atuava no Teatro de Arena, e os desafios propostos por Tim Prentki, de “enlouquecer” o curinga.

Palavras-chave curinga; Teatro do Oprimido; trickster

ABSTRACT

This article focuses on the role of the joker in the Theater Forum, analyzed from the theoretical framework of the Theatre of the Oppressed, and problematized by practical experience, in the context of a formation made by the Centre of Theatre of the Oppressed, in Rio de Janeiro. Through analysis of this practice, we seek to extend the limits established by Boal for this figure. Two alternatives are proposed for improving the political efficiency of the figure of the joker, by broadening their aesthetic possibilities: the “Joker System” proposed by Boal while working in the Arena Theatre; and the challenges posed by Tim Prentki, of “fooling the joker”.

Keywords joker, Theatre of the Oppressed, trickster

A função do Curinga no Teatro Fórum

O espetáculo do Teatro Fórum está contido dentro da estrutura do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal. Trata-se de uma espécie de jogo-luta em que artistas e espectadores, através de uma comunhão teatral, tentam investigar uma situação apresentada teatralmente, que inclui um conflito de desejos e interesses de personagens, caracterizados como opressores e oprimidos. Apesar de seu empenho no combate à opressão, o oprimido no Teatro Fórum sempre fracassa, abrindo a cena para a intervenção do público.

Depois de apresentado, o espect-ator¹ é convidado pelo curinga a experimentar sua sugestão para outro final na própria ação dramática, substituindo o protagonista. Os atores retomam a peça reproduzindo a ação novamente do ponto em que o espect-ator pretende intervir. “O jogo consiste nessa luta entre o espect-ator – que tenta uma nova solução para mudar o mundo – e os atores que tentam oprimi-lo, como seria o caso na realidade verdadeira, obrigá-lo a aceitar o mundo tal como está” (BOAL, 2000, p. 31-32).

Central neste tipo de teatro é a função do curinga que, para Boal, busca trazer os espect-atores para dentro da discussão da peça em questão. O que se busca é dar voz para o espectador, permitindo que situações vistas como pessoais possam ser aprofundadas e generalizadas, de forma a que aspectos políticos possam ser nelas identificados. Desta forma, acredita-se poder contribuir para a transformação da sociedade:

(...) se os espectadores não puderem mudar o mundo, tudo ficará como está. E se o quiserem mudar – pois ninguém vai fazê-lo em seu lugar –, devem começar por ensaiar as mudanças, mudando as imagens que a peça-fórum lhes apresenta: é um ensaio, um treino. (BOAL, 2000, p. 33)

O curinga é um agitador de torcida, um líder político de massas, um mestre de cerimônias, uma figura que, através da empatia, tenta mostrar que a opinião do espect-ator é valiosa para solucionar os dilemas do protagonista, no espetáculo.

A primeira tarefa do curinga no Fórum é dar uma rápida explicação sobre o Teatro do Oprimido e explicar as regras do jogo aos espect-atores. Em seguida, para aquecer a plateia e facilitar sua participação, propõe alguns exercícios de aquecimento. O curinga não decide nada, deve questionar as próprias conclusões e enunciá-las em forma de pergunta à plateia, para que ela decida. Deve ser sempre sensível ao desejo da plateia, incentivando-a também a questionar as ações propostas. Outra preocupação do curinga é estar atento às soluções mágicas, interrompendo a ação se isso for observado, mas sempre confirmando com os espectadores se eles também vêm assim. (BOAL, 2000)

¹ O espectador que se torna protagonista da ação dramática, no Teatro do Oprimido.

Além da atenção e dinamismo do curinga, que dão o tom nos movimentos de intervenção na cena, existem outras características a ele atribuídas. Ele é também um orientador, um facilitador batizado a partir da carta multifuncional do baralho, em razão das múltiplas funções que adquire, dependendo da ocasião e necessidade. Segundo Bárbara Santos (2010) socióloga e curinga do Centro de Teatro do Oprimido – CTO – do Rio de Janeiro, a função de curinga exige um conhecimento rigoroso dos fundamentos teóricos e práticos do método do Teatro do Oprimido – TO – e também uma sensibilidade para coordenar as demandas da realidade, do processo criativo e das necessidades concretas de cada grupo. Entre todas as funções, um curinga para ela deve ser capaz de:

Entrar em cena e atuar, de ministrar oficinas e cursos teóricos e práticos; de organizar e coordenar grupos populares; de orientar a produção de espetáculos de Teatro–Fórum (da criação da imagem ao texto coletivo); de mediar diálogos teatrais em sessões de Fórum e de Teatro Legislativo, de estimular a efetivação de ações sociais concretas e continuadas e, claro, de sistematizar sua experiência para que sirva a outros praticantes e contribua para o desenvolvimento do Método.

Em 2011 assumimos o grande desafio de experimentar esta função do curinga, no contexto de formação em Teatro do Oprimido, que aconteceu a partir de dois projetos articulados: o projeto de ensino **As Relações entre o Teatro do Oprimido e o Teatro em Comunidades no estágio Supervisionado de Teatro em Comunidades**², vinculado à formação de alunos do curso de Teatro do Centro de Artes da UDESC, e o projeto **Teatro do Oprimido como Instrumento para Ação Social e Sindical**³, voltado para organizações dos movimentos sociais⁴. Juntos garantiram a vinda da curinga do Centro de Teatro do Oprimido – CTO, Helen Sarapect, para uma formação de multiplicadores em Teatro do Oprimido em Florianópolis. O projeto aconteceu de fevereiro a outubro de 2011 e envolveu práticas em comunidades⁵, que foram interligadas a três módulos conduzidos pelo CTO.

O Contexto de uma prática

Com a tarefa de colocar em prática esta metodologia, escolhemos⁵ a comunidade do Canto da Lagoa, em Florianópolis. O grupo era formado por cerca de oito mulhe-

2 Coordenado por Márcia Pompeo Nogueira.

3 Coordenado por Izide Fregnani.

4 A união destes dois projetos surgiu a partir do Núcleo de Formação de Facilitadores – FOFA/UDESC, um projeto de extensão que visa a formação de facilitadores de teatro feito em contextos comunitários.

5 As alunas da graduação do curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da UDESC Heloisa Petry e Sonia Velloso, foram facilitadoras/ estagiárias da prática desenvolvida no Canto da Lagoa, sob a supervisão de Marcia Pompeo Nogueira.

Reflexões estéticas: um caminho para um novo curinga

res, entre 12 e 60 anos, abertas para vivenciar um processo de teatro. Trabalhamos primeiramente durante quatro meses no primeiro semestre de 2011, por duas horas, todas as quintas-feiras, no período noturno. Na medida em que avançávamos nos jogos e exercícios, as participantes ficavam cada vez mais unidas. No momento de criação da peça, seguindo as indicações do TO e do teatro feito em comunidades, partimos de histórias reais das participantes, relacionadas com opressões sofridas. As duas histórias selecionadas e desenvolvidas por dois subgrupos tinham como foco opressões relacionadas à condição da mulher, o que nos permitiu um aprofundamento nas questões de gênero.

Com as duas cenas estruturadas, apresentamos o Fórum para uma plateia de parentes e amigos da comunidade. Heloísa e Sonia fizeram a “curingagem”, alternando-se na condução das duas cenas. A participação do público foi surpreendente, tivemos várias intervenções, com diversas alternativas para as situações apresentadas. O clima era de alegria e receptividade e as intervenções apontaram para o potencial deste tipo de teatro.

O papel de curinga tinha o desafio de conduzir a peça de forma a envolver os espectadores, com objetividade e, ao mesmo tempo com uma empatia, interferindo no momento de trazê-los ao palco de forma a incentivar, mas apontando para a possível solução apresentada. A dificuldade em fazer o papel de curinga, na cena, diminuía na medida em que nos aproximávamos da plateia com brincadeiras e conversas. Neste jogo fomos ficando mais à vontade, mas já ficava claro que, para aprofundar a atuação do curinga, havia dois caminhos a seguir: um, mais explicativo, organizador e político e outro, mais divertido, atraente e artístico. Este último permitia uma comunicação mais espontânea, mobilizando o público através do jogo teatral.

Após a apresentação para a comunidade, o trabalho no Canto da Lagoa buscou aprofundar as histórias com as participantes, no sentido do entendimento dos temas levantados nas cenas e dos desejos dos diferentes personagens; de um apuro estético e de um aprofundamento técnico também. Recriamos as histórias com mais teatralidade⁶ e com o que o CTO denomina “estética do oprimido”, materiais cotidianos e acessíveis usados para reforçar a concepção das personagens e do cenário.

Na correria dos ensaios, preparação e montagem, deixamos para pensar o curinga no momento de nossa segunda apresentação, durante a Mostra de Teatro do Oprimido, que aconteceu na Universidade, e que marcava o encerramento de nossa formação. A falta de preparação prática nos exigiu uma grande presença para improvisar. Diferentemente de nossa primeira apresentação, a plateia era maior e mais diversificada — alunos da universidade, sindicalistas, colegas de formação e público em geral —, o que trazia a responsabilidade do “acabamento”. Novamente assumimos a “curingagem” em dupla, tentando nos dar apoio mútuo em cena.

6 Nesta empreitada contamos inclusive com o apoio de todo o grupo de formação e da curinga do CTO, Helen Sarapeck.

Reflexões estéticas: um caminho para um novo curinga

Assim, pudemos jogar ao mesmo tempo uma com a outra e com a plateia, ora explicando a metodologia, ora aquecendo e brincando com o público.

Foi um fórum complicado! Foi difícil convencê-los a interagir na cena. Se de um lado a dramaturgia não ficou tão eficiente a ponto de deixar a plateia pronta para saber como intervir, de outro faltava uma identificação da plateia com o tema. Era uma plateia distante, bem diferente da que tivemos na comunidade.

Sáímos do fórum com vários questionamentos: como ampliar a relação com o público, que outros recursos poderiam ser utilizados para aprofundar a atuação do curinga?

De certa forma, a teoria sobre a atuação do curinga estava presente na nossa formação em Teatro do Oprimido, mas mesmo assim, tivemos muitas dificuldades. No caminho que buscava trazer o espectador dentro da cena para discuti-la, questioná-la, intervindo teatralmente, exercitávamos a função política do curinga, ajudando o espectador a se colocar frente ao assunto, encorajando-o a tentar saídas para determinada situação de opressão. Mas e a função empática, como desenvolvê-la? Este questionamento nos trouxe novas perguntas sobre os limites e possibilidades do papel do curinga.

Isto é, mesmo sabendo que o curinga proposto por Boal no Teatro Fórum não se caracteriza por ser um personagem, mas um mediador que tem a função de aproximar e desafiar a plateia, em relação à ação dramática, nosso questionamento nos levou a imaginar para ele novas possibilidades. Como transitar entre esses papéis?

Desta forma, pretendemos analisar neste artigo as possibilidades do curinga como um personagem, dentro da ação dramática, no Teatro Fórum, a partir de duas abordagens que guiaram nossa investigação. A primeira buscou recursos estéticos do Sistema Coringa⁷, criado por Boal durante sua atuação no Teatro de Arena; e a segunda explorou possibilidades na proposta de enlouquecer o curinga, nos moldes propostos por Tim Prentki.

O Sistema Coringa

A partir de 1956, o Teatro de Arena de São Paulo desenvolveu um trabalho teatral que se contrapôs à estética de influência europeia que caracterizava o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), e trouxe uma proposta de nacionalização do teatro, criando uma dramaturgia brasileira que incluía personagens brasileiros para os nossos atores. Na fase seguinte, esgotada a retratação cotidiana da realidade brasileira, passaram à nacionalização dos clássicos numa tentativa de universalização da temática.

Desse modo, o Arena teria passado por uma fase realista na qual a interpretação brasileira se opunha ao ecletismo do TBC. Uma segunda etapa corres-

⁷ Boal usa duas grafias curinga e coringa, a primeira quando se refere ao trabalho do TO e a segunda no desenvolvimento do Sistema Coringa do Teatro de Arena, que veremos a seguir.

Reflexões estéticas: um caminho para um novo coringa

ponde à montagem de autores nacionais e se caracterizava pelo estilo fotográfico, exposição de singularidades da vida. Com a nacionalização dos clássicos, passou-se ao pólo oposto, o abstrato, o conceitual. (CAMPOS, 1988, p. 123)

Depois de uma fase realista, que vai de 1956 a 1960, o Arena, segundo Boal (1983), começa a questionar os limites desta proposta estética e, inspirado por Brecht, começa a fazer uma série de experimentações que procuram “influir sobre a realidade e não apenas refleti-la”. (BOAL, 1983, p. 199) No auge destas experimentações, em 1967, Augusto Boal propõe o Sistema Coringa:

Coringa é o sistema que se pretende propor como forma permanente de fazer teatro – dramaturgia e encenação. Reúne em si todas as pesquisas anteriores feitas pelo Arena e, neste sentido é sùmula do já acontecido. E, ao reuni-las, também as coordena, e neste sentido é o principal salto de todas as suas etapas (BOAL, 1983, p. 204).

O sistema coringa tem como principal objetivo apresentar “dentro do próprio espetáculo, a peça e sua análise”. (BOAL, 1983, p. 207) Buscava a criação de um teatro popular que se valia de algumas técnicas básicas, sendo a primeira delas a desvinculação ator – personagem. De forma distanciada, os atores se revezam na interpretação de um mesmo personagem:

No sistema coringa, a representação do personagem de forma distanciada está favorecida pelo fato de que nenhum ator poderá vivê-la inteiramente, mas cada um, dentro do revezamento de papéis, poderá revelar-lhe uma faceta. Cada personagem é, em sua totalidade, uma construção que se faz coletivamente e em cena. (CAMPOS, 1988, p. 120)

Para a concretização desta técnica, parte-se da criação de máscaras, não físicas, das ações mecanizadas dos personagens:

Cada um de nós, na vida real, apresenta um comportamento mecanizado preestabelecido. Criamos vícios de pensamento, de linguagem, de profissão. Todas nossas inter-relações se padronizam na vida cotidiana. Estes padrões são nossas máscaras como são também “as máscaras” dos personagens. (Boal, 1983, p. 199)

A representação coletiva de cada papel, que se apoia no entendimento da máscara cotidiana do personagem, favorece um distanciamento nos moldes brechtianos, como afirma Sérgio de Carvalho:

[Boal] Criava assim o sistema do Coringa, em que a personagem era transmitida de um ator para outro. Como convenção de troca, um dedilhar musical forte no violão e a repetição de um gesto marcante pelo interprete seguinte. Vários atores conduzem a mesma personagem, ajudados por um mestre de cerimônias, o Coringa que comenta a ficção. A idéia de um gesto social citável e de um teatro narrativo e musical são heranças brechtianas. (CARVALHO, 2009, p. 61)

Reflexões estéticas: um caminho para um novo coringa

A perspectiva narrativa é outro diferencial do sistema coringa: “assim o espetáculo passaria a ser contado por toda uma equipe: nós, o Arena, vamos contar uma história, segundo um nível de interpretação coletiva.” (ROSENFELD, 1996, p.13)

O ecletismo de gênero e estilo é a segunda técnica proposta. Boal inclui, numa só peça, “recursos característicos da farsa, do melodrama, da telenovela, etc., assim como elementos estilísticos realistas, expressionistas, surrealistas, etc.” (Idem, p .13-14)

A música é outro elemento diferencial desta proposta. Ela tem a função suplementar de recortar os seguimentos da peça e sublinhar o caráter narrativo, condensando significados, criando o clima de uma cena, e preparando a plateia para o distanciamento ou para a emoção. (CAMPOS, 1988, p.121)

Isto é, o sistema Coringa também prevê elementos não brechtianos, momentos fundados na empatia, através dos quais o personagem protagonista, o herói, é construído. A função protagônica pautada por uma interpretação naturalista, na qual se mantém a vinculação ator-personagem, tem a função de produzir a empatia na plateia, o contato emocional.

O personagem protagonista apenas pode ser substituído pelo Coringa, um personagem polivalente que pode desempenhar qualquer papel na peça e que tem o poder de trazer para a cena soluções mágicas:

A consciência do ator-coringa deve ser a de autor ou adaptador que se supõe acima e além, no espaço e no tempo dos personagens [...] Assim, todas as possibilidades teatrais são conferidas à função coringa: é mágico, onisciente, polimorfo, ubíquo. Em cena funciona como menneur du jeu, raisonneur, mestre-de-cerimônias, dono do circo, conferencista, juiz, explicador, exegeta, contra-regra, diretor-de-cena, regisseur, kurogo, etc (BOAL, 1983, p .215-216).

Todos os outros personagens são divididos em dois coros, chamados de “protagonista e deuteragonista” (idem, p. 216), tendo cada um deles um Corifeu. O primeiro segue o ponto de vista do protagonista e assume todos os papéis da peça que o apoiam.

A estrutura do espetáculo, proposta de forma fixa, inclui as seguintes fases: Dedicatória, muitas vezes em formato musical, dedica a peça a alguma pessoa ou alguma coisa. Explicação, no início da peça apresenta o elenco e o trabalho a ser encenado, mas que também pode assumir, em outros momentos da peça, outros formatos, como o de uma conferência, podendo inclusive refazer cenas a fim de enfatizar ou corrigir algum aspecto. Uma sequência de cenas breves, distribuídas ao longo da peça, é ligada por comentários do coro. A Entrevista, outro recurso proposto, que pode ter um papel semelhante ao dos comentaristas que avaliam o jogo de futebol entre o primeiro e o segundo tempo ou, de outra forma, acontecer toda vez que o Coringa desejar mostrar “o lado de dentro” do personagem. Nestes momentos, ele pode paralisar a cena e entrevistar o personagem. Por fim a fase final, de Exortação, na qual o Coringa “estimula a platéia segundo o tema tratado em cada peça”. (idem, p. 220)

Reflexões estéticas: um caminho para um novo curinga

Em meio aos conflitos decorrentes da ditadura militar no Brasil, o Arena, com seu forte apelo político e com dificuldades financeiras, desmembrou-se. (TEIXEIRA, 2005) Exilado, Augusto Boal continuou suas pesquisas teatrais que resultaram no Teatro do Oprimido.

O Coringa foi uma função aproveitada no novo sistema, o Teatro do Oprimido. Foi deslocado do espetáculo fechado, em que poderia substituir personagens, interromper a cena, entrevistar personagens e fazer conferências para apresentar de forma sistemática e problematizada o problema que é foco da peça apresentada, para o espetáculo aberto à participação do público, no qual o Coringa reduz o seu foco de ação e passa a cumprir apenas a função de mediação entre o espetáculo e a plateia, abrindo um espaço para a atuação do espectador dentro do espetáculo.

Enlouquecer o curinga

Através de Seminário ministrado no Programa de Pósgraduação em Teatro do Ceart/UDESC, o professor Tim Prentki⁸ nos trouxe outras reflexões e experimentações com a figura do curinga. Sua proposta tem por base a figura do *trickster*, um personagem de origem mitológica, presente em várias culturas, que, como o Curinga de Boal, tem uma função de interligar dois mundos:

Uma das qualidades perenes do trickster, que se manifesta em todas as culturas, é a capacidade de servir como uma ligação ou comunicação entre diferentes mundos e realidades. Para os gregos antigos Hermes era uma ligação entre deuses e homens, negociando em nome de um com o outro, enquanto muitas vezes deturpando mensagens e não entendendo instruções. A tradição cristã criou a figura de Cristo, ao mesmo tempo divino e humano, o que representa Deus à humanidade e a humanidade a Deus. Em culturas onde as ligações com a natureza eram mais vivas e concretas, o trickster aparece sob o disfarce, por exemplo, da aranha na África Ocidental e de corvo entre as nações do Pacífico Noroeste. A figura está sempre em movimento entre esses mundos, que mudam de forma, ambíguos, apreciando o jogo da mortalidade e da perpétua mudança. (PRENTKI, 2011, p. 189)

Uma das imagens do *trickster* é o bobo da corte, do teatro europeu. Pavis (2008, p. 35) amplia o significado teatral do Bobo:

Seu poder desconstrutor atrai os poderosos e os sábios: o rei tem seu bobo; o jovem apaixonado, seu criado; o senhor nobre da comédia espanhola, seu gracioso; Dom Quixote, seu Sancho Pança; Fausto, seu Mefisto;

8 Professor do King Alfred's College, de Winchester, Inglaterra e coordenador do mestrado em Teatro e Mídia para o Desenvolvimento.

Reflexões estéticas: um caminho para um novo curinga

Wladimir, seu Estragon. O bufão destoa onde quer que vá: na corte, é plebeu; entre os doutos, dissoluto; em meio a soldados, poltrão; entre estetas, glutão; entre preciosos, grosseiro... e lá vai ele, seguindo tranquilamente seu caminho!

Sendo o teatro uma espécie de “loucura”, onde nada é o que parece ser, a figura do bobo, que é muito comum e recorrente no teatro, é o demiurgo que convida o público para entrar nessa “loucura”. Mas o louco não gosta de nada que seja acabado e estraga a ilusão do público, chamando-o para emitir sua opinião. Ele pode fazer a negociação entre o mundo ficcional e a experiência vivida pelo público.

Tim Prentki chama a atenção, então, para uma das características do bobo da corte como alguém que mostra a fraqueza e as contradições nas posições assumidas pelos poderosos. Por outro lado, este autor investiga as relações e herança compartilhada entre o curinga e o bobo da corte, e questiona: será que o curinga deveria confrontar os sem poder, da mesma forma que o louco confronta os poderosos? Será que o curinga tem licença de revelar as contradições também nos oprimidos? Em outras palavras, será que o curinga é uma figura que pode negociar espontaneamente entre o impulso democrático dos espectadores e a perspectiva política da peça? Será que o bobo só pode provocar um dos grupos? Estaria o outro grupo isento dessa provocação? (PRENTKI, 2011b)

Boal (2001, p. 324-325) nos fala de inúmeras experimentações que fazem parte da prática de Teatro Fórum, no mundo e que incluem diferentes possibilidades formais:

No Sétimo Festival Internacional de Teatro do Oprimido realizado no Centro Cultural do Banco do Brasil em junho de 1993, doze países estavam representados com seus espetáculos. Os indianos de Calcutá, do Jana Sanskriti apresentaram duas peças que pareciam dois balés, espetáculos melódicos, sensuais, delicados, sobre a vida das mulheres em Bengala; os africanos do Atelier de Théâtre Burkinabé apresentaram outras duas repletas de ritmos africanos e roupas coloridas – espetáculo aberto e direto, intercomunicativo com a platéia desde o início [...]

Será que esta abertura para outras formas na criação do Fórum podem ser estendidas para experimentações em relação à figura do curinga? Ampliando a atuação do curinga, que tradicionalmente estaria na posição de fora da cena teatral, para seguir as indicações do Sistema Coringa, como por exemplo, pedindo para que uma cena seja refeita, entrevistando personagens, mostrando-o de dentro pra fora, ou conforme Mady Schutzman (2006, p. 134) sugere, a partir de suas pesquisas sobre o TO em países desenvolvidos como os Estados Unidos, Europa e Canadá:

O que aconteceria se revitalizássemos os princípios básicos do Sistema Coringa dentro da prática contemporânea de TO? O que aconteceria se o Curinga do TO fosse mais parecido com o Coringa do Sistema Coringa? E se o próprio ativismo pegasse umas dicas das piadas e dos curingas de todos os tipos, incluindo palhaços, triksters, e dos curingas dos baralhos e das

Reflexões estéticas: um caminho para um novo curinga

cartas de tatot? Voltando-me para a estrutura de piadas e curingas que encarnam a piada, encenam a piada (em comparação com contar uma piada), estou procurando uma abordagem alternativa para a oposição política e a forma indireta de resistência, eu estou procurando uma abordagem de opressão que primeiro prepara, e depois dá o soco de humor.⁹

O T0, como metodologia que usa o teatro como veículo político, apropriou-se de uma estrutura para incitar as pessoas à ação, envolvendo-as com jogo e ilusão num exercício de autotransformação, na recriação da vida. Ao transformar o espectador em espect-ator, este também passa a fazer parte do teatro, essa arte que se vale da criação de outra realidade para também vivenciar outras formas de vida, outra maneira de ver o mundo, outras possibilidades de ser.

Talvez o apontamento de um curinga que quebre a lógica do mundo, por meio de brincadeiras e provocações, possa favorecer o aparecimento de outras formas de pensamento, talvez mais lúdicas, mais loucas ou simplesmente diferentes das convencionais. Caso pudesse agir como seu antecessor do Sistema Coringa, seguindo sua postura épica, o curinga no T0, em meio ao texto que se configura durante a apresentação, poderia especificar posturas ideológicas, chamar a atenção para contradições que, sem a sua atuação, poderiam passar despercebida.

Infelizmente a prática com as mulheres do Canto da Lagoa, que fomentou esta pesquisa, não pôde fazer uso dela. Estas indicações, entretanto, apontam para novos caminhos e possibilidades a serem trilhados e experimentados em futuras práticas.

9 What would happen if we revitalized the basic tenets of the Joker System within contemporary T0 Practice? What would happen if the T0 joker was more like the curinga of the Joker System? What if theatre activism itself took a cue from jokes and jokers of all kinds including clowns, tricksters, and jokers in playing cards and tarot decks? In turning to the structure of jokes and jokers who embody the joke, live joke (as compared to tell a joke), I am searching for an alternative approach to oppositional politics, and indirect form of resistance; I am searching for an approach of oppression that first registers, and than lands, the punch of humor.

Referências Bibliográficas

- > BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- > _____. **Teatro do Oprimido e outras políticas poéticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- > CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes. E outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1988.
- > CARVALHO, Sergio. “Notas sobre a Prática Dialética de Boal”. In: **Revista Vintém: Companhia do Latão**. N.º 7, 2009.
- > Cia. Livre da Cooperativa Livre de Teatro; TEIXEIRA, Isabel. **Arena conta 50 anos**. São Paulo: Petrobrás, 2005, 1 CD-ROM.
- > PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- > PRENTKI, Tim. “Acabou a brincadeira: o teatro pode salvar o planeta?” In: **Urdimento**, Florianópolis: UDESC/CEART, 2011.
- > _____. **Seminário Temático Mestrado: Metodologias do teatro aplicado e o papel da loucura no teatro europeu**. Realizado na UDESC, de 17 a 28/10/2011b.
- > ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- > SANTOS, Bárbara. “A arte de curingar” In: <http://kuringa-barbarasantos.blogspot.com.br/2010/08/arte-de-curingar.html> (2010) pesquisado em 27/08/2012.
- > SCHUTZMAN, Mady and CRUZ, Jan Cohen. “Joker Runs Wild” in: **A Boal Companion: dialogues on theatre and cultural politics**. Londres: Routledge, 2006.

* Vinculado ao Projeto de Pesquisa “Banco de Dados em Teatro para o Desenvolvimento de Comunidades: práticas teatrais comunitárias influenciadas pelo grupo Ventoforte”, do Centro de Artes da UDESC.

Márcia Pompeo Nogueira, professora Doutora da Disciplina de Estágio na Comunidade II.

marciapompeo@gmail.com

Sonia Laiz Velloso, atriz e aluna da Graduação do curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina.

sonia.laiz@hotmail.com