

Teatro-fórum: propósitos e procedimentos.

*Cilene Nascimento Canda*¹

Resumo

O artigo apresenta reflexões sobre princípios filosóficos e procedimentos metodológicos do Teatro-fórum, técnica mais conhecida do Teatro do Oprimido. A escolha desta técnica se deu pela sua ampla inserção em movimentos populares e em redes de Teatro do Oprimido existentes em dezenas de países. Apesar da difusão, dúvidas persistem sobre a atuação do ator, do espectador e da encenação do fórum. Estas são as principais questões tratadas no texto.

Palavras-chave: Teatro-fórum – Teatro do Oprimido - Encenação.

Theater-Forum: proposals and procedures

Abstract

The article presents reflections about philosophical principles and methodological procedures of theater-forum, the most known Theater of the Oppressed's technique. The choice of this technique was due your wide insertion in popular movements and at Theater of the Oppressed's networks existing in dozens of countries. Despite the wide dissemination, doubts persist about the performance of actor, spectator and forum staging. These are the main questions treated in the text.

Key-words: Theater-forum - Theater of the Oppressed – Liberating Education

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia/UFBA. Professora Assistente da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia/ UFRB.

1. Caminhos introdutórios

A crescente utilização do Teatro-fórum é resultado da popularização do arsenal estético-político do Teatro do Oprimido e nos remete à reflexão sobre seus princípios políticos e procedimentos metodológicos. O Teatro-fórum é uma modalidade expressiva e reflexiva bastante empregada como uma das armas de fortalecimento de práticas culturais de grupos populares. O presente texto faz a revisão de suas características estéticas e políticas e baseia-se em estudos teóricos desenvolvidos por Augusto Boal (2005), Paulo Freire (2001), Nunes (2004), dentre outros. Busca-se, neste artigo, contribuir para a compreensão sobre os procedimentos metodológicos da referida técnica, visando desmistificar algumas dúvidas existentes sobre o exercício artístico do Teatro do Oprimido. Cabe salientar que a reflexão sobre tais procedimentos é sustentada pela dimensão política e humanística do teatro popular.

Atuo com Teatro do Oprimido há alguns anos e, nessa trajetória em diversas redes sociais, observo dificuldades de grupos e de militantes com a utilização da técnica do Teatro-fórum, no que se refere especialmente à atuação do *curinga*, à participação da plateia e à direção artística do espetáculo-fórum. Por esta razão, torna-se necessária a ampliação da discussão sobre o Teatro-fórum, tanto no campo social, quanto no contexto acadêmico, como possibilidade de repensar práticas e reafirmar a função política do teatro. O próprio Augusto Boal assegurou a necessidade de revisão das formas de aplicação da técnica do Teatro-fórum, por conta de sua utilização em lugares mais longínquos de todo o mundo:

O desenvolvimento de múltiplas direções do Teatro-fórum em tantos países do mundo determina, inevitavelmente, uma revisão de todos os conceitos, de todas as formas, estruturas, técnicas, métodos e processos. (...) Dentro das múltiplas formas e maneiras de se praticar o Teatro-fórum,

contudo, surgem muitas dúvidas, mas também muitas certezas. (BOAL, 2007, p. 319).

Apesar dos estudos de Boal serem bastante difundidos por meio de livros e das redes de multiplicação² do Teatro do Oprimido, convém afirmar a necessidade de divulgação da base metodológica do Teatro-fórum, revendo dúvidas e certezas, desafios e possibilidades de atuação teatral. Para isso, partimos do seguinte questionamento: quais os propósitos políticos e os procedimentos da técnica do Teatro-fórum?

Para iniciar tal debate, cabe contextualizar, brevemente, o cenário filosófico e artístico do Teatro do Oprimido como um sistema de técnicas e jogos destinados ao exercício teatral, com o propósito de fortalecer a formação política e estética de sujeitos oprimidos. Tal formação visa a humanização e a busca pela superação das opressões, seja de ordem social, psicológica ou simbólica. O Teatro do Oprimido pode ser visto como um campo de expressões humanas, de produção de sentidos, de vivências coletivas e de formação política.

Evidentemente, é importante ponderar os limites enfrentados nessa formação, de modo a evitar a consideração de que os sujeitos se tornam automaticamente livres e autônomos, por participarem de um fórum ou de um breve processo de formação política em Teatro do Oprimido. Para Paulo Freire, o processo formativo é caracterizado pela revisão permanente de posturas, concepções e práticas sociais, e não é dado a priori, tampouco é transferido por outrem. Do mesmo modo, o processo formativo em Teatro do Oprimido é marcado pelo contato constante do sujeito com a obra de arte e pela inserção em espaços de debates e de criação artística.

Convém, então, dimensionar que este arsenal dirige-se a uma formação consistente, não restringida ao acúmulo de técnicas para o desempenho de personagens,

² O Projeto Teatro do Oprimido de ponto a ponto, desenvolvido pelo Centro de Teatro do Oprimido, do Rio de Janeiro, vem formando centenas de instituições, pontos de cultura e de grupos multiplicadores. Dentre outras redes sociais, é importante destacar o Movimento dos Sem Terra, como um dos principais movimentos sociais que utilizam o Teatro do Oprimido em trabalhos artísticos e políticos.

mas voltada para (re)pensar o contexto de produção cultural, artística e crítica de grupos economicamente excluídos. O Teatro do Oprimido trata de uma formação que integra a dimensão estética à reflexão política, tendo em vista a mudança das relações abusivas de poder, expressas em formas distintas de opressão social. Esta é mais uma possibilidade de formação, e não pode ser a única, visto que outros meios de produção cênica precisam ser ampliados; e o Teatro do Oprimido atua no sentido dessa democratização, por compreender que tais meios precisam ser utilizados por todo ser humano e não restritos a determinados grupos sociais hegemônicos.

2. A técnica do Teatro-fórum: perspectiva filosófica e metodológica

O Teatro-fórum é considerado por Boal como um ensaio para a vida, por meio do qual o *espect-ator*³ experimenta as possibilidades de atuação, de reivindicação da resolução de opressões vividas ou testemunhadas no contexto social. Em cena, o sujeito é portador da voz, do ato cênico e visa colocar em prática as ideias e as sugestões de ações para a superação do problema de opressão, para que possa ensaiar possibilidades de atuação no contexto social.

Em breves linhas, descrevemos os procedimentos de um espetáculo de Teatro-fórum. Em um processo de oficina ou de laboratório de um grupo de teatro, os participantes (atores e/ou não-atores) compartilham histórias de vida que serão discutidas, avaliadas e selecionadas para a montagem. Esta técnica consiste em apresentar um problema social em cena, um *anti-modelo* (ou seja, um modelo de vida não desejado, que não deve ser visto como modelo), no qual o oprimido é impedido de realizar um desejo, fruto da necessidade clara de cunho pessoal ou social. Na cena, apresentam-se diferentes motivações do opressor e do oprimido. Em um jogo

de conflitos, nos quais se apresentam forças, muitas vezes desiguais, o protagonista busca resolver o problema apresentado. Sem conflito, não há fórum, por isso,

é preciso que os diferentes querer dos diferentes personagens entrem em choque, caracterizando o conflito dramático. Esse conflito não se resolve nem se dissolve em cena, ele, na verdade, se acirra. A peça termina - sempre inacabada - geralmente quando o protagonista, após algumas tentativas, praticamente desiste de lutar pelo que deseja. (NUNES, 2004, p. 58).

Nesse jogo de conflitos, torna-se evidente que a tentativa do oprimido de realizar o seu desejo não se efetivou, por conta da força opositora do opressor e não por mera desistência do oprimido. O problema, ou o conflito, deve ser claro e apresentar-se como uma pergunta a ser levada ao fórum. Boal ressalta a clareza da pergunta que norteará a discussão, afirmando que o desejo do oprimido deve ficar evidente para todos; só a partir disso, é possível construir um fórum de debate - político e estético!

Com o término do *anti-modelo*, o *curinga*⁴ questiona o público a respeito do que se apresentou no palco e convida-o a entrar em cena e a propor novos esquemas possíveis de atuação do oprimido para a realização do seu desejo no ato cênico e para, principalmente, superar ou amenizar a opressão ali apresentada. Independente de obter um resultado satisfatório, o *espect-ator* estará experimentando o espaço da atuação estética e política, como um ensaio para a vida social. No fórum, o sujeito está testando concretamente, ainda que de modo metafórico, as possibilidades de atuar no cotidiano.

Salientamos que o mais importante não é solucionar o problema, destruir a opressão ou realizar o desejo do oprimido; o que importa é o debate estético e a busca por

⁴ O *Curinga* é o mediador do debate entre palco e plateia, entre atores e espectadores. É ele o responsável por provocar questões e estimular o *espect-ator* a subir no palco e mostrar sua versão para a resolução do problema.

³ *Espect-ator* significa espectador + ator, ou seja, aquele que assiste e intervém na ação cênica.

alternativas, revelando que a questão implica em várias formas de atuação do oprimido e não somente uma intervenção no *anti-modelo*. Todo problema sugere meios diferentes de intervenção e de resolução; anunciar apenas uma alternativa possível é também uma atitude autoritária. Isto pode ser reafirmado por Nunes:

Não se procura a melhor solução, mas conhecer mecanismos de poder presentes na situação, experimentando e buscando saídas, do ponto de vista do protagonista. As alternativas são analisadas pela platéia, cujas pessoas, *ativadas* - para usar um termo de Boal -, se transformam de espectadores em *espect-atores* - aqueles que vêm e agem. (NUNES, 2004, p. 44).

Esta questão é, ainda, endossada pelo próprio Boal, ao tratar sobre os propósitos do Teatro-fórum: “mais importante do que chegar a uma boa solução é provocar um bom debate. Na minha opinião, o que conduz à auto-ativação dos *espect-atores* é o debate, não a solução que porventura possa ser encontrada”. (BOAL, 2007, p. 326). Esta auto-ativação proferida por Boal diz respeito à possibilidade do espectador virar um *espect-ator*, mobilizado para a atuação em cena e, possivelmente, para a intervenção na vida concreta.

A técnica do Teatro-fórum foi bastante inovadora no campo do fazer teatral, do ponto de vista da criação/consolidação de uma metodologia profícua de mobilização social. O Teatro-fórum é visto por diversos segmentos sociais, como “a mais radical na socialização dos meios de produção teatral, pois rompe completamente a barreira palco e platéia” (COLETIVO NACIONAL DE CULTURA, 2006, p. 19). Por visar romper as barreiras existentes entre palco e platéia e entre opressores e oprimidos, o Teatro-fórum integra, dialogicamente, no ato teatral aqueles que, convencionalmente, dizem e fazem (os atores) e aqueles que escutam e assistem (o público).

Propõe-se, por meio desta técnica, a ruptura entre o lugar de falar e de comandar o fenômeno teatral: o palco; e o local de ouvir: a platéia. Porém, diante da prolifera-

ção de diversos procedimentos metodológicos de quebra da quarta parede, a partir das técnicas de distanciamento desenvolvidas por Bertold Brecht, seria incorreto dizer que a principal característica (e exclusiva!) do Teatro-fórum é o diálogo efetivo entre palco e platéia.

Embora a proposta de participação do público no ato teatral seja uma característica primordial do Teatro-fórum, sem a qual este deixaria de existir, convém destacar que a mera participação do público no palco não contempla os princípios de humanização e de libertação almejados por Augusto Boal. O que difere o Teatro-fórum de outras técnicas de teatro interativo é justamente o seu objetivo político de emancipação humana e social, atendendo a dois princípios primordiais: “a) transformação do espectador em protagonista da ação teatral; b) tentativa de, através dessa transformação, modificar a sociedade, e não apenas interpretá-la” (BOAL, 2007, p. 319). Ao estimular a intervenção efetiva do *espect-ator*, busca-se provocar reflexões sobre as formas de opressão social apresentadas e a revisão das possibilidades de modificação da realidade, no espaço cênico.

O Teatro-fórum não é um mero jogo de entretenimento e de apresentação das virtudes e das habilidades de improvisação do ator no palco. O Teatro-fórum é considerado por Augusto Boal como uma metáfora teatral, que pode ser recriada e reinterpretada na vida social de cada sujeito presente na platéia. Assim, visa-se com o Teatro do Oprimido “ajudar o espectador a se transformar em protagonista da ação dramática, para que, em seguida, utilize em sua vida as ações que ensaiou na cena”. (DESGRANGES, 2006, p. 70). É o sentido da formação política configurada em atuação cênico-reflexiva que está em jogo. Este é um processo formativo do ator em cena e da platéia que assiste, opina, intervém e avalia a ação do sujeito, podendo propor outros modos de atuação cênica para a resolução da questão apresentada.

Ressaltamos que o oprimido não é aquele que perdeu a batalha e resignou-

se; oprimido é o sujeito que está sempre em luta, em conflito com o opressor, mas não atingirá êxito por não ter condições de visualizar/implementar possíveis estratégias para resolver o problema tratado. Abre-se, então, o espaço para o fórum, enquanto oportunidade dos participantes que assistem à cena opinarem, discordarem, expressarem suas ideias, mas, ao invés de simplesmente dizerem o que a personagem deve fazer, o próprio público entra em cena para mostrar a sua alternativa ante a resolução do problema.

Nesse momento, o *espect-ator* ingressa efetivamente (corpo, voz, pensamento e ação) no palco para ensaiar possibilidades de realização do desejo e da superação da relação dicotômica entre opressor e oprimido apresentada em cena. Se uma mulher decide separar-se de um marido violento, por exemplo, ela precisará visualizar/ativar os mecanismos de poder (a denúncia, a delegacia da mulher, a legislação, a família, a lei Maria da Penha, etc.) para pôr em cena. O palco é um espaço metafórico, mas enquanto atua, o *espect-ator* estará concretamente, em cena, simulando as possíveis estratégias de atuação.

3. Desmistificando algumas questões do Teatro-fórum

Esta parte do texto destina-se à revisão de princípios e procedimentos metodológicos do Teatro-fórum, partindo de dúvidas encontradas em práticas⁵ de militância social e nas orientações de Boal (2007) na sistematização do referido arsenal. O primeiro equívoco a se desconstruir diz respeito à afirmação de que o Teatro do Oprimido não se preocupa da abordagem técnica e estética da encenação teatral, colocando o conteúdo como uma parte mais relevante do que a forma artística. Esta questão pre-

⁵ Estas experiências foram observadas, especialmente, na atuação no *Projeto Teatro do Oprimido de ponto a ponto*, coordenado pelo Centro de Teatro do Oprimido e apoiado pelo Ministério da Cultura, que visa a disseminação do Teatro do Oprimido em diversas regiões, estados e municípios brasileiros, por meio da formação de multiplicadores em *Pontos de Cultura*, movimentos sociais e organizações não-governamentais.

cisa ser desmistificada, pois Boal, em toda sua obra, aborda a importância do belo, do rigor técnico e do vigor estético da experiência teatral. Com este posicionamento, afirmava que

O importante é que o Teatro do Oprimido seja bom teatro, antes de mais nada. Que a apresentação do anti-modelo seja, em si, fonte de prazer estético. Deve ser um bom e belo espetáculo, antes de ter início a parte do fórum, isto é, a discussão dramática, teatral, do tema proposto. (BOAL, 2007, p. 322).

Na fonte de prazer estético, desencadeada pela forma cênica, residem os meios para a leitura da cena e da realidade social. Com este mesmo posicionamento, a dissertação de mestrado de Carolina Vieira (2009) endossa que o espetáculo de Teatro-fórum visa “estimular os participantes do grupo quanto às suas capacidades de pensar não só política, mas esteticamente o espetáculo. A teatralidade deve conviver com a reflexão” (p. 72), evitando a supervalorização de um aspecto sobre outro.

O teatro, apontado aqui como prática cultural para a liberdade, é fruto da interação estética e política do sujeito com seu meio. Para ser político, o teatro não precisa ser destituído de beleza, afinal o direito ao belo e à qualidade da experiência cênica deve ser assegurado nas práticas culturais. O teatro precisa ser vibrante para estimular o exercício humano do sonho, da liberdade e da emancipação; afinal, visa-se, com esta técnica, incentivar a participação ativa do público, com todas as suas ferramentas estéticas disponíveis. No espaço cênico do Teatro-fórum, os elementos cênicos são utilizados como qualquer forma de teatro: sonoplastia, cenário, adereços, figurino, maquiagem e a construção rigorosa de bons personagens.

Investir na formatividade da cena é também um ato político, pois, “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” (BOAL, 2007, p.

324). O objetivo de fazer teatro é soberano; sem o ato cênico, não haverá Teatro-fórum. Boal ainda acentua que

Muitas vezes, os grupos que praticam o Teatro-fórum são pobres, de poucos recursos econômicos. Em geral, vêem-se cenografias constituídas por mesa e cadeiras, e nada mais. Isso é uma contingência, não deve ser considerada opção. O ideal é que a cenografia seja o mais elaborada possível, com todos os detalhes que julguem necessários, com toda a complexidade que se considerar importante. O mesmo é válido para os figurinos. É importante que os personagens sejam reconhecidos pelas roupas que vestem e pelos objetos que utilizam. Muitas vezes, a opressão está na roupa, nas coisas: é preciso que coisas e roupas sejam presentes, atuantes, claras, estimulantes (BOAL, 2007, p. 333).

Os princípios políticos não contradizem a experiência estética ou a diversão. Ao contrário: é importante considerar que o teatro cumprirá, de modo cada vez mais intenso, o seu potencial educativo, na medida em que garantir o vigor estético da experiência. Ou seja, quanto mais rica em imagens e intensa em cenas for a experiência estética, mais o sujeito produzirá sentidos para a compreensão da vida em sociedade. A democratização do espaço para a experiência livre de criação, reservado a determinadas classes sociais, deve ser considerada uma atitude política de grande relevância para a dinâmica social emancipatória.

Outra série de dúvidas presente nesta discussão diz respeito ao papel e à atuação do *curinga* no Teatro-fórum. Cabe salientar que o *curinga* é o sujeito atuante da coordenação dos espetáculos de Teatro-fórum, que trabalha também nas funções de diretor das cenas e de educador das oficinas práticas, utilizando os jogos e exercícios deste arsenal. Assim,

A coordenação artística reúne funções que passam pelas escolhas dos elementos da cena até o ensaio do espetáculo. É válido ressaltar que o *curinga* quase nun-

ca está sozinho exercendo essas funções e não deve ser revestido de autoridade. (VIEIRA, 2009, p. 71).

A atuação do *curinga* é bastante complexa, pois este é o responsável por substituir qualquer um dos sujeitos envolvidos no fenômeno teatral, inclusive os atores. Porém, o seu principal papel foca-se na mediação entre o palco e a plateia, questionando e provocando o debate, as reflexões e a participação plena do público em cena.

Boal faz diversas orientações para a atuação do *curinga*, porém afirma a não-existência de um modelo certo a ser seguido. Porém, alguns equívocos precisam ser evitados, como forma de assegurar a participação plena do público, bem como para evitar o direcionamento das questões para o *espect-ator*. Este tipo de postura diretiva seria um modo de alienar o sujeito em seu processo livre e libertador de pensar, analisar, ponderar e decidir. Por isso, o *curinga* não deve manipular as questões provenientes das cenas no debate, com o suposto objetivo de traduzir para o outro o que a cena “quis dizer ou mostrar”.

É importante valorizar a polissemia de interpretações e de contribuições daqueles que fazem a leitura do espetáculo teatral, especialmente porque é por meio das diferentes leituras que surgem mais possibilidades de intervenção cênico-social. O *curinga* não deve expor conclusões do fórum, mas questionar a platéia e provocar reflexões, problematizando o que foi visto e (re)feito pelo *espect-ator*. A atuação do *curinga* se dá na mediação da construção de novas perguntas sobre as intervenções do público, a serem respondidas pela plateia por meio do ato cênico.

A interpretação pessoal deve ser feita com cuidado, para evitar a manipulação do pensamento do outro, visto que o *curinga* está situado em uma postura privilegiada de coordenação das atividades. É importante salientar que o seu papel de provocar o debate não lhe dá o direito de tomar decisões por conta própria, sem o aval da plateia. Nesse caso, ele “enuncia as regras do jogo, mas, a

partir daí, deve aceitar até mesmo que a plateia as modifique, se isso for julgado conveniente” (BOAL, 2007, p. 330).

É válido salientar, ainda, a importância do corpo do *curinga* na ação de coordenação do fórum. Sem vigor e intensidade, dificilmente haverá fórum, ainda que o *anti-modelo* apresente inquietações e motivações à plateia. O *curinga* não intervém dizendo o que o *espet-ator* deve fazer, mas também deve estimulá-lo, ativando-o para entrar em cena, de modo a promover o debate estético-político. Para isso, o *curinga* precisa estar inteiro em sua ação, com a atitude física vigorosa, pois ele é também um sujeito de teatro, sua atuação também é cênica, ainda que sua função no momento do fórum seja a de coordenação do debate. Logo, seu corpo e sua voz devem estar focalizados no evento teatral. Sobre este aspecto, Boal alerta que alguns *curingas*

têm a tendência de se diluir na platéia, sentando-se ao lado dos demais espectadores – isso pode ser desmobilizante. Outros, com o próprio corpo revelam dúvida, indecisão e até timidez. (...) Se o *curinga* em cena está cansado ou desorientado, sua cansada e desorientada imagem será transmitida aos espectadores. Se, pelo contrário, o *curinga* está atento, dinâmico, também esse dinamismo não deve significar ser impositivo! (BOAL, 2007, p. 332).

Outra questão a ser discutida na prática do Teatro-fórum, diz respeito ao papel dos atores na encenação. Diferentemente do teatro convencional, o ator do Teatro-fórum deve apresentar uma estrutura dialética, mostrar a complexidade do personagem, que muitas vezes aparece em cena dizendo “não”, mas pode mudar de opinião e vir a dizer “sim”, assim como ocorre na vida. O ator do Teatro-fórum “deve expressar sobretudo a dúvida: cada gesto deve conter sua negação; cada frase deve deixar pressupor a possibilidade de dizer o contrário daquilo que se diz, cada sim pressupõe o não, o talvez” (BOAL, 2007, p. 335). O personagem é complexo e traz em si as contradições da vida social e da

relação opressor/oprimido, por isso o ator deve estar aberto ao diálogo, à troca mútua e aos aprendizados que as intervenções da plateia podem produzir.

Assim, “o ator deve ser dialético, dar e receber, dialogar, medir-se, ser estimulante, criador. Não deve ter medo (coisa que acontece com frequência, quando se trata de atores profissionais) de perder seu posto no palco” (BOAL, 2007, p. 335). Esta perspectiva permite-nos refletir que o Teatro-fórum é uma técnica de cunho dialético, promotora de novas sínteses para o entendimento do ato teatral e da realidade social.

A fim de garantir a aproximação entre a cena e a realidade social, a preparação dos atores do Teatro-fórum perpassa por técnicas sistematizadas por Stanislavski, de representação naturalista da realidade, adaptada aos anseios marxistas de superação das relações de opressão nesta mesma realidade. Boal, em sua formação inicial em teatro, teve sua marca stanislavskiana, como anteparo para se pensar o trabalho do ator no teatro de cunho popular. No entanto, a representação naturalista não é a única alternativa cênica possível no Teatro-fórum. Boal, em diversos livros, trata sobre a possibilidade de travar um diálogo estético e político por meio de diferentes estilos e de abordagens cênicas, sendo que o conteúdo libertador não deve ser dispensado. Porém, Nunes lembra que

Apesar dessa antiga advertência de Boal, às vezes, alguns praticantes do Teatro do Oprimido, por ignorância ou insensibilidade, se mantêm fixados nesse tipo de ilusão objetivista, julgando fazer “uma pintura” fidedigna da realidade. Ou, mesmo que acreditem que concretizam sua leitura de mundo, sua versão de uma dada situação, pretendem que ela seja ou pareça real, como se “parecer real” fosse a única forma de construir uma peça. Entretanto é a forma dada aos personagens, aos diálogos, a muitas encenações de Teatro-fórum que tem uma intenção de semelhança com a realidade cotidiana. Até porque uma das pretensões do Teatro-fórum é que ele seja um ensaio para a realidade – para sua transformação... (NUNES, 2004, pp. 82 e 83).

As considerações feitas por Nunes são pertinentes para a afirmação da autonomia e da liberdade do sujeito – o diretor, o ator e o público - no processo criativo do Teatro do Oprimido. Compreendemos que o estilo teatral é fruto de investigação criativa e coletiva, não é dado a priori por um conjunto de modelos e padrões cênicos. Afinal, “o modelo é uma peça de teatro como tantas outras, com a única diferença de que não pode ser evangélica, não pode ser portadora de mensagem, da boa palavra, e sim da dúvida” (BOAL, 2007, p. 333). Tanto no conteúdo, quanto na forma, o Teatro-fórum não pode impor padrões de atuação cênica/social.

Com base nisso, compreendemos que a técnica do Teatro-fórum, apesar de apresentar claramente princípios éticos e procedimentos metodológicos, pode ser recriada pelos seus participantes de forma ampliada, sem a imposição de um estilo único ou “correto” de encenação. Não se deve, entretanto, perder de vista o horizonte político de transformação da realidade, conforme já anunciamos no início do texto. Acreditamos que quanto mais a investigação de um estilo de encenação for marcada pela liberdade de criação, mais libertador este processo será. Para que a liberdade seja um fim, ela deve ser assegurada em seus meios, no bojo do processo de formação.

Muitas vezes, por desconhecimento de outras possibilidades de encenação teatral, alguns grupos militantes do Teatro do Oprimido tomam uma possível interpretação da palavra de Boal como sendo a definitiva, a mais correta; e isso pode incidir na restrição da compreensão do próprio processo de teatro de cunho libertador. Em sua vida, Boal sempre foi defensor da democratização das práticas culturais de liberdade, compreendendo que o teatro tem um significativo papel na emancipação humana e social de sujeitos. Portanto, o maior propósito do Teatro do Oprimido é o de humanização e de fortalecimento da ação/intervenção cultural, com vistas à superação de todas as formas de opressão, até mesmo em seu contexto de militância.

4. Algumas conclusões (ou outras provocações)

O presente artigo tratou da revisão dos princípios filosóficos e de alguns procedimentos metodológicos do Teatro-fórum, técnica mais difundida do Teatro do Oprimido. Por compreender que todo método é fruto de um posicionamento ético-filosófico, esta discussão ancorou-se no ponto de vista teórico de Augusto Boal, em consonância com as formas de concretização do Teatro-fórum. A preocupação de Boal em sistematizar uma técnica se deu pela necessidade de assegurar que esta não fosse utilizada como modo a atender a objetivos divergentes ou contraditórios ao Teatro do Oprimido. Pois sua própria obra, a depender dos usos e das adaptações sofridas, poderia contribuir para a conservação do autoritarismo e da dicotomia entre opressor e oprimido.

Rever propósitos e orientações didáticas, longe de ser uma receita a ser seguida, permite-nos investigar problemas e tentar desmistificar alguns preconceitos enfrentados no âmbito da atuação em Teatro do Oprimido. A forma de interpretação dos atores, a mediação do *curinga* e o estilo de encenação são questões que não se esgotam no presente texto. Ao contrário, acreditamos que questionar a prática do Teatro do Oprimido é possibilitar a sua atualização e relevância para o contexto social contemporâneo.

Evidentemente, outras questões pertinentes poderiam ser citadas e enfocadas neste artigo. Entretanto, não nos dedicamos a esgotar todos os problemas de interpretação da obra de Boal, porque acreditamos que o debate e a polissemia de interpretações são saudáveis para a reflexão e a historicidade de qualquer proposta de cunho emancipador. Porém, para que qualquer técnica ganhe validade social, o debate sobre o assunto precisa ser fomentado. Visamos, de modo conciso, levantar questionamentos acerca da utilização deste significativo arsenal, compreendendo que se o Teatro do Oprimido serve como arma

de fortalecimento da participação social do sujeito, os princípios de liberdade tanto na reflexão, na atuação social e na produção cênica devem ser considerados em sua totalidade.

Dessa forma, afirmamos, contundentemente, que, se o princípio de liberdade não se consolidar nas práticas de militantes do Teatro do Oprimido, este arsenal corre o risco de vir a ser dogmático e tão opressor quanto às formas conservadoras de ação por nós criticadas, por restringir as potencialidades de criação e de invenção estética do ato cênico. A criação de um estilo não implica em uma receita a ser seguida. Ao contrário: o percurso de criação estética se desenvolve no próprio modo de caminhar de seus atuantes.

Contudo, algumas orientações de Boal aqui expressas visam sistematizar uma técnica de teatro, com a finalidade de possibilitar a consistente utilização da mesma por grupos populares, porém tais orientações não podem ser vistas como passos rígidos a serem seguidos. Devem ser, na verdade, questionadas e recriadas a cada processo de encenação, a cada novo passo dado... a busca pelo vigor estético implica na concepção, criação, diálogo e concretização do produto cênico e isto tudo pode ser mediado em um processo educativo crítico e humanizador. Por fim, asseveramos que a sensibilidade, a liberdade criativa e as peculiaridades de cada elenco, de cada grupo, constituirão a poesia e a beleza do ato cênico com todas as potencialidades estéticas e políticas mencionadas.

REFERÊNCIAS UTILIZADAS:

BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____, _____. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____, _____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

COLETIVO NACIONAL DE CULTURA. *Teatro e Transformação Social; Teatro Fórum e Agitprop*. Vol. 1. CEPATEC/FNC/MINC/00463. São Paulo, 2006.

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2006.

FREIRE, Paulo. *Ação cultural para a prática da liberdade e outros escritos*. 9ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____, _____. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____, _____. *Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

Nunes, Sílvia Balesteri. *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor*. Tese de doutorado. Doutorado em Psicologia clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC). São Paulo: 2004. Orientação: Luiz Benedicto Lacerda Orlandi.

VIEIRA, Carolina Silva. *Curinga uma carta fora do baralho: a relação diretor/espectador nos processos e produtos de espetáculos fórum*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009. Orientação: Antonia Pereira Bezerra.