

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

Carolina Vieira Silva¹

Resumo: Este trabalho busca reunir atributos que nos levam a conceber a figura do curinga como um modo de ser diretor na cena contemporânea. Constatamos que o curinga colabora ativamente no aprimoramento do diálogo do teatro com os diversos setores da sociedade, afirmando-se, ainda, enquanto agente eficaz e multiplicador da poética do oprimido e singularizando-se como mediador de debates de espetáculos fórum e coordenador de seus processos de encenação. A partir de então, buscamos efetuar uma análise dos papéis do encenador, do espectador e do curinga para alicerçar o questionamento que reside nos aspectos da encenação dos espetáculos fórum e na interrogação da natureza da função do curinga. Desta forma, ao explorar a natureza das relações entre os agentes do teatro envolvidos nos processos e produtos de Espetáculos Fórum, promovemos uma reflexão sobre a aplicabilidade do ensino das técnicas do Teatro do Oprimido na formação de alunos que almejam ser diretores ou professores de teatro.

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

Abstract: The joker gathers the essential attributes which allow us to conceive it as a way of being a director in the contemporary scene. We note that the joker actively contribute to the improvement of the dialogue between the theater and different sectors of society, being, therefore, an efficient agent and a multiplier of the oppressed poetic and being unique as a mediator for debates in Forum Spectacles and a coordinator in its staging processes. From that point, we try to set an analysis of the responsibilities of the director, the audience and the joker. The main interest from this choice lays down in questioning the staging aspects of the Forum spectacles and in inquiring the dispositions of the functions performed by the joker. To explore the essence of the relations among the theater agents involved in the processes and products of Forum Spectacles, it promotes a reflection about the applicability of teaching the Forum Theater technique through the formation of pupils who yearn being theater directors or teachers.

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

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

¹ Mestre em Artes Cênicas - PPGAC-UFBA

do Oprimido é pensar sobre suas aplicações na sociedade e suas relações intrínsecas com a alma humana.

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

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

Partiremos então da seguinte afirmativa: a estética nunca estará dissociada do teatro assim como a ética da política. Augusto Boal (2005) lembra que a discussão sobre as relações entre o teatro e a política é tão velha quanto o teatro, ou quanto a política. É a plateia [...] que eleva as relações cênicas das personagens entre si, do plano do particular ao plano do geral, do anedótico ao exemplar. E aqui nasce a dimensão política do teatro. (Dort, 1977, p. 367-368)

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

Em seguida, Bertolt Brecht cria novas proposições estéticas que busquem colocar o espectador como crítico da cena, tornando-o capaz de sentir-se agente transformador da sociedade. O Teatro de Brecht não é para uma futura sociedade socialista, mas para a sociedade burguesa de hoje, sendo seu escopo educativo: expor as contradições ocultas dentro desta mesma sociedade. (Carlson, 1997, p. 371)

A modalidade teatral que o Teatro Fórum inaugura nos faz pensar sobre uma nova vocação política de um velho teatro. Boal, até agora, encerra a tríade dos pensadores mais expoente do teatro político. Neste trabalho procuramos insistir nas antigas proposições sobre Teatro Político, o qual, por mais que venha perdendo espaço no mundo acadêmico, mantém-se como um campo de investigação propício ao desenvolvimento de novas teses e dissertações. Aqui a discussão perpassa as transformações que a vocação política do teatro – especificamente o Teatro Fórum – trouxe para a cena e para o espectador. Qual definição poderíamos aplicar a Teatro Político? Tomando-se a política no sentido etimológico do termo, concordar-se-á que todo teatro é necessariamente político, visto que ele insere os protagonistas na cidade ou no grupo. (Pavis, 2005, p. 393)

Da mesma forma, para Boal, falar em Teatro Político seria um pleonismo porque, para ele, fazer teatro é fazer política. Boal foi um homem de teatro disposto a constantes revisões de suas obras. Podemos ratificar a afirmativa anterior, quando percebemos a evolução da Poética do Oprimido diretamente relacionada a questões que mereceram, cada uma em seu tempo, respostas urgentes. O teatrólogo aprimorou sua poética política acreditando ser necessário devolver o teatro ao povo. O que poderia explicar com mais clareza sua incisiva necessidade de convocar o público a uma participação ativa na cena parte do princípio que isso norteia as bases estética e política do oprimido: somos mais do que parecemos ser.

O teatrólogo entende o ser humano como detentor nato de uma capacidade criativa, não incentivada e, às vezes, até negada pela sociedade. Por isso, para ele todo mundo pode fazer teatro, até mesmo os artistas, e desta forma o teatro torna-se um eficiente modo de dominação, mas também de

libertação. Quem pretender separar o teatro da política, pretende conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. (Boal, 2005b, p. 11)

O Teatro do Oprimido tem por objetivo resgatar, desenvolver e redimensionar a vocação teatral humana e visa passar os meios de produção de teatro para os indivíduos que são, em potencial, produtores de cultura e devem ser livres no direito de escolher serem agentes criadores e/ou fruidores destes produtos artísticos. Por isso, Boal considera que o TO possui uma estética democrática: [...] porque somos o nosso centro e nele estamos: não devemos temer invadir e pisar o meio do palco, mesmo vivendo na periferia das cidades, nos guetos dos excluídos e longe da arte oficial à qual não devemos obediência. (Boal, 2007b, p. 19)

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

A moral se estabelece a partir da relação dos indivíduos inscritos num determinado tempo e espaço. Desta forma, o teatro, em diferentes momentos da história, conduziu o homem ao encontro de sua moral. Portanto a relação da ética/moral e teatro também é tão antiga quanto o teatro. Mas como podemos inserir a ética nestes estudos de moral? Tradicionalmente a ética é entendida como um estudo ou uma reflexão, científica ou filosófica, e eventualmente até teológica, sobre os costumes ou sobre as ações humanas. (Valls, 2006, p. 1) Partindo destas definições notamos que a ética pode servir de sinônimo para a moral – mesmo não tendo somente esta conotação.

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

participação ativa na cena, condição fundamental para que o jogo teatral se realize neste tipo de apresentação.

Assim, o Teatro do Oprimido lança-se em direção a uma reconstrução dos elos que se estabelece entre essas dimensões sócio-culturais. Para isso, constrói novas maneiras do teatro se relacionar com a sociedade através da modificação dos papéis de produtor e fruidor do ato teatral, embasadas, muitas vezes, na ampliação dos conceitos que giram em torno do teatro, da ética, da estética e da política. Contudo, o Teatro Fórum, por ser tratado marginalmente pela comunidade teatral profissional, sob a alegação da não profissionalização de seus realizadores e da questionável qualidade estética de seus produtos, não legitimou, ainda, o curinga como mais uma maneira de ser diretor na cena contemporânea. Uma das causas desta não legitimação residiria no fato de o Teatro Fórum ainda não ocupar o centro das encenações denominadas como bom teatro sob a alegação de que as preocupações estéticas de seus produtos são muitas vezes relegadas em detrimento da militância política, de questões terapêuticas ou de ordem social. "A estética é então subordinada ao embate político até o ponto de dissolver a forma teatral no debate de ideias". (Pavis, 2005, p. 393)

Não obstante essas acusações, é necessário ressaltar que, quando se monta um espetáculo-fórum, por mais simples que ele possa parecer, há a necessidade de se organizar os elementos da cena de forma a constituir uma linguagem autenticamente teatral, consistente e comunicativa. No Teatro Fórum, o curinga funciona como um agregador e organizador das ideias de um grupo. Visto desse ângulo, quando o Teatro Fórum dialoga com o circuito de teatro profissional – e até comercial, por que não? – sua capacidade e eficiência em conduzir processos de encenação ficam ainda mais evidentes. Nesta perspectiva o curinga agrega qualidades e funções de um diretor/encenador de teatro, mesmo não sendo legitimado como tal. Ao que poderíamos nos perguntar: mas o que entendemos das funções de um diretor de teatro? Ou, até mesmo, de quais aspectos do encenador estamos traçando aproximações?

Respostas a estas questões poderiam convocar novamente uma celeuma que se faz ante às distinções das funções de diretor e de encenador.

Em se tratando de século XX, não podemos negligenciar a figura do encenador e as novas funções que ele exerce. Assim, compreendemos que o curinga pode vir a exercer tarefas inerentes tanto ao diretor quanto ao encenador. Isso porque parece que, mesmo com o advento da era dos encenadores, o vocábulo diretor ainda ocupa o imaginário coletivo das pessoas de teatro mantendo-se como a forma linguística mais significativa e popular para designar a pessoa que cumpre a tarefa de organizar a cena.

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

Não diferente de outras épocas, a função do diretor – mesmo ainda não tendo esse nome ou função específica – com maior ou menor expressividade, esteve sempre presente em toda história da arte do espetáculo teatral. O espetáculo teatral, ao longo de sua história, sempre esteve sob os olhos atentos de um mestre de cerimônia ou de um diretor que organizava a representação e fornecia os meios materiais básicos para o acontecimento cênico [...] (Guinsburg; Faria; Lima, 2006, p. 123)

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

Na Grécia Antiga, o próprio autor dramático encenava seus textos. As didascálias – rubricas ou indicações cênicas – eram dispensáveis, e a

intervenção direta do dramaturgo dava-se no momento da construção da cena, por isso o organizador do espetáculo teatral grego recebeu o nome de didascalos . Em princípio, o homem de teatro grego não era somente dramaturgo e diretor, mas, muitas vezes, também assumia as funções de ator e de corega.

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

Com o Realismo, a cena sofreu uma grande transformação, a nova dramaturgia convocou uma dinâmica diferente na organização dos elementos da cena. Para tanto, fez-se necessário atribuir funções específicas ao diretor de teatro, cunhando-lhe este nome e capacitando-o como um especialista em organizar a cena. Mesmo assim, era muitas vezes um ator que, segundo suas afinidades, gostos literários pessoais ou segundo a autoridade que tinha sobre seus companheiros, se encarregava do material do espetáculo, daquilo enfim que chamaremos sua 'direção'. (Dort, 1977, p. 62)

Quase simultaneamente ao Teatro Moderno, inaugurado com o advento do Teatro Realista/Naturalista, surgem novas formas de configuração da cena já influenciadas pelas vanguardas europeias. Segundo João Roberto Faria (1993), o estudo do teatro realista no Brasil compreende as produções teatrais centralizadas no Rio de Janeiro no século XIX. Para ele, o Realismo, em oposição ao Romantismo, foi uma nova maneira não só de escrever peças como também de interpretá-las e encená-las. (Faria, 1993, p. XVII)

Foi então, neste momento da história do teatro, que se passou a distinguir as funções, [...] o diretor encarrega-se da organização técnica da

maquinaria e da cena, enquanto o encenador gerencia o resultado da operação dos diversos materiais e cuida de sua apresentação estética. (Pavis, 2005, p. 100) Esta diferenciação e o surgimento deste novo vocábulo – encenador – parte de uma visão histórica.

É a encenação que dá sentido ao que se passa no palco. O encenador supre a fraqueza da plateia. A encenação é a mediação entre o mundo fechado particular do palco, e o universo fragmentado e incompleto da plateia. (Dort, 1977, p. 371) O encenador firmou-se como elemento fundamental para a construção da cena. No Dicionário do Teatro Brasileiro, o verbete encenador reitera o pensamento de Dort transcrito acima: A irrupção deste novo prático da cena provocou um choque com o pensamento vigente, que durou até meados do século. XX." (Guinsburg; Faria; Lima, 2006, P. 124)

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

Dort (1977, p. 66) explica que alguns homens de teatro, como Jacques Copeau, por exemplo, viram o aparecimento do encenador como [...] apenas a consequência lógica da crescente complexidade dos espetáculos. Ou seja, o avanço e surgimento de novas tecnologias, tais como, a luz elétrica e a projeção cinematográfica, teria provocado a necessidade desta mão de obra mais especializada. Esta explicação é um pouco reducionista e o desenvolvimento do teatro provou, por exemplo, com o emblemático Teatro Pobre de Jerzy Grotowsky, que ao contrário de apoiar suas encenações nas possibilidades cênicas trazidas pelo uso de novas tecnologias, buscava eliminar tudo que se podia mostrar como supérfluo da arte do espetáculo – cenário, figurino, maquiagem – privilegiando o relacionamento insubstituível do ator com o espectador, como uma comunhão perceptiva, direta e ativa.

Assim como o Teatro Pobre de Grotowsky, exemplos como o Teatro Épico de Brecht, o Teatro Antropológico de Eugênio Barba e tantos outros encenadores modernos e contemporâneos aparecem como diferentes

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

Desta discussão, emerge uma polêmica autoral. O encenador esforça-se por constituir uma linguagem autônoma e assinar o efeito estético de sua obra. A autoria desloca-se do texto para a cena. Cientes da primazia do encenador nos dias de hoje, inclusive no Brasil, por que não vemos nas fichas técnicas, nos programas e nos cartazes dos espetáculos a denominação encenador? Com isso, parece que o pensamento de Dort, mesmo que datado nos idos da década de 70, ainda ressoa. Uma vez constatada esta primazia do encenador, resta ainda colocar uma questão: o que significa a encenação nos dias de hoje? Deve-se falar da encenação como simples atividade de coordenação ou como um meio específico de expressão artística? (Dort, 1977, p. 64)

Esse coordenador do espetáculo teatral reflete, em primeiro lugar, aquilo que, de maneira geral, denominamos de o espírito de seu tempo. Nestes termos, o professor Walter Lima Torres tenta elucidar estas diferentes formas de atuação do diretor de teatro, denominando-o de ensaiador dramático com o intuito também de salientar o quanto do período de toda a história do teatro sua função esteve relacionada a colocar um texto em cena. De 1903 até os anos 1950 e 1960 perdurou muito fortemente uma tendência na direção teatral que foi basicamente textocêntrica [...] o trabalho teatral do diretor primava então por se associar, intimamente, à palavra do autor. (Torres Neto, 2008)

Após estas interpretações e definições sobre as funções do diretor e encenador de teatro, procuraremos outras fontes para auxiliar no entendimento

destes papéis. Por exemplo, a Lei brasileira nº 4.641, de 27 de maio de 1965, dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondentes da seguinte maneira: Diretor de Teatro; Cenógrafo; Professor de Arte Dramática; Ator; Contrarregra; Cenotécnico; Sonoplasta.

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

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

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

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

Utilizando-se de uma metodologia de trabalho bastante semelhante à de vários grupos que adotam o processo de criação coletiva, muitos grupos de Teatro Fórum, que seguem a metodologia específica do Teatro do Oprimido, originam seus textos dramáticos através de improvisações de criação coletiva. Nestes casos, o curinga muitas vezes se torna também o responsável pelo registro e aperfeiçoamento destes textos gerados nos ensaios dos grupos, somando para si a função do dramaturgo. Contudo, não necessariamente esta atribuição será do curinga. Por vezes, o grupo possui em seu elenco outra pessoa com mais habilidade para exercer tal tarefa. Poderíamos nos questionar então: seria o curinga um tipo de mediador de um jogo de criação coletiva? Então, o que há de particular na sua atuação?

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

O teatro contemporâneo conclama as mais diversas e variadas possibilidades de participação do espectador, procurando compreendê-lo a partir de uma abordagem psíquica, social e antropológica. Isso porque, segundo Pavis (2005), a metodologia da recepção hoje se interessa por um espectador que vive e experimenta o mundo ao invés de objetivá-lo ou criticá-lo. "Imagina-se tal espectador no epicentro de um tremor de cena e dotado de uma tripla visão: psicológica, sociológica e antropológica." (Pavis, 2005, p. 213)

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

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

A afirmativa de que a cena contemporânea colaborou intensivamente para a participação cada vez mais ativa do espectador é evidente. E não estamos falando aqui de espetáculos que contam com a colaboração tão pungente do indivíduo, como no caso dos Espetáculos de Improviso ou dos Fóruns. Estamos falando de espetáculos organizados simbolicamente nos quais os sujeitos agem com a intenção de interpretar (recepção) a narrativa que se passa diante deles.

Etimologicamente, o espectador é designado como aquele que observa. O espectador é quem sustenta o jogo teatral. No ato da recepção, é ele quem dá significado e faz conexões entre os elementos apresentados, seu repertório e o mundo exterior. Então, a partir deste momento em que se restitui ao público sua função ativa, validando sua capacidade de consumir, criticar, admirar ou rejeitar, transforma-se o pensamento da comunicação e a preocupação do encenador passa a ser não somente o que é recebido, mas o modo como é recebido. Assim, apoiando-se nas teorias semiológicas, Roubine (1998, p. 39) explica: "Hoje, qualquer espectador mais experiente está acostumado a apreender o espetáculo como uma totalidade, a procurar nele um princípio de coerência, de unidade...".

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

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

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

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

Porém, aqui encontramos uma contradição, constatada com base em minhas experiências como curinga e espect-atriz: Numa apresentação de fórum, nem sempre o espectador tem consciência das regras às quais ele estará submetido, donde decorre que nem sempre ele está disposto a jogar, cem por cento, o jogo. As regras e as dinâmicas, às quais ele está exposto

antes do início do espetáculo, não são suficientemente eficientes para atingir um efeito catalisador necessário à sua intervenção. Na grande maioria das apresentações, em uma plateia de 100 ou mais espectadores, encontram-se cinco ou seis corajosos dispostos a intervir na cena.

É necessário ter coragem, e o curinga deve incentivá-los dizendo: Aqui (na cena) é um ensaio para o mundo real. Se vocês não têm alternativas (aqui) não terão na vida... Contudo, o espect-ator estará exposto à análise e julgamento dos outros espectadores? Será a sua própria voz, gestos, roupas e principalmente, seu ponto de vista, que estarão em cena. Na maioria das vezes, ele não tem consciência do personagem que representa e que precisa, ele próprio, enfrentar a máquina. O uso do figurino e dos acessórios do personagem ajuda a desinibi-lo – como a colocação de uma máscara – e contribui com o valor estético a sua intervenção que, pelo fato natural de estar em cena e fazer uso destes elementos simbólicos, se investe de intenção teatral.

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

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

Alguns espectadores consideram opressoras as próprias regras do jogo e não se motivam a expor seus pontos de vista quando são forçados a não debaterem com discursos e, sim, com a ação. Esta maneira de conduzir o jogo que normalmente interrompe os debates que não acrescentam à cena é muitas

vezes desmotivadora de novas intervenções e até mesmo bloqueia a possibilidade de atores e público detectarem em cena relações de opressão que permanecem veladas e não foram pensadas para o espetáculo, mas que possam ser pertinentes para o debate.

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

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

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

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

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

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

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

Sob estes princípios, é possível notar que a função do curinga segue métodos e normas que não tinham sido, até então, convocadas como fatores determinantes para a condução de processos de criação. O curinga inaugura

uma nova participação na organização da cena, mostra-se capaz de, numa atitude participativa e não autoritária, ser eficiente na condução de diferentes processos criativos. A inauguração de uma modalidade teatral inédita – Teatro Fórum – exigiu uma diferente atuação quanto à condução de processos de encenação e de mediação de jogo.

No Teatro Fórum, o curinga – como antes os didascalos, meneur de jeu, mestres de cerimônia, diretores e encenadores – assume, em diferentes graus de aperfeiçoamento de suas funções, o papel de ator, dramaturgo, encenador, multiplicador, mediador, produtor... Contudo, o elemento que agora inaugura e instaura uma nova e inédita perspectiva nestas velhas e conhecidas funções que se exerce no teatro é a intervenção direta do espectador na cena. Nunca dantes o diretor precisou atuar conjugando as dimensões política e estética do espetáculo com as imprevisíveis interferências das intervenções que cada espectador pode e deve causar com suas performances e acepções sobre a cena. O curinga joga diretamente com a intervenção do público. Este elemento é essencial para a realização de um espetáculo fórum e, ao mesmo tempo, (des)estrutura seu desempenho na mediação, na construção da cena e do drama. A interferência direta do espectador na cena é fator determinante de decisões políticas e estéticas na condução do curinga com seu grupo desde os primeiros encontros até a apresentação da peça. O curinga deve estar atento para possibilitar uma interferência sadia ao público, deixá-lo à vontade com o que se apresenta em cena nos âmbitos da temática abordada e das soluções estéticas. Desde o início, ele deve pensar que a entrada do público irá modificar seu processo de criação e transformar a cena a cada apresentação. Esta significativa mudança na arte do espetáculo trouxe transformações substanciais para pensarmos em novas metodologias de encenação direcionadas para Fóruns.

Analisando a figura do curinga, suas funções e modos de atuação, bem como diante da dificuldade de categorizar o Teatro do Oprimido, mesmo na contracorrente da maioria dos pensadores de teatro que já o relegaram para as margens do teatro profissional, ainda podemos nos questionar sobre a relação do curinga com as funções inerentes à de um diretor de teatro – ou de um encenador. Estas dimensões presentes na figura do diretor, desde a Grécia

Antiga até os tempos atuais, não estão distantes das funções que o curinga exerce no Teatro do Oprimido. Assim, poderíamos afirmar que o curinga passeia por todas estas categorias sem estacionar-se em nenhuma delas, jogando com as funções que estiveram presentes na pessoa de um diretor de teatro desde os tempos pretéritos até os atuais. Podemos considerar que o espetáculo fórum aproxima-se das encenações contemporâneas nos seguintes aspectos: 1- resgate do sentido do jogo e da festa no teatro, 2- não subserviência aos textos dramáticos, 3- requisição de um espectador mais ativo e participativo. Desta forma, a pessoa do curinga possui aspectos de aproximação com o encenador de teatro, quem está melhor categorizado por aquele que conduz os processos de encenação que se enquadram nos três aspectos acima apresentados.

Seja qual for seu grau de aproximação com a figura de um diretor/encenador, o curinga nunca deixará de exercer três funções prioritárias: mediar, coordenar e multiplicar. Ou seja, ele sempre irá mediar o jogo entre palco e plateia; coordenar administrativa e artisticamente o grupo com o qual está trabalhando e, como consequência natural da sua ação através do Teatro do Oprimido, ele acaba por ser um multiplicador em potencial desta poética política. Da mesma forma, posso afirmar que encontramos sua pessoa atuando na sociedade enquanto: educador, terapeuta, ativista social e diretor/encenador. Ou seja, a exemplo do educador que, forma-se (ou torna-se) curinga e, utilizando-se das ferramentas do Teatro Fórum, passa a exercer as funções de mediar, coordenar e multiplicar, criando um ambiente profícuo para o diálogo do Teatro do Oprimido com a educação. Da mesma forma, aqueles que atuam enquanto terapeutas, ativista-sociais e diretores/encenadores teatrais colaboram para o aprofundamento das relações do TO com a terapia, com os movimentos sócio-políticos e culturais e com a arte teatral propriamente dita.

O curinga é uma figura capaz de atuar em diversos setores da sociedade levando, democratizando a linguagem, colocando-a a serviço de espectadores que jamais ouviriam falar de teatro se tivessem que, para isso, esperar por uma produção autenticada profissionalmente pelos órgãos reguladores da profissão ou pelas academias de arte. E, da mesma forma, em

ocasiões bastante pontuais é bem verdade, o curinga demonstra uma capacidade inata de organização e agenciamento da cena.

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

Ao fazer uma retrospectiva da função do diretor ao longo da história, percebemos que é possível conciliar a figura do diretor/encenador com esta poética tão libertária e democrática. Nesse contexto, o curinga surge e afirma-se como esta figura capaz de conjugar os elementos da cena e da improvisação do espectador, sem se deixar de submeter tais elementos a uma visão de conjunto da cena teatral. Ele seria um tipo específico de diretor/encenador e também se inscreveria como um novo elemento da Linguagem Teatral, pois como já havia dito, sua figura presente em cena – o que não caracteriza, em outras poéticas e estilos, a função do diretor/encenador – implica em efeitos estéticos para a mesma. Diante destas afirmativas, não podemos negligenciar a sua importância para os estudos do teatro.

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

um espetáculo destituído de razão para existir ou apenas calcado em questões comerciais.

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

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

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

O papel da universidade na formação do diretor teatral é fundamental para aqueles que escolhem o curso superior como um dos caminhos de formação do seu saber – e um dos mais sólidos e respeitados. Contudo, poderíamos nos questionar também sobre os inúmeros diretores de teatro, registrados com DRT que não possuem formação acadêmica, nem em teatro, nem em outra área qualquer. Não estou fazendo deste fato nenhum demérito, estes questionamentos pretendem afinar a busca por uma definição mais precisa do que seria este profissional e, como consequência lógica, o que chamamos de teatro profissional. Fato é que o conceito de profissional ou não profissional não caminha pela ordem exclusivamente da academia ou da documentação emitida pela Delegacia Regional do Trabalho. É importante

ressaltar que não pretendemos estabelecer critérios sobre a questão, mas apontar sua subjetividade mesmo fazendo uso destas pseudodefinições na busca de algumas respostas: em qual categoria poderíamos situar o Teatro do Oprimido, profissional ou amador? Poderíamos definir o curinga como um diretor de teatro? Por que as universidades de Teatro não constituem um diálogo profícuo com a Poética do Oprimido? Como o Teatro Fórum poderia contribuir na formação do diretor de teatro?

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

A Profa. Silvia Nunes (2001), no artigo Três ou quatro perguntas para um bom Fórum, enumera quatro questões que pertencem ao universo do como fazer um espetáculo fórum orientando seus agentes pela busca de respostas aos seguintes questionamentos: Qual a opressão de vocês em relação a este tema? O que vocês querem em relação a tudo o que foi colocado? O que impede vocês de conseguirem o que querem? Quais as saídas para o que vocês estão colocando? Estas perguntas, que estão claramente relacionadas a uma metodologia de trabalho de elaboração de Fórum com grupos que querem falar sobre as suas opressões, podem ser substituídas, em uma versão menos objetiva e por isso mais abrangente, pelas três questões que devem acompanhar todo diretor de teatro: o que, por que e como fazer.

É importante que o grupo tenha conhecimento da opressão que está sendo trabalhada. Atores e, principalmente, um curinga alheio às condições reais que cercam o tema adotado em cena são extremamente prejudiciais ao fórum. Como em qualquer montagem, no fórum, o grupo precisa se inteirar do assunto em pauta, cada integrante deve pensar sobre a sua relação pessoal e seu ponto de vista diante da situação apresentada. Esses questionamentos

devem ser conduzidos pelo curinga durante o processo de ensaio, da mesma forma podem ser levados à plateia durante as apresentações.

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

Para isso o diretor recorre a diversos recursos e possibilidades metodológicas. Hoje, podemos nos permitir perguntar: quais as teorias ou metodologias para quais encenações? O nosso recorte reduz a pergunta aos limites que tangem os espetáculos que se utilizam das técnicas do Teatro Fórum.

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

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

O que torna peculiar a metodologia direcionada a espetáculos que utilizam as técnicas do Fórum é o ato de pensar e estruturar uma obra que seja intencionalmente preparada para receber quantas intervenções forem

necessárias a cada apresentação. Ou seja, a obra do Teatro Fórum é propositalmente pensada para ser incompleta.

Em face do exposto, esse estudo enseja alimentar outra importante ambição: a de que a mensagem aqui veiculada tenha ecos também nos agentes formadores de curingas, para que eles não negligenciem a deficiência do apuro estético da grande maioria dos grupos que atuam utilizando-se das técnicas do TO.

No âmbito da pesquisa e do ensino do teatro, devemos também apontar para a necessidade de se formar e especializar curingas na linguagem do teatro e, ao mesmo tempo, apresentar aos diretores/encenadores as técnicas do Teatro Fórum, com o fim de torná-los capazes de apurar seus conhecimentos específicos e ampliar suas possibilidades de encenação nas montagens de espetáculos-fórum ou de outras modalidades teatrais.

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

É cada vez mais comum na cena contemporânea encontrarmos exemplos de espetáculos que, pela conjugação de elementos da música, das artes plásticas e da dança, resultam numa combinação precisa, numa expressão cênica teatral única. Hoje, cada espetáculo é ímpar nas suas relações e é desta multiplicidade que a cena contemporânea se alimenta, se sustenta. O teatro se apresenta como um campo aberto para experimentos diversos, torna-se um teatro vivo, vigoroso e transformador, em que não se aposta mais na homogeneidade das ideias e, sim, no reforço do seu caráter dialético, dialógico e ideológico.

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

Nós fazemos do teatro uma arte presente porque nós vivemos o tempo presente e, por isso, fazemos o teatro presente. Então, não podemos deixar de acreditar que, com novas ou antigas relações, o teatro sobrevive numa eterna busca da melhor relação com seu público. E continuamos produzindo.

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

No Brasil e no mundo, em condições mais ou menos favoráveis, existem grandes pessoas de teatro que trabalham pesquisando estratégias de relações com o público. Artistas plenamente capazes de transformar o espaço cênico e escrever mais um período de grande transformação na história do teatro. E, como já pudemos notar, nesta esfera, inscreve-se o encenador Augusto Boal e a Poética do Oprimido. Da mesma forma, já sabemos que este conjunto de técnicas teatrais estabelece um diálogo profícuo com outras esferas da

sociedade como a política, a terapêutica e a didática, por exemplo, tornando-se, através de seus meios e técnicas cada vez mais presente, eficaz na resolução de problemas no âmbito destes grandes domínios.

Acreditamos que já não podemos mais negligenciar o fato de o curinga ainda ser uma carta fora do baralho oficial do jogo do teatro, pelo menos, no Brasil, e de Boal ainda ser um brasileiro que o Brasil não conhece. É preciso resgatar a importância desta atividade poética-política, ao passo que poderíamos nos questionar sobre suas implicações num mundo teoricamente mais democrático, de inúmeras – mas quase sempre ineficientes – políticas de inclusão. Ao que concerne à exploração cênica, legitimidade e democratização da atividade artística, ainda precisamos nos demover dessa disfarçada opressão cultural e criativa que inviabiliza a libertação não só de povos e de mentes, mas também de autênticos processos criativos que deveriam participar de uma política pública e cultural democrática e verdadeiramente inclusiva.

Para concluir, um pequeno pensamento de Augusto Boal, retirado de uma de suas mais recentes falas, de seu discurso no Fórum Social Mundial que aconteceu em Belém do Pará no dia 31 de janeiro de 2009. "Não basta consumir Cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados. Temos que agir!"

Chegamos ao final deste artigo com a esperança de poder iluminar, ainda que minimamente, o pensamento dos profissionais que produzem a cultura oficial deste país, para que os mesmos permaneçam atentos ao que está sendo produzido, a fim de que possamos refletir sempre no o que, com quem, para quem e o porquê de fazer teatro. De uma maneira ou de outra, somos também possuidores dos modos de produção e, por isso, responsáveis pelas relações que o teatro continua estabelecendo com a ética, a política e a estética. O teatro não caminha sozinho, somos nós que, em nome dele, em prol dele e, às vezes, até contra ele, percorremos o caminho!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

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

REIS, Luís. Piscator, Brecht, Boal e Artaud: **considerações sobre o 'teatro político'**. Disponível em: . Acesso em: 30 out. 2008

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

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

TORRES NETO, Walter Lima. **Resumo da aula aberta nos Seminários Internacionais Trans-Culturais sobre Teatro e Dança - PPGAC - UFBA - Salvador, 25 a 30 de agosto de 2008**. Disponível em: Acesso em: 20 jan. 2009