

Unirio
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Flavio Santos da Conceição
(Flavio Sanctum)

**O Curinga como dinâmica dos processos pedagógicos,
artísticos e políticos do Teatro do Oprimido**

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro como parte dos
requisitos necessários à obtenção do grau
de Doutor em Artes Cênicas.

Orientador: Prof^o PhD. José Luiz Ligiéro
Coelho

Co-Orientador: Prof.^o Dr. Licko Turle

Rio de Janeiro
Abril de 2016

Flavio Santos da Conceição
(Flavio Sanctum)

**O Curinga como dinâmica dos processos pedagógicos,
artísticos e políticos do Teatro do Oprimido**

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro como parte dos
requisitos necessários à obtenção do grau
de Doutor em Artes Cênicas.

Orientador: Prof^o PhD. José Luiz Ligiéro Coelho
Co-Orientador: Prof.^o Dr. Licko Turle

Rio de Janeiro
Abril de 2016

Dedico esta tese a todos os Curingas, guerreiros militantes do Teatro do Oprimido, por acreditarmos que um outro mundo é possível.

AGRADECIMENTOS

Algumas pessoas e instituições colaboraram muito para que essa pesquisa fosse concretizada:

À CAPES pelo suporte financeiro, indispensável para a dedicação no meio acadêmico

À Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro pelo apoio financeiro através do programa de Intercâmbio Cultural, sem o qual não poderia realizar a pesquisa de campo na Índia e em Moçambique.

À UNIRIO por facilitar as atividades realizadas no decorrer da pesquisa através do GESTO (Grupo de Especialização em Teatro do Oprimido), o que ocasionou as Jornadas de Teatro do Oprimido e Universidade.

Ao meu orientador Zeca Ligiéro pelo incentivo e provocações que possibilitaram a reflexão para além do Teatro do Oprimido.

Ao querido amigo, co-orientador e avô no Teatro do Oprimido (risos) Licko Turle pelos esclarecimentos, incentivo e apoio nos momentos de desespero.

À grande amiga e Curinga mãe no Teatro do Oprimido Helen Sarapeck por caminhar ao meu lado, como uma verdadeira pedagoga, em todos os passos dados por mim na metodologia do Teatro do Oprimido.

À inspiradora Curinga Bárbara Santos por me incentivar e dar suporte total a minha iniciação como Curinga no Centro de Teatro do Oprimido.

Aos companheiros do Centro de Teatro do Oprimido pela militância incessante em prol de um mundo ideal.

Aos componentes do grupo Artemanha, onde iniciei minha trajetória como Curinga Comunitário.

Aos jovens do grupo Arte Vida, por confiarem em minha pedagogia e seguirem comigo nessa aventura.

Ao GTO Artes Cênicas na Rua da ABRACE, por compartilhar as reflexões acerca do meu objeto de pesquisa e ocasionar mais segurança nas abordagens teóricas.

Aos meus colegas de turma do doutorado, vou sentir saudades das nossas festinhas e risadas...

Aos colegas do NEPAA por compartilharmos momentos de reflexão coletiva.

Ao Centro de Teatro do Oprimido Jana Sanskriti, em especial Sanjoy Ganguly, Sima Ganguly, Satya Ranjan Pal, por terem aberto as portas de sua casa, cuidarem de mim, me alimentarem e dividirem comigo de forma tão solidária todas as experiências destes anos de caminhada com o Teatro do Oprimido.

Aos queridos do CTO Maputo, Alvim Cossa, Fred Goenha, Mevis Chongo e minha linda amiga Hermelinda Simela pela hospitalidade, companheirismo e confiança ao confidenciar tantos momentos institucionais comigo.

A Universidade Eduardo Mondlane em Maputo, Moçambique por abrirem as portas da instituição para atividades como a oficina de Teatro do Oprimido.

Ao meu primo Alcimir e ao amigo Vando por cuidarem da Gatinha durante os três meses de viagem para pesquisa de campo.

À minha família, amigos e ao meu namorado Luiz Moura Junior por entenderem meus momentos de isolamento e dedicação para finalizar esse trabalho.

Um especial agradecimento ao meu tio e padrinho Alcimir Lemos (*in memoriam*) que sempre me incentivou a estudar para me tornar doutor...

*Caminhante não há caminho, faz o caminho ao caminhar.
(Antônio Machado)*

*É justamente porque a caminhada é longa e o termo
luminoso que cada passo, por menor que seja, possui seu
valor próprio.*

(Clodovis Boff)

RESUMO

SANCTUM, Flavio. O Curinga como dinâmica dos processos pedagógicos, artísticos e políticos do Teatro do Oprimido. Rio de Janeiro, 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

Augusto Boal translada o conceito de Curinga, enquanto narrador, comentador, do Teatro de Arena para o Curinga do Teatro do Oprimido, que amplia suas funções de mediação do espetáculo ao criar uma ponte entre o que é debatido no palco com a plateia, com os espectadores, que se tornam *espect-atores*, na expectativa de entrar em cena e participar da discussão proposta. Esse novo Curinga, além de propor o debate aos temas apresentados nos espetáculo, também é um mestre na tradição do Teatro do Oprimido, pois aplica oficinas, forma praticantes, dirige espetáculos, escreve e capta recursos para projetos, cria redes políticas para que as atividades possam ser realizadas. Essa pesquisa teve por objetivo criar um mapa de Curingas em três culturas específicas: Brasil, Moçambique e Índia. Foi verificado como esses mestres Curingas, em diferentes países, organizam a metodologia do Teatro do Oprimido de acordo com suas demandas e necessidades específicas e como os aspectos pedagógicos, artísticos, políticos e de agenciamento de projetos são encaminhados em cada realidade pesquisada. Para um alicerce teórico a tese se baseia na teoria da Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire, propondo uma conexão entre o pedagogo freireano e o Curinga boaleano, na expectativa de que desta forma esse educador/mestre teatral possa ter os elementos filosóficos em sua iniciação ancorados nos preceitos humanistas e progressistas, como sugere Augusto Boal.

Palavras Chave: Teatro do Oprimido; Curinga; Augusto Boal; Centro de Teatro do Oprimido

ABSTRACT

SANCTUM, Flavio. The Joker like dynamics in the pedagogical, artistic and political processes in the Oppressed Theatre. Rio de Janeiro, 2016. Thesis (Doctorate in Scenics Arts) – Program of Post-Graduation in Arts Scenics, Center of Letters and Arts, University Federal of the State of the Rio de Janeiro, 2016.

Augusto Boal translates the concept of the Joker, as narrator, commentator, the Arena Theater for Curinga of the Theatre of the Oppressed, which expands its spectacle mediation functions to create a bridge between what is debated on stage with the audience, which make *spect-actors*, hoping to step in and join the discussion proposal. This new Curinga, in addition to proposing the debate to the issues presented in the show, is also a master in the tradition of the Theatre of the Oppressed as it applies workshops, form practitioners, directs plays, writes and raises funds for projects, creates political networks for activities they can be realized. This research aimed to create a Curingas map in three specific cultures: Brazil, Mozambique and India. It was verified as these master Curinga in different countries, organized the methodology of the Oppressed Theatre in accordance with their specific demands and needs and how the educational, artistic, political and project agency aspects are routed in each researched reality. For a theoretical foundation the thesis is based on the theory of Pedagogy of the Oppressed by Paulo Freire, suggesting a connection between Freire's pedagogue and the Boal's Curinga, hoping that this way this educator/theater teacher can have the philosophical elements in his initiation anchored in humanist and progressive principles, as suggested by Augusto Boal.

Key-Words: Theatre of the Oppressed, Joker, Augusto Boal, Center of the Theatre of the Oppressed

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	pág 13
1 JOGOS, LOUCOS E CORINGAS	pág 32
1.1 O JOGO E A LUDICIDADE	pág 34
1.2 O LOUCO: UM ARQUÉTIPO REVISITADO PELO CORINGA	pág 42
1.3 O CORINGA EM UM ROMANCE NORUEGUÊS	pág 47
1.4 UM CORINGA NA ESCURIDÃO	pág 53
1.5- UM CORINGA MENSAGEIRO	pág 58
2 OS CURINGAS DE BOAL	pág 66
2.1 OS CURINGAS DO CTO BRASIL	pág 72
2.2 A METODOLOGIA DE FORMAÇÃO EXPERIMENTADA POR BOAL E PELO CTO BRASIL	pág 84
2.2.1 Projetos de Capacitação	pág 85
2.2.2 Maratona de Cursos	pág 86
2.3 EU, UM CURINGA PESQUISADOR	pág 95
3 O TEATRO DO OPRIMIDO EM MOÇAMBIQUE	pág 109
3.1 O TEATRO RITUALÍSTICO DE MOÇAMBIQUE	pág 110
3.2 O TEATRO ENGAJADO EM MOÇAMBIQUE	pág 114
3.3 CTO MAPUTO	pág 118
3.3.1 De GTO para CTO	pág 122
3.3.2 Contradições de um Curinga Missionário	pág 123
3.3.3 CTO Maputo e o Teatro para o Desenvolvimento	pág 130
3.3.4 I Jornada Moçambicana de Teatro do Oprimido	pág 135

4 JANA SANSKRITI E O TEATRO DO OPRIMIDO INDIANO	pág 144
4.1 TEATRO ENGAJADO E TEATRO DO OPRIMIDO	pág 155
4.2 JANA SANSKRITI E O TEATRO DO OPRIMIDO EM CALCUTÁ	pág 157
4.2.1 Criação de Espaços de Diálogo no Teatro do Oprimido	pág 158
4.2.2 A Arte sem Traduções	pág 172
CONCLUSÃO	pág 186
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	pág 194
ANEXO I – PROGRAMA OFICINA PAPEL DO CURINGA	pág 202
ANEXO II – QUADRO DE ATIVIDADES DENTRO E FORA DO CTO BRASIL	pág 206

ÍNDICE DE IMAGENS

1. Árvore do Teatro do Oprimido.
2. Louco do Tarô
3. Louco em antigo Tarô francês
4. O Coringa ou *Joker* do baralho
5. Cena do filme *Batman – O Cavaleiro das Trevas*
6. Cena do espetáculo Arena conta Tiradentes
7. Carta do Curinga Boal utilizada na campanha para vereador da cidade do Rio de Janeiro.
8. Certificado de participação do curinga Luiz Vaz
9. 1ª geração de Curingas do CTO Brasil
10. Boal e a 2ª geração de Curingas do CTO Brasil
11. Atual equipe de Curingas do CTO Brasil
12. Praxiologia do Teatro-Fórum (Castro-Pozo)
13. Divulgação da Maratona de Cursos de 2015
14. Quadro de Mediação do Curinga (Castro-Pozo)
15. Quadro de Mediação do Curinga do CTO Brasil
16. O autor atuando no grupo comunitário GHOTA
17. Grupo Comunitário Artemanha e Helen Sarapeck
18. Flavio Sanctum e Augusto Boal
19. Folder do grupo comunitário Arte Vida
20. Divulgação da Oficina na Polônia
21. O autor ministrando oficina no Peru
22. Máscaras *Nyau*
23. Máscaras *Mapiko*
24. Alvim Cossa durante seu intercâmbio no CTO Brasil
25. Placa da sede do CTO Maputo
26. Grupo Suor dos Camponeses
27. Pastor Alvim Cossa pregando no culto na Igreja Assembleia de Deus
28. Grupo Pfukane Xitsungu ensaiando na maxamba

29. Divulgação da Oficina Papel do Curinga nos jornais de Maputo
30. Frase criada por uma multiplicadora na oficina Papel do Curinga no CTO Maputo
31. A Curinga Hermelinda Simela fazendo exercício de aquecimento com a plateia
32. Alvim Cossa na abertura da I Jornada Moçambicana de Teatro do Oprimido
33. Flavio Sanctum na sede do CTO Jana Sanskriti e ao fundo a foto da visita de Boal em 2006
34. Fachada da sede do CTO Jana Sanskriti em Badu –
Calcutá
35. Altar com a foto de Augusto Boal
36. Espaço Mukta Mancha utilizado pela comunidade
37. Plateia assistindo aos espetáculos produzidos pelo Festival Muktadhara na cidade de Karanjali
38. Grupo da vila de Badra apresentando Shona Maye
39. Grupo da vila de Laulara interpretando a peça Shona Maye
40. Grupo da vila de Pancha interpretando a peça Shona Maye

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi desenvolvida durante o curso de doutorado do PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, sob a orientação do Prof. Dr. Zeca Ligiéro e co-orientação do Prof. Dr. Licko Turle.

O Teatro do Oprimido, hoje, é praticado em todos os continentes do mundo. Independente de terem ou não feito formação direta com Augusto Boal, os praticantes se apoderam da metodologia a partir de cursos ministrados por multiplicadores, de festivais de teatro ao redor do mundo, ou simplesmente através das leituras dos livros de Boal, que já estão traduzidos para mais de 22 línguas.

No decorrer da pesquisa percebeu-se a importância da ingerência do Curinga nos diferentes caminhos da metodologia, para que o Teatro do Oprimido não perca sua base filosófica ligada à transformação social, alicerçados na perspectiva marxista/freireana. O CTO Brasil, o CTO Jana Sanskriti e o CTO Maputo trabalham de formas distintas os processos de reflexão orientados pelos seus Curingas. No CTO Brasil o Curinga orienta todo processo criativo dos grupos comunitários buscando uma forma mais democrática de diálogo, enquanto no CTO Maputo essa coordenação se dá mais verticalmente a partir das propostas providas dos financiadores internacionais e no CTO Jana Sanskriti é praticamente imposta uma estética já prevalecente nos espetáculos de teatro engajado com uma reflexão restrita do espectador.

Os caminhos de aperfeiçoamento desses Curingas também são distintos e nenhuma dessas instituições possui um curso de Curinga. São experimentados cursos de formação de multiplicadores onde são focados aspectos técnicos e práticos do método. Esse seria o primeiro passo, baseado numa estrutura sistemática para conseguir chegar a algo concreto do método, como a organização de um grupo popular, a construção de um espetáculo de Fórum, a mediação com a plateia. Após a formação sistemática de um multiplicador, através da prática e do estudo contínuo esse praticante pode vir a tornar-se Curinga. E, após a morte de Boal, não existe nenhuma instância responsável em cancelar Curingas ou CTOs.

Há ainda outras instituições mais novas no campo do Teatro do Oprimido, como o METOCA (*Multiplicación e Exploración del Teatro del Oprimido en America Central*) da Guatemala, o KURINGA da Alemanha criado e dirigido por Bárbara Santos e o TONYC (*Theatre of the Oppressed New York City*), ambas criadas em 2010 após

contato direto com o CTO Brasil, que também possuem programas de formação de multiplicadores. E eles seguem um procedimento contíguo aos pesquisados nesta tese, sobretudo o brasileiro. O multiplicador inicia fazendo parte de um grupo popular ou em oficinas práticas de Teatro do Oprimido, com ênfase nos jogos e técnicas do método. O aprendiz acompanha os Curingas mais experientes passando por todo o processo de criação de espetáculos, mediação com a plateia e organização de novos grupos populares. De acordo com Katy Rubin, coordenadora do TONYC, os multiplicadores são chamados de *Joker in Training* (Curingas em treinamento) e fazem, sob a coordenação dos Curingas mais experientes, avaliações constantes sobre o progresso de cada Curinga aprendiz.

Nesse aspecto, podemos fazer uma analogia a outros procedimentos pedagógicos informais dentro da tradição oral, em que a presença de um mestre ou educador mais experiente é primordial na iniciação dos futuros mestres. Por exemplo, na capoeira de Angola, nas artes marciais, nas brincadeiras tradicionais, nas religiões afro-brasileiras que, no processo de formação do iniciante, são levados em consideração muitos elementos subjetivos, além do aprendizado técnico e prático.

Na capoeira de Angola os ensinamentos cotidianos, éticos, de tradições africanas são tão importantes quanto os golpes e passos da luta.

De tempos em tempos o mestre destes grupos percorre os núcleos a fim de instruir seus discípulos segundo os fundamentos que lhe foram transmitidos pelo seu mestre e através do convívio. O grande dilema inerente a estes grupos tradicionais que se tornaram transnacionais é que eles são considerados a resistência tradicional contra a degradação levada cabo pela modernidade. Tal resistência é caracterizada, sobretudo, pelo aprendizado direto entre discípulos e mestres. (BRITO, 2013:2)

Nas brincadeiras tradicionais brasileiras como o Coco e o Maracatu também há um longo processo de iniciação dos aprendizes, a partir da experiência cotidiana com os mestres, a prática da brincadeira, as músicas, a responsabilidade nas atividades dos grupos. E a técnica não basta para a formação de mestres, pois os elementos da tradição, passados oralmente, são premissas importantes nessa formação.

Essa relação mestre/aprendiz vai além, contudo, da mera transmissão de um conhecimento técnico, inserindo-se numa larga tradição oral, que percorre o Nordeste não só nos cocos e sambas de maracatu, que têm estruturas poéticas semelhantes ao cordel e à cantoria. Desse modo, não só o aprendiz precisa aprender a tocar pandeiro, a ter boa memória, mas necessita se inserir nessa rede de cantadores para aprender a tradição, as rimas ricas, os motes mais astutos, os estilos e composições mais difíceis. (BRITO, 2013:119)

Por isso podemos dizer que o Curinga é um mestre na tradição do Teatro do Oprimido, pois este aprendeu com um Curinga mais experiente, através da vivência cotidiana, dos elementos filosóficos, éticos e políticos do método. Portanto, não basta fazer uma formação de multiplicador ou aplicar bem os jogos para ser considerado um Curinga, mas as habilidades pessoais adquiridas coletivamente e presencialmente, através do tempo de sua prática se tornam o caminho para seu desenvolvimento.

Assim, percebo que há dois tipos de iniciação no Teatro do Oprimido. Uma formação sistêmica e organizada, onde é priorizada a parte técnica do método formando os multiplicadores. E há uma iniciação/formação através da experiência, do acompanhamento cotidiano com os mais antigos que perpetuam a tradição do Teatro do Oprimido. Independente de Augusto Boal ter publicado inúmeros livros técnicos sobre o Teatro do Oprimido, a estrutura tecnológica do método não basta para a formação de um Curinga, pois é nesse cotidiano que compreendemos o que deve permanecer fiel ao que o primeiro mestre, Boal, nos ensinou e o que pode ser transformado, adaptado, atualizado.

Podemos aproximar o processo de formação do Curinga boaleano com a teoria de histórias de vida como fundamento na formação de educadores, defendida por Marie-Christine Josso da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação de Genebra, Suíça. Para a pesquisadora e educadora, a experiência cotidiana é a base para a formação de novos saberes e uma nova perspectiva de si enquanto objeto e sujeito na sua formação no mundo. Sendo assim, o Curinga em processo de iniciação é um aprendiz, mas torna-se colaborativo em seu próprio processo de aprendizado, sendo apreciados aspectos individuais, socioeconômicos, psicológicos e pedagógicos particulares de cada indivíduo.

A hipótese do poder transformador está indissociavelmente ligada ao conceito de experiência formadora, segundo o qual qualquer prática deixa traços: que toda tomada de consciência cria novas possibilidades; e que a transformação é um processo que desdobra em razão de um caminhar interior mais ou menos consciente antes de se tornar visível para o outro. (JOSSO, 2004:145)

Josso concebe seu procedimento de formação com processos narrativos orais e narrativas escritas, nos quais, na primeira fase de construção oral o aprendiz relembra,

lista e grava as principais experiências de sua vida e onde cada um constrói seu autorretrato, buscando refletir quais eventos em sua trajetória considera fundamentais para sua formação.

Passando para uma fase escrita, Josso sugere que todas as gravações sejam transcritas e compartilhadas com todos no processo de formação, para uma reflexão coletiva sobre os elementos fundamentais para cada aprendiz, articulando os conhecimentos adquiridos ao longo da vida.

O que se objetiva é a tomada de consciência de si no processo de formação desse indivíduo, exigindo uma capacidade de autoavaliação, criatividade, reflexão, pondo à prova suas subjetividades diante da concretude da experiência. E nesse processo de formação e autoformação, um educador que possa mediar esse processo é de suma importância.

Vale ressaltar, no entanto, que dentre as barreiras para se realizar um trabalho com narrativas de vida, destacam-se as dificuldades das pessoas em desenvolver a capacidade de análise de suas experiências. A narrativa biográfica apela para essa capacidade. Nesse caso, a presença do formador, para mobilizar a capacidade reflexiva das pessoas, vem revelar a importância do seu papel, em trabalhos com histórias de vida. (ARAÚJO, 2008:29)

Isso aponta a importância do formador/Curinga no processo de iniciação dos Curingas iniciantes, para que haja a mediação dos saberes cotidianos vinculados aos conhecimentos técnicos e teóricos necessários para seu entendimento e aperfeiçoamento. “A verdadeira e prazerosa educação é pedagógica: estímulo ao aprendizado, às alegrias da descoberta.” (BOAL, 2009:246). E convém que esse acompanhamento formativo tenha bases em metodologias congruentes à filosofia e prática do Teatro do Oprimido, como a proposta de Josso com as histórias de vida como meio de formação.

Por outro lado, é importante refletirmos que talvez os elementos técnicos do método alinhados à prática realizada por Boal não sejam determinantes na formação desse mestre/Curinga, pois percebeu-se durante a pesquisa que as atividades realizadas na Índia e em Moçambique, muitas vezes, fogem às bases sugeridas pelo teatrólogo. Na Índia permanecem com o arcaico teatro engajado e em Moçambique sofrem influência das instituições internacionais limitando-os ao Teatro para o Desenvolvimento.

Durante a pesquisa idealizamos atividades relacionadas ao Teatro do Oprimido e a Universidade, criando as JITOU – Jornadas de Teatro do Oprimido e Universidade, que em 2015 teve sua terceira edição realizada na UNIRIO. Para concretizar o acompanhamento dos grupos comunitários em Moçambique realizei a primeira edição da JITOU em Maputo em Fevereiro de 2014. O contato com os diversos pesquisadores de Teatro do Oprimido do Brasil e do mundo através das JITOU, possibilitaram-me ampliar a perspectiva sobre minha pesquisa e me fizeram refletir sobre minha hipótese.

No ano de 2009, Augusto Boal morre de leucemia e deixa no Rio de Janeiro – Brasil a instituição Centro de Teatro do Oprimido – CTO¹ que, durante muitos anos, foi responsável por desenvolver a metodologia teatral brasileira mais difundida no mundo: o Teatro do Oprimido. Para nós, membros do CTO, perdíamos não só um mestre, um diretor, mas o capitão no navio de nossas vidas profissionais. A cada início de ano Boal nos escrevia uma mensagem nos inspirando filosoficamente e nos dando o rumo das ações que encaminharíamos durante aquele novo período.

TODOS OS CURINGAS devem trazer para o Laboratório, pelo menos, um problema encontrado em cada setor do nosso trabalho (prisões, saúde mental, comunidades, etc.) em forma de Teatro-Fórum para que sejam analisados usando esse precioso instrumento do nosso Arsenal, e não apenas falando sobre o tema.

TODOS OS CURINGAS devem participar da revisão de todo o Arsenal que estamos utilizando, porém de forma “a quente” como se estivéssemos em uma sessão normal. A escolha dos Jogos e Técnicas a serem demonstrados por cada Curinga será feita por sorteio – todos devem conhecer tudo. (Mensagem enviada por Boal para os Curingas do CTO, 2006).

Com a morte do mestre, nós Curingas, formados e dirigidos diretamente por ele, sentimo-nos órfãos. Não teríamos mais a voz firme de quem sabia como encaminhar um conflito, ao mesmo tempo em que serenamente nos incentivava a criar dentro dos princípios da ética e da solidariedade. Ficamos somente com as palavras, imagens e sons eternizados nos livros e filmes produzidos por todo o mundo, que retratavam um homem de teatro que soube fazer de sua arte instrumento de reflexão e transformação social.

¹ O Centro de Teatro do Oprimido é uma organização sem fins lucrativos com o objetivo de difundir e pesquisar a metodologia do Teatro do Oprimido. Foi dirigido por Augusto Boal de 1986, ano de sua criação, até 2009, ano da morte do dramaturgo. Mais informações no site www.cto.org.br.

As perguntas rondavam minha mente... o Teatro do Oprimido findará depois da morte de Boal? O Centro de Teatro do Oprimido sobreviverá a esse impacto? Seremos capazes de nos reinventar no campo do Teatro do Oprimido sem a figura de Boal? Como conseguiremos novos projetos, já que a figura pública de Boal atraía muitos financiamentos do governo federal e de instituições internacionais?

A aproximação dos diversos Curingas com o Augusto Boal e o Centro de Teatro do Oprimido se deu de diferentes formas. Particularmente contribuo com esse coletivo desde 1995, primeiramente participando como ator dos grupos populares de Teatro do Oprimido (GTO) e, depois, a partir de 2006, como pedagogo social da instituição, passando a ser um dos oito Curingas² a trabalhar diretamente com Augusto Boal, quando fui escolhido pelo próprio diretor a partir da avaliação do meu trabalho cotidiano.

Boal conceitua o Curinga do Teatro do Oprimido de distintas formas, em diferentes obras. É chamado de *meneur du jeur*³ (1979:152); animador cultural (1996:7); diretor (2002, 2009:227); mestre de cerimônias (2015:303). Porém, percebo que o Curinga congrega muito mais funções e responsabilidade, que nenhum destes termos abarca. Nesta tese vamos perceber que o Curinga transita entre o papel de um pedagogo social, ensinando o método a outras pessoas; mas também assume a função artística de encenador; de ativista político criando redes com outras instituições; ou ainda como agenciador de projetos, buscando financiamentos para garantir a funcionalidade dos grupos com que trabalha. Entretanto alicerço minha hipótese vinculando o Curinga ao conceito de pedagogo social, inspirado no próprio pensamento de Boal sobre a pedagogia. Para ele, o Teatro do Oprimido “[...] não apenas *educa* nos elementos essenciais do como se pode fazer, mas, *pedagogicamente*, estimula os participantes a buscarem seus caminhos.” (2009:166). Portanto, é oportuno fortalecer o conceito de pedagogo ao Curinga do Teatro do Oprimido.

Durante o Mandato Político Teatral de Augusto Boal, de 1993 a 1996, quando ele se tornou vereador na cidade do Rio de Janeiro, foram formadas dezenas de grupos comunitários para discutir temas populares como racismo, homofobia, preconceito social, reforma agrária, juventude, terceira idade, direitos às mulheres, entre outros. Os grupos provinham de comunidades, igrejas, universidades, sindicatos e coletivos

² Na ocasião os demais Curingas do Centro de Teatro do Oprimido eram: Bárbara Santos, Claudete Felix, Cláudia Simone, Elisângela Teixeira, Geo Britto, Helen Sarapecck e Olivar Bendelak.

³ Líder do Jogo (tradução própria).

organizados do movimento social, onde o maior objetivo era o debate direto com a população e a criação de leis através de uma prática criada pelo mandato chamada Teatro Legislativo⁴.

Um desses grupos se formou dentro do Atobá, instituição sócio-política pertencente ao movimento de emancipação LGBT, do qual eu fazia parte. O grupo foi denominado GHOTA (Grupo Homossexual de Teatro Amador) e montou-se uma peça utilizando uma das técnicas do Teatro do Oprimido – o Teatro-Fórum – sobre a violência policial e o preconceito no trabalho e na família. Eu atuava como ator nesse grupo, colaborando na montagem da encenação e na discussão teatral.

O GHOTA se apresentou em diversos grupos de emancipação homossexual, além de escolas, praças, hospitais e parques públicos. Toda a reflexão com a plateia era seguida de Sessão Solene Simbólica de Teatro Legislativo⁵, onde a plateia sugeria propostas de leis contra a homofobia. Nesse processo de apresentações e debates surgiu a lei municipal 2475/96⁶ que pune todo estabelecimento comercial que tratar o homossexual com desrespeito e preconceito. Desta forma, o mandato de Boal aprovou mais de vinte leis, entre elas a primeira lei de proteção a testemunhas do Brasil⁷. Depois do término do Mandato de Boal, o grupo GHOTA fez sua última apresentação no Dia Internacional de Luta Contra a AIDS, em dezembro 1996.

Apesar do curto tempo de vida, iniciou-se nesse grupo, de maneira indireta, minha formação como Curinga, porque foi a partir desta experiência – acompanhando as discussões com a plateia, debatendo através do Teatro Legislativo –, que eu comecei a compreender como se dava aquela forma distinta de se fazer teatro e mobilização social. No meu ponto de vista, o processo de aprendizagem não se dá de forma retilínea, mas sim complementando os vários conhecimentos que adquirimos com nossas

⁴ A experiência em acoplar o teatro e o mandato de vereança está registrado no livro de Augusto Boal intitulado Teatro Legislativo, publicado no Rio de Janeiro, pela editora Civilização Brasileira, em 1996.

⁵ O Teatro Legislativo foi um projeto realizado no mandato de Augusto Boal. A proposta era que, através das apresentações dos grupos, a plateia pudesse dar sugestões de leis com o objetivo de resolver os problemas sociais representados nas peças. As propostas eram encaminhadas a acessória legislativa do mandato que analisava, criava os projetos de leis que iam à votação. Desta forma Boal conseguiu ampliar sua experiência teatral para o parlamento, mudando o paradigma de um teatro que busque a transformação individual para um teatro de ações concretas e mudanças políticas: “Não admitimos que o eleitor seja mero espectador das ações do parlamentar, [...] queremos que opine, discuta, contraponha argumentos, seja co-responsável por aquilo que faz seu parlamentar (BOAL, 1996:46).

⁶ COMISSÃO de Defesa dos Direitos Humanos. Lei 2475/96 – Lei 2475 de 12 de setembro de 1996. Disponível em: <<http://cm-rio-de-janeiro.jusbrasil.com.br/legislacao/270318/lei-2475-96>>. Acesso em 23 de Maio de 2013.

⁷ MINC, Carlos. Projeto de Lei 465/95. Disponível em: <<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro.nsf/f966b2c48881f31003256502005063cb/85d2b5b259ef719d0325630a00502cb2?OpenDocument>>. Acesso em 27 de Maio de 2013.

experiências. Por isso considero que a vivência com o GHOTA e com outros grupos comunitários contribuiu para que me tornasse o pedagogo/Curinga que sou atualmente.

Com o fim do mandato, os grupos populares se desarticularam por ausência de apoio financeiro oriundo do gabinete de vereança e do pagamento da equipe de Curingas e técnicos. Mesmo com o esforço dos Curingas da época, os grupos não se tornaram autônomos e permaneceram dependentes da verba de apoio que o mandato de Boal dispunha. Nessa fase os Curingas tiveram que buscar novas formas de prosseguir com o trabalho.

Mesmo distante dos palcos e da discussão através dos espectadores, eu continuava a participar de oficinas ministradas por outros Curingas e pelo próprio Boal. Até que alguns Curingas, que resistiram ao fim do mandato e persistiram na prática do Teatro do Oprimido dissociado do Partido dos Trabalhadores, registraram o CTO enquanto ONG – Organização Não Governamental. Conseguiram, desta forma, um financiamento da Fundação Ford que o permitiu investir novamente na construção dos grupos populares. Assim, em 1997 foi organizado o grupo Artemanha, quando voltei a ser componente da instituição. Vale ressaltar que o retorno ao trabalho com os grupos comunitários só foi possível porque o CTO obteve financiamento para pagamento dos Curingas e apoio aos componentes dos grupos.

No grupo Artemanha, participei da montagem do espetáculo “Fruto Proibido”, que discutia, além da questão homossexual, herdada do antigo GHOTA, as DST/AIDS, tema recorrente nos projetos sociais sobre sexualidade na década de noventa. No decorrer da tese, explanarei mais detalhadamente sobre o processo de construção do CTO e sobre minha formação como Curinga.

Com o passar do tempo, fui aplicando alguns jogos, liderando discussões dentro do grupo Artemanha, sempre tendo a supervisão da Curinga do grupo, Helen Sarapeck. Quando decidimos montar um novo espetáculo, tive a oportunidade de arriscar um pouco mais e aceitei o convite para ser Curinga Comunitário. Por isso, definimos, coletivamente, que eu não faria parte do espetáculo e, sim, estaria na função de Curinga⁸

⁸ No site do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) o Curinga está especificado como: “Especialista e pesquisador do Teatro do Oprimido; facilitador do Método; um artista com função pedagógica, que atua como mestre de cerimônia nas sessões de Teatro-Fórum, coordenando o diálogo entre palco e plateia, estimulando a participação e orientando a análise das intervenções feitas pelos espectadores”. (CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO. “Glossário”. Disponível em: <<http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/glossario/>>. Acesso em 20 de Maio de 2013). E creio que há vários pontos incompletos e incoerentes na definição de Curinga utilizada pelo CTO, por isso essa pesquisa é de suma importância.

Assistente, apoiando Helen na construção da nova peça, na produção teórica e no debate com a plateia. Criamos o espetáculo “Vícios”.

Fazer parte de um grupo popular de Teatro do Oprimido tornou-se fundamental para minha formação, pois pude vivenciar a montagem de vários espetáculos de Teatro-Fórum, sessões de Teatro Legislativo, muitas apresentações e momentos importantes do mandato de Boal. Foi o momento de experimentar e sentir os exercícios e jogos no meu corpo, com os meus sentidos. Aplicar uma atividade não tem a mesma acepção que executá-la, se entregando e vivendo o jogo. Para explicarmos aos participantes, em uma oficina, que nossos músculos precisam ser desmecanizados, que os sentidos precisam ser reativados para melhor percebermos o mundo, precisamos compreender, em nosso corpo, qual o efeito desses jogos e técnicas.

Através dessas experiências práticas tive maior facilidade de lidar com conflitos surgidos nos grupos ou oficinas. Aprendi que a organização de um grupo de pessoas, com diferentes características e personalidades é algo bastante delicado, que é preciso discernimento e autoconfiança do educador para manter o grupo coeso e com a meta da transformação social, e que um grupo de Teatro-Fórum não pode ser vazio ideologicamente, com objetivos exclusivamente artísticos. A arte é um meio para a discussão política e construção de uma nova realidade. Assim, o processo que participei para me tornar um Curinga, teve seu primeiro passo na curingagem comunitária. Nesta fase, eu trabalhei com grupos próximos à minha realidade, onde eu conhecia bem os problemas que, provavelmente, apareceriam nas cenas. Apliquei jogos, debati os temas internamente, preparei o embrião da cena e, mais tarde, curinguei⁹ os grupos em apresentações públicas.

O Arte Vida foi o primeiro grupo de Teatro-Fórum que dirigi sozinho. Era formado por jovens da comunidade da Maré, um complexo de favelas no Rio de Janeiro onde, através do CTO, consolidei parceria com o CEASM – Centro de Ações Solidárias da Maré – uma organização dentro da comunidade, oferecendo oficinas de TO para todos os jovens interessados. No início, a procura foi grande e formamos uma turma com trinta adolescentes, aproximadamente. Com o decorrer do tempo, a seleção natural das pessoas fez o grupo diminuir e se estruturar com doze participantes. Montamos a peça “A Princesa e o Plebeu”, que falava da diferença de classes e preconceito social.

⁹ No Teatro do Oprimido criou-se o neologismo *Curingar*, que se refere ao ato do Curinga aplicar num grupo ou numa plateia os exercícios e jogos do método ou mediar com o espectador os temas de um espetáculo.

Como eu era morador da favela da Mangueira, conhecia de bem perto a realidade daqueles moradores. Muitos escondiam o endereço real, simulando morar em um bairro mais aceito socialmente para não sofrerem preconceito. Quantas vezes, eu disse que morava em São Cristóvão, em vez de falar “Mangueira”.

Outro grupo que montei, junto com a Curinga Claudia Simone, chamou-se Direito de Ser, e era formado por homossexuais e simpatizantes da causa LGBT. Desta vez eu estava como orientador da atividade teatral, trazendo toda a bagagem adquirida nos grupos anteriores para fortalecer a discussão sobre os direitos da comunidade homossexual.

Através das respostas teatrais, apresentadas no momento do fórum ou das sugestões legislativas surgidas numa sessão de Teatro Legislativo, eu organizava com os grupos momentos de reflexão interna, pois algumas das alternativas propostas pelo público poderiam ser o caminho para a resolução de algum problema encenado na peça. O Teatro do Oprimido busca, através das sessões de Teatro-Fórum, do Teatro Legislativo, das Ações Sociais Concretas e Continuadas e tantas outras frentes da metodologia, a transformação da realidade. Essa mudança pode acontecer em diversos níveis, muitas vezes imensuráveis. Ninguém sai de uma sessão de Teatro-Fórum da mesma forma que entrou, pois o próprio ato de presenciar a intervenção cênica feita por outros espectadores, já faz a pessoa perceber que algo diferente é possível. Ela volta para casa e reflete sobre o que viu, mesmo que tenha ficado quieta, imóvel na plateia. Para Boal, quando alguém entra na cena e tenta transformá-la metaforicamente, ensaia no teatro a transformação real em sua vida (2009:185-190). Ensaia o presente para inventar seu futuro.

A partir do desenvolvimento dos grupos por mim coordenados, o próprio Boal e o CTO investiam em minha formação. Quando confiaram o suficiente em meu trabalho artístico e político, convidaram-me para trabalhar nos projetos maiores da instituição. Isso aconteceu no ano de 2001, quando fui convidado a ser Curinga Assistente e apoiar as atividades realizadas pelos Curingas mais experientes. O objetivo desses projetos era a formação de multiplicadores de Teatro do Oprimido em diferentes áreas: saúde, educação, sistema penitenciário, comunidades, grupos culturais, etc. A partir deles eu pude experimentar outro aspecto da arte de ser Curinga, ensinar o método que eu estava aprendendo.

Defendo que Boal concilia seu pensamento ao de Paulo Freire, ao propor que somente conseguimos aprender algo quando somos capazes de ensinar o que

aprendemos. Seria como um ciclo de aprendizado, onde a dicotomia, educador do educando, é superada e cria-se um novo termo: educador-educando. Na superação dessa contradição surge a necessidade de fortalecer o conhecimento a partir da cooperação e do coletivo, em que tanto o saber do educador é respeitado, quanto a sabedoria local do educando é valorizada, e ambos se educam em comunhão (1987:78-79). Por conta disso, um dos pilares da metodologia de Boal está na multiplicação: “Queremos promover a multiplicação dos artistas.” (BOAL, 2009:46). Na *Árvore do TO*¹⁰ há a figura de um passarinho representando a multiplicação das sementes do método. Isso sugere que o TO não é um método para consumo pessoal, mas sim para ser compartilhado com todos os oprimidos que tivermos alcance.

Verdade neurológica: ao aprender, o indivíduo mobiliza os neurônios necessários à percepção e à retenção do que lhe é ensinado; ao ensinar, mobiliza circuitos neurônicos de outras áreas, expande e fixa seu conhecimento, *re-avalia* o aprendido ao explicá-lo. Só aprende quem ensina! (BOAL, 2007:31)

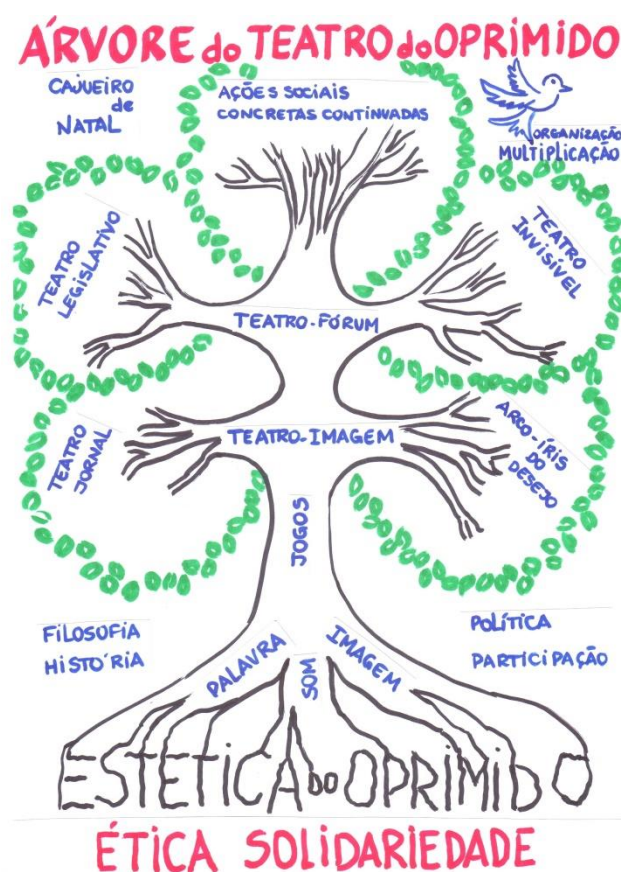


Imagem 1 – Árvore do Teatro do Oprimido

¹⁰ Imagem 1 “O TO é uma *Árvore Estética*, tem raízes, tronco, galhos e copas. Suas raízes estão cravadas na fértil terra da *Ética* e da *Solidariedade*, que são sua seiva e fator primeiro para a invenção de sociedades não opressivas.” (BOAL, 2009:185).

No Centro de Teatro do Oprimido o início da formação de um Curinga tem sido através dos projetos de capacitação de multiplicadores da instituição. Nesses cursos, ativistas sociais entram em contato com a teoria e a prática da metodologia, aprendendo didaticamente como organizar grupos comunitários e produzir cenas de Teatro-Fórum. Essas pessoas são formadas como multiplicadoras, sendo, portanto, o primeiro passo para se tornarem Curingas.

No cotidiano como Curinga eu percebia que não poderia assumir o papel de um professor ou um diretor de teatro, bem como um facilitador de jogos e dinâmicas de grupo. Isso me fazia refletir sobre a importância do convívio com os Curingas mais experientes e da vivência nos projetos, que precisava ser organizada como exercício diário. Eu participava das reuniões e seminários dirigidos por Boal e acompanhava as discussões do método, mas era necessária uma reflexão a partir de minhas indagações no sentido de buscar um aperfeiçoamento próprio. Quis aliar meu desenvolvimento prático à minha formação acadêmica.

Graduei-me como Pedagogo no Centro Universitário Celso Lisboa em 2004 e minha monografia foi uma análise de como o Teatro do Oprimido serviu de base para a educação não formal de jovens homossexuais. Para isso analisei os grupos nos quais havia participado efetivamente como o GHOTA, Artemanha e Direito de Ser. Essa pesquisa foi publicada no livro *Teatro do Oprimido e Outros Babados*¹¹, que reúne experiências do método no âmbito da diversidade sexual.

A graduação possibilitou-me um novo prisma voltado ao campo educacional sobre a metodologia do Teatro do Oprimido. Entretanto, eu tinha a necessidade de mais teoria e filosofia para melhor fundamentar o meu trabalho. Por isso, em 2009, ingressei no mestrado na área dos Estudos Contemporâneos da Arte pela Universidade Federal Fluminense – UFF, no qual desenvolvi uma reflexão a partir de pensadores importantes dentro da linha de investigação trilhada pela mais recente produção de Augusto Boal, o livro que coroa a complexidade dos seus estudos *A Estética do Oprimido*¹², cuja dissertação deu origem a um livro intitulado *A Estética de Boal – Odisseia pelos Sentidos*¹³, onde associo o pensamento de Boal com diversos teóricos, como Theodor Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Paulo Freire, entre outros.

¹¹ SANCTUM, Flavio; SARAPECK, Helen. Teatro do Oprimido e Outros Babados. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

¹² BOAL, Augusto. A Estética do Oprimido. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

¹³ Mais detalhes em: SANCTUM, Flavio. A Estética de Boal – Odisseia pelos sentidos. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

Todo o processo de formação do Teatro do Oprimido, desde a criação de novas técnicas e jogos, linha política dos projetos e, obviamente a formação artística e política dos Curingas, passava pela chancela de Augusto Boal. Tanto nos projetos de formação como nos seminários e laboratórios internos do CTO, novas práticas eram desenvolvidas, novos multiplicadores eram formados e novos Curingas surgiam. E o Curinga é a peça chave que estimula o funcionamento de todo o processo do método, pois conduz não somente a série de exercícios e jogos de sensibilização e consciência política, como a própria montagem das peças de Teatro-Fórum e as outras técnicas do método. E todo esse procedimento era acompanhado, direta ou indiretamente, por Boal. Com a sua morte, em maio de 2009, veio-me uma questão preeminente e que originou esta pesquisa de doutorado. Como serão formados os futuros Curingas de Teatro do Oprimido, já que era Boal quem denominava as pessoas preparadas ou não para exercerem essa função? Como se deu essa formação em outras instâncias, em países distantes, onde Boal não estava atuando diretamente? Como diferentes Curingas, em culturas díspares, compreendem o processo dialético do Teatro do Oprimido? Naturalmente busquei dois exemplos de sucesso da empreitada do Teatro do Oprimido, instituições que se denominam Centros de Teatro do Oprimido e possuem, no bojo de suas atividades, relações com diferentes grupos comunitários e projetos de multiplicação da metodologia. Localizado na Índia o CTO Jana Sanskriti, formado em 1985 por Sanjoy Ganguly e Satya(ranjan) Pal; e em Moçambique o CTO Maputo, criado em 2003 por Alvim Cossa. Desta forma podia analisar a mobilidade e a própria atuação de Curingas ligados inteiramente à metodologia e suas transformações coordenadas exclusivamente pelo seu diretor artístico, e dois grupos que se destacaram no cenário de seus próprios países multiplicando as ações do Teatro do Oprimido por conta própria, sem a tutela do seu criador.

Busquei nos livros e entrevistas de Boal uma resposta para o caminho didático na formação de um Curinga. Algumas pistas para construir, talvez, um currículo para que futuros educadores de Teatro do Oprimido pudessem ser formados. É importante salientar a diferença entre o “Curinga” do Teatro do Oprimido e o “Coringa” do sistema de interpretação do Teatro de Arena. Antes de conceber o “Curinga”, Boal desenvolveu a figura do “Coringa” junto do Teatro de Arena, a partir de uma ideia do ator narrador de Bertold Brecht. No livro *Arena Conta Tiradentes* (1967), Boal explicita detalhadamente sobre seu Coringa, dentro de um sistema de representação realizado pelo Teatro de Arena nos anos 1970. Porém, como veremos no desenvolvimento da

tese, o Curinga, presente no grupo Arena, difere-se do pedagogo do Teatro do Oprimido. No livro *Jogos para atores e não atores* (2015), Boal expõe uma lista do que é necessário ou não para a realização de um Teatro-Fórum, onde descreve ações importantes do Curinga, mas não diz como se tornar um Curinga. Aliás, em nenhum livro Boal escreve sobre qual seria um possível caminho para uma pessoa se tornar um Curinga. Por qual razão o criador do método do Teatro do Oprimido, que escrevera mais de vinte livros, traduzidos para mais de duas dezenas de línguas, nunca escreveu sequer uma linha sobre o processo de formação da figura responsável por toda a multiplicação do TO?

O que mais se aproxima da tentativa de uma formação são os projetos de multiplicadores. Porém, tanto Boal quanto qualquer outro membro do CTO sempre fora categórico ao defender que esses cursos não formam Curingas e, sim, multiplicadores. E quais seriam as diferenças entre um Curinga e um Multiplicador? O que precisa fazer um multiplicador para tornar-se um Curinga?

Algumas universidades brasileiras têm a disciplina de Teatro do Oprimido em seus currículos, mas não especializam os alunos como um pedagogo social do método. Os licenciados em Teatro, na maioria das vezes, buscam as oficinas práticas e teóricas do CTO ou em outras instituições que ofereçam este tipo de atividade. Fora do Brasil, há algumas universidades que também estudam o TO como cadeira disciplinar ou, como a Universidade do Sul da Califórnia – USC tem um mestrado em Teatro e Artes Aplicadas onde a maior parte do conteúdo didático é baseada na teoria e prática do TO. Mesmo assim, os estudantes precisam complementar sua formação com a Residência Internacional do CTO, já que são formados como mestres em Artes Aplicadas. O mesmo ocorre na Universidade Eduardo Mondlane em Maputo, Moçambique, onde os bacharéis em artes cênicas conhecem o Teatro do Oprimido no bojo das técnicas do Teatro Aplicado. A Universidade da Califórnia – UCLA¹⁴ tem um convênio com o CTO, onde envia para o Brasil de oito a dez estudantes por ano para praticarem o Teatro do Oprimido *in loco*. Há grupos comunitários ou projetos de extensão ligados a Universidades como o NTO-Porto, coordenado pelo professor Hugo Cruz da Universidade do Porto – Portugal, o Krilla com o professor Alessandro Tallomelli da Universidade de Bolonha na Itália, mas nenhuma dessas iniciativas tem por objetivo a formação de Curingas.

¹⁴ UCLA WORLD Art and Culture: Theatre of the Oppressed em: <http://ieo.ucla.edu/travelstudy/WAC-Rio>. Acesso em 30 de Abril de 2013.

Existem alguns textos que explicitam sobre o que seria um Curinga do Teatro do Oprimido, quais funções e quais competências lhe cabem. A Curinga e ex-coordenadora do CTO Bárbara Santos, publicou na revista de Teatro do Oprimido, *Metaxis*, um artigo onde apresenta alguns aspectos que considera importantes em um Curinga. E, para ela, “essa caminhada começa, necessariamente, na multiplicação. O caminho é infinito. As chegadas, diversas, são as superações de realidades opressivas.”. (2006:75). O pesquisador Julian Boal publicou em português um pequeno artigo que traz algumas considerações sobre o papel do Curinga, mas somente no que tange à mediação com a plateia no Teatro-Fórum¹⁵. A alemã Birgit Fritz (2013) escreveu um livro amplo, abordando a poética do Teatro do Oprimido e separou, de suas trezentas e quatorze páginas, um pouco mais de três para explicar o que seria um Curinga. Para Fritz

Eles são artistas, bem como os professores, ativistas e pesquisadores, tudo em uma só pessoa; eles estão familiarizados com o espectro de técnicas da *Árvore do TO* e com a ética, história e filosofia que lhes estão subjacentes; eles estão conscientes da estrutura orgânica do método e da dramaturgia do TO, colocando-os em prática. (FRITZ, 2013:148)

Tristan Castro-Pozo (2011) traz, em seu livro *As Redes dos Oprimidos*, uma explanação sobre diferentes Curingas no mundo, desde a Inglaterra com o grupo *Headlines Theatre* ao *TopLab* de Nova Iorque, sem esquecer dos grupos brasileiros como o CTO e o GTO Santo André. Porém, sua análise foca nas atividades realizadas por cada grupo e numa abordagem mais histórica.

Nenhum desses autores se debruça na questão de como os componentes desses grupos chegaram a se denominar Curingas, quais procedimentos foram utilizados nessas formações, nem quais critérios Boal levou em consideração para nomear alguém um Curinga.

Nesta tese delinheiro o conceito de Curinga, desde sua mais remota origem. Inspiro-me na carta do louco do jogo de Tarô e, posteriormente, na sua função no jogo do baralho, que provém dos Arcanos Maiores daquele jogo oráculo. No baralho, por vezes denominado “coringa”, é uma figura que pode possuir o mesmo valor das maiores cartas, passando a ser designado também como *joker*. A análise se complementa ao chegar, finalmente, ao “Curinga” do Teatro do Oprimido, verificando como foi o processo de formação de alguns educadores em atividade no Brasil e no exterior. Serão

¹⁵ BOAL, Julian. Elementos de reflexão a respeito do “curinga”. Disponível em: <<http://institutoaugustoboal.org/2011/11/23/442/>>. Acesso em 30 de Abril de 2013.

apresentadas as diferentes funções do Curinga, que precisa ser polivalente, assumindo vários papéis e corroborando a ideia da não especialização defendida pelo pensamento marxista boaleano que, por outro lado, torna-se incoerente ao se definir o Curinga como um especialista da metodologia. Apresento como diferentes Curingas no mundo entendem e praticam o Teatro do Oprimido e como percebem Boal depois de sua morte. O dramaturgo foi assimilado e desenvolvido a partir da realidade de cada localidade ou segue uma cartilha do teatro engajado dos anos 1970? O que representa Boal para esses diferentes grupos? Debrucei-me no material produzido sobre o Teatro do Oprimido e em entrevistas com vários Curingas para desvendar quais os elementos básicos que, provavelmente, tenham levado Boal a designar determinados sujeitos como Curingas e outros não.

No primeiro capítulo apresento a origem do coringa a partir da carta do Louco do Tarô e seus desdobramentos simbólicos. Ofereço distintas interpretações para essa carta, que varia de acordo com a região e época, trazendo uma possível aproximação com os bufões e bobos da corte da época medieval, cujo simbolismo a figura alude. O capítulo segue expondo ao leitor as diferentes representações que o coringa assume, desde personagens em romances até filmes, histórias em quadrinhos ou representações contemporâneas. Encerro o capítulo com a exibição do Sistema Coringa do Teatro de Arena, criado por Boal e que apresentou pela primeira vez o personagem do Coringa como um comentador ou narrador de espetáculos nas célebres montagens Arena Conta Zumbi e Arena Conta Tiradentes. O capítulo é costurado com o pensamento de Johan Huizinga e Richard Schechner a partir do conceito de jogo, já que este é a mola mestra que impulsiona o Curinga¹⁶ em todos os aspectos apresentados.

O segundo capítulo traz um breve histórico do Centro de Teatro do Oprimido do Brasil, tendo como foco a formação dos Curingas da instituição. Foi importante a análise destes educadores, pois foram iniciados diretamente por Boal. Neste capítulo apresento as estratégias de formação do CTO Brasil para novos Curingas e, principalmente, minha trajetória junto com Boal e os Curingas mais experientes. Será analisado também como o aspecto pedagógico do Curinga é o mais latente, neste caso.

¹⁶ Boal nomeou o personagem narrador dos espetáculos do Teatro de Arena de Coringa e transladou essa expressão para o Teatro do Oprimido, não mais como um narrador, mas como um mediador. A grafia se modificou passando a ser escrito Curinga, para se diferenciar do personagem das histórias em quadrinhos do Batman. No decorrer da tese explano mais detalhadamente sobre essa diferenciação, mas é importante atentar que ao escrever sobre o Coringa do Arena, o faço em maiúscula e com a letra O. Já o Curinga do Teatro do Oprimido é em maiúscula com a letra U. Os demais coringas, do baralho, do Batman, serão escritos com letra minúscula.

Utilizo entrevistas, textos produzidos pelos Curingas do CTO Brasil, além de súmulas de ensaios e apresentações (relatórios), já que Boal nunca escreveu nada sobre o caminho desta formação.

Nos capítulos subsequentes desenvolvo a análise a partir de duas experiências distintas de Curingas. No terceiro apresento o processo de trabalho de Alvim Cossa, responsável pelo recém-formado Centro de Teatro do Oprimido de Maputo, em Moçambique na África. Alvim foi residente do CTO no Brasil por três meses em 2001 e acompanhou as atividades realizadas por Boal e seus Curingas nos projetos sociais da época. Alvim veio ao país através da bolsa de intercâmbio da UNESCO e não tinha ideia do que era a metodologia do Teatro do Oprimido. Somente ao chegar ao Rio de Janeiro e estudar diretamente com Boal e seus educadores foi que percebeu que o método poderia ser a ferramenta que buscava para seus projetos sociais. Ao retornar a sua terra natal, Alvim multiplicou a metodologia em todas as províncias do país, criando uma rede de praticantes e diversos grupos populares. De acordo com Alvim, atualmente há noventa grupos comunitários de Teatro do Oprimido e mais de três mil praticantes ligados ao CTO Maputo, onde a principal discussão é em torno das DST/AIDS e temas tabus para a sociedade moçambicana. Acompanhei, por um mês, as atividades de Alvim Cossa no CTO Maputo e, neste período, pude analisar seu processo de trabalho com os grupos comunitários. Neste capítulo também reflito sobre a influência do pensamento evangélico e seus processos de organização ideológica e financeira, bem como as questões econômicas oriundas do envolvimento com o projeto local denominado Teatro para o Desenvolvimento e seus financiamentos por ONGs europeias nos projetos e na prática do CTO Maputo.

No quarto capítulo apresento o Curinga indiano Sanjoy Ganguly e o CTO Jana Sanskriti de Calcutá, Índia. Sanjoy participou de algumas atividades com Boal na Europa e, a partir do conhecimento prático adquirido com as oficinas de TO, mais sua experiência pregressa, criou o movimento de Teatro do Oprimido Indiano, que realiza diferentes projetos por todo o país. Sua atuação política e artística foi tamanha que bianualmente realiza o *Muktadhara Jana Sanskriti's International Forum Theatre Festival* que reúne praticantes de Teatro do Oprimido de todo o mundo. Este festival teve sua sexta edição em dezembro de 2014 e estive pessoalmente na Índia por dois meses acompanhando as atividades do grupo e pesquisando mais profundamente o funcionamento do CTO indiano. Analiso a influência do teatro engajado, realizado pelo Jana Sanskriti, na década de 1980, na prática do Teatro do Oprimido, observando como

a metodologia é reorganizada a partir do ativismo político do CTO indiano, como essa ideologia é apresentada aos grupos de camponeses nas vilas indianas e como se dá o processo coletivo de construção artística.

Em toda tese aproximo o Curinga boaleano ao conceito de “educador” desenvolvido pelo pedagogo Paulo Freire. Na minha perspectiva, essa analogia complementa e fortalece o embasamento teórico, filosófico e político do Curinga enquanto pedagogo social do Teatro do Oprimido. Por isso, todos os capítulos foram alicerçados pela teoria freireana, tendo uma leitura a partir do seu pedagogo em concordância com autores que corroboram e alicerçam o pensamento de Boal, além do material escrito sobre a prática e teoria do Teatro do Oprimido.

Escolhi para análise esses Curingas/coletivos por terem tido um contato diferenciado com Augusto Boal. Cada um deles teve um distinto processo de aprendizado sobre a metodologia do Teatro do Oprimido, mas todos conseguiram multiplicá-lo amplamente em seus países e nações vizinhas a ponto de serem considerados Curingas e suas instituições chanceladas como Centro de Teatro do Oprimido. Esta escolha justifica-se também por serem de culturas extremamente díspares. Analiso como os aspectos da cultura brasileira, indiana e africana serviram de alicerce ou não para que essas figuras se tornassem os pedagogos sociais que se tornaram. Muito embora eles, cada um a seu modo, mantenham perspectivas diferentes acerca da aplicabilidade do método, aproximando-se de distintas fases do Teatro do Oprimido, já que não absorveram a teoria e prática da Estética do Oprimido¹⁷ e não fazem uma reflexão mais detalhada e profunda dos malefícios de uma mídia e educação neocapitalista no processo de dominação e opressão social na atualidade.

Durante a pesquisa utilizei o material produzido por Augusto Boal, porém ampliei meu olhar trazendo uma leitura a partir do campo da pedagogia com o educador Paulo Freire e na área política e social com o sociólogo Clodovis Boff. Reitero o pensamento boaleano com a contribuição dos pensamentos de Roland Barthes, Richard Schechner e Johan Huizinga. A tese foi construída a partir da análise de relatórios do arquivo do CTO Brasil, que mostravam o processo de formação dos novos Curingas,

¹⁷ Boal amplia sua perspectiva artística e teoriza sobre a capacidade do ser humano em criar elementos estéticos que possam traduzir seu ponto de vista sobre a realidade, para assim modificá-la. Não mais exclusiva à prática teatral, a Estética do Oprimido vem a ser a teoria basilar para todo o método do Teatro do Oprimido propondo práticas artísticas interdisciplinares. A teoria e técnicas propostas estão publicadas no último livro de Boal *A Estética do Oprimido*, pela editora Garamond, em 2009. Há uma primeira edição resumida, em inglês, pela editora Routledge, em 2007. Em 2012 publiquei o livro *A Estética de Boal*, pela editora Multifoco, que traz uma análise da obra de Boal alinhada a outros pensamentos filosóficos.

entrevistas e observação do trabalho cotidiano dos CTOs pesquisados, visitas aos grupos comunitários, minha participação em eventos e festivais de Teatro do Oprimido na Índia e produção de atividades com os componentes do CTO Maputo, em Moçambique. Cada atividade realizada foi primordial para perceber a particularidade de cada instituição e cada Curinga em seu processo de mediação com os participantes dos grupos, organizações parceiras, público, etc.

1 JOGOS, LOUCOS E CORINGAS

O dramaturgo brasileiro Augusto Boal foi diretor do Teatro de Arena de 1956 até ser preso pela ditadura militar e exilado do Brasil em 1971. Foi criador da metodologia do Teatro do Oprimido (TO), que tem como objetivo principal a representação da realidade do ponto de vista dos oprimidos para que possam transformar o sistema social opressivo em que se encontram. Seu método teatral apresenta diversas atividades lúdicas, de experimentação corporal e intelectual, para a compreensão de um mundo contraditório e complexo. O Teatro do Oprimido tem como base as atividades simples do ser humano, tais como movimentos físicos, sons e histórias do cotidiano, sendo sua prática experimentada em mais de setenta países, em organizações sociais, companhias teatrais, grupos organizados e universidades. Sua concepção filosófica, assim como os mecanismos por ele utilizados são amplamente estudados por pesquisadores, no Brasil e no exterior. Nos Estados Unidos, a Universidade do Sul da Califórnia (USC), por exemplo, oferece um mestrado onde são formados especialistas na teoria boaleana. No Brasil, algumas universidades, como UNIRIO, UFRS, UFRJ, já incluem a disciplina de Teatro do Oprimido em sua grade curricular¹⁸. Infelizmente Augusto Boal não viu em vida muitas iniciativas acadêmicas com o método, já que nunca foi convidado para lecionar em nenhuma universidade brasileira. Seu método só foi incluído como disciplina depois de intenso trabalho de alguns professores e pesquisadores simpáticos ao Teatro do Oprimido e mesmo assim não podem garantir uma continuidade às disciplinas, já que a metodologia não faz parte do currículo acadêmico oficial das escolas de teatro.

Boal foi aludido à indicação do prêmio Nobel da Paz e em 2009, mesmo ano de sua morte, sendo nomeado Embaixador Mundial do Teatro pela UNESCO.

¹⁸ A partir de 2003, por iniciativa do Professor PhD. Zeca Ligiéro, Boal foi convidado para participar de uma palestra para a disciplina de Teatro e Comunidade na Escola de Teatro e no PPGAC da UNIRIO. A partir dessa aproximação e, posteriormente, com o Professor Dr. Licko Turle, dentro do seu estágio de doutoramento e pós-doutoramento, aconteceram diversas atividades curriculares envolvendo o Teatro do Oprimido, desde disciplinas para graduação como para a pós-graduação. Na UFRGS a professora Silvia Balestreri ministra a disciplina Teatro do Oprimido I e II para o curso de licenciatura em Teatro e na UFAC a professora Andrea Favilla chegou a oferecer uma disciplina inspirada no TO para a licenciatura em Teatro. Em 2013, na UFRJ, o professor Paolo Victória promoveu um projeto com os alunos da graduação de Pedagogia aliando Boal e Freire. Mas pensando na amplitude internacional da metodologia do Teatro do Oprimido, vale refletir o quão tardia é a inserção da teoria e prática boaleana dentro do currículo das universidades brasileiras, que ainda dependem do desejo e militância individual dos professores.

A metodologia do Teatro do Oprimido inspira-se em um elemento alegórico, presente nas cartas de baralho e do tarô, para a representação do que seria um educador, artista, mediador ou facilitador. A partir da figura do coringa do baralho, Boal desenvolve nos anos de 1960 e 1970 tanto um sistema de representação experimentado pelo grupo Teatro de Arena em São Paulo, como leva essa nomenclatura para o que, mais tarde, iria se tornar o Teatro do Oprimido. Não há registros que afirmem sua pretensão em adaptar a imagem do coringa/Louco das cartas do Tarô para sua prática artística, portanto, levanto essa hipótese neste trabalho.

Qual motivo teria Boal para se basear numa figura arquetípica, que nos sugere tantas interpretações? Seria ele um exímio jogador de canastra ou buraco? Ou encontrara alguma cartomante em suas viagens pelos Estados Unidos, enquanto estudava teatro em Nova Iorque, já que nesta época ainda não havia aderido ao Marxismo e era leitor de autores como Antonin Artaud e Jiddu Krishnamurti¹⁹? Por que Boal persistiu com a figura do coringa, desde o Teatro de Arena até a criação de um método de teatro utilizado, atualmente, em grande parte do mundo?

Para compreendermos não somente as funções objetivas e o desenvolvimento do Curinga no Teatro do Oprimido, mas, principalmente, os elementos subjetivos que o compõem, será necessário analisar os fundamentos da origem do termo coringa em diferentes aspectos, levando em consideração que o mesmo é utilizado em contextos e com objetivos distintos.

Boal aproxima toda sua prática da ideia do Jogo, onde o Curinga seria uma espécie de árbitro, organizando as regras e movimentando as peças em um tabuleiro teatral. O Curinga, não sendo um jogador, permite que o jogo ocorra. Para entendermos melhor a conceituação de jogo no Teatro do Oprimido, apresentarei a teoria dos autores Johan Huizinga e Richard Schechner, que compõem importantes linhas do pensamento contemporâneo sobre jogo e ludicidade e que, no meu ponto de vista, contribuem para o entendimento do pensamento boaleano. A partir daí, exponho diferentes leituras para a carta do coringa. Analisarei a carta do Louco, contida no tarô desde a antiguidade, suas diferentes interpretações de acordo com a origem de cada baralho e como esta carta serviu de inspiração para os bufões e bobos da corte da idade média. Para esta análise, basear-me-ei no livro *Jung e o Tarô – Uma Jornada Arquetípica* (2007), de Sallie Nichols, que traz uma leitura através dos diferentes arquétipos que há nos trunfos do

¹⁹ Autores de livros encontrados na biblioteca pessoal de Boal que provavelmente eram da sua mocidade e que os conservou consigo.

tarô. Depois, trarei uma reflexão sobre um personagem coringa, criado pelo autor norueguês Jostein Gaarder, em um romance de ficção. Adiante apresentarei a trajetória do famoso vilão das HQs (histórias em quadrinho) do *Batman*, sua origem e inspiração, o desenvolvimento do personagem nos quadrinhos, na TV e no cinema, o que foi preservado da carta original do Louco e como a indústria do entretenimento utilizou os elementos da loucura como vilania. Fechando o capítulo, mostro a apropriação de Boal do termo coringa para criar um sistema de interpretação teatral inovador para o Teatro Brasileiro, estudado e praticado pelo grupo Teatro de Arena em São Paulo. Abordo também a forma como se dava o sistema e quais foram os problemas encontrados pelos artistas ao representá-lo. Costurando cada subcapítulo, vou, paulatinamente, trazendo referências do Curinga do Teatro do Oprimido, por ser este o foco da pesquisa. Onde se encaixam as características desses diferentes coringas na metodologia? Quais elementos reforçam ou não o que Boal pensou? O que foi herdado pelo método do Teatro do Oprimido até a atualidade.

1.1 O Jogo e a Ludicidade

Para entendermos a essência do Teatro do Oprimido e como se desenvolve a atividade do Curinga dentro dessa metodologia, é importante conhecermos o cerne estrutural da técnica boaleana. Boal alicerça toda a prática do Teatro do Oprimido nos exercícios físicos e jogos coletivos para proporcionar aos participantes a desmecanização corporal e intelectual. A partir de uma premissa marxista da não especialização Boal apresenta os jogos e exercícios como um instrumento inicial para a libertação dos oprimidos. Não aleatoriamente que na base do tronco da Árvore do TO se aloquem os Jogos²⁰.

Escutamos, sentimos e vemos segundo nossa especialidade. Os corpos se adaptam ao trabalho que devem realizar. Essa adaptação, por sua vez, leva a atrofia e a hipertrofia. Para que o corpo seja capaz de emitir receber todas as mensagens possíveis é necessário que seja re-harmonizado. (BOAL, 2007:89)

²⁰ Boal escolheu a árvore para simbolizar toda estrutura de seu método. No solo estão as ciências humanas que alimentam a discussão política essencial ao Teatro do Oprimido. Através das raízes, a seiva da Estética do Oprimido alimenta todo tronco, formado pelas variadas técnicas basilares (Jogos, Teatro Imagem e Teatro-Fórum). Nos galhos as vertentes que se ampliam (Teatro-Invisível, Arco-Íris do Desejo, Teatro Jornal e Teatro Legislativo). No topo da árvore temos as Ações Sociais Concretas e Continuadas, que seria a transformação da realidade, objetivo final do Teatro do Oprimido. Verificar Imagem 1.

Boal (2002) defende que toda vida cotidiana é jogo teatral, assim como escolhemos nossas roupas para o dia a dia de acordo com o “cenário” que vamos frequentar, também escolhemos nosso texto, através das palavras que dizemos, de nossos movimentos, de nossas ações. Portanto, somos atores da vida real e, simultaneamente, nossos próprios diretores. Era o que ele chamava de Teatro Essencial: “O ser torna-se humano quando inventa o teatro.” (2002:28). E não só o jogo social, generalizado a toda sociedade, ou o jogo enquanto exercício de re-harmonização, promovendo a experimentação individual e a coletividade propostos na metodologia do TO. Numa referência mais complexa do jogo há o Teatro-Fórum, com suas peças em movimento, onde se convida o espectador para jogar coletivamente, sendo a figura do Curinga um mediador da partida: “O Teatro-Fórum é uma espécie de luta ou jogo, e, como tal, tem suas regras.” (2002:28).

Assim sendo, convém aproximar o pensamento de Boal ao conceito que os autores Johan Huizinga (2012) e Richard Schechner (2012) fazem de Jogo. Para Huizinga o jogo é realizado, desde a infância, tanto pelos seres humanos como por outros animais. Jogos, enquanto brincadeiras despreziosas para o puro divertimento ou, ainda, jogos competitivos. No caso dos animais, os jogos são realizados sem a necessidade de interferência humana e, por isso o jogo seria muito mais que uma atividade fisiológica ou psicológica, pois o elemento divertimento não pode ser analisado de forma lógica. Como o jogo está numa esfera que vai além do ser humano, não podemos restringi-lo à racionalidade ou à humanidade. Se os animais brincam, mostram que não são seres mecânicos; se os humanos brincam, e têm consciência disso, quer dizer que não são somente racionais, já que para eles o jogo é irracional²¹.

O jogo é uma função da vida, mas não é passível de definição exata em termos lógicos, biológicos ou estéticos. O conceito de jogo deve permanecer distinto de todas as outras formas de pensamento através das quais exprimimos a estrutura da vida espiritual e social. (HUIZINGA, 2012:10)

Ampliando a visão de que o jogo é algo instintivo, Huizinga abre o precedente de que há uma comunicação, uma interação ao se jogar. Por isso o jogo teria um sentido, uma forma significante: “Todo jogo significa alguma coisa.” (2012:4). O jogo seria uma função social criada através de imagens da realidade. Essas imagens, a partir

²¹ É importante compreendermos que Huizinga utiliza a palavra jogo que em outras línguas também pode significar brincar, como em inglês *to play* ou *jugar* em espanhol. Em português ficamos limitados a pensar no jogo restrito à regras preestabelecidas, sem o lúdico que a brincadeira pode ter.

da imaginação, são manipuladas, transformadas em significados pelos jogadores dentro de cada jogo. E, de acordo com Boal, o teatro precisa ser um jogo criado pelo próprio oprimido que, representando sua realidade, deve colocar em cena suas experiências e, a partir da estética, utilizar cores, imagens, movimentos, sons, palavras e formas para dar sua opinião através da arte. Huizinga defende que o jogo é anterior até a própria linguagem, que provém dele. “Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza.”. (2012:7). Já Boal vê a linguagem a partir da estética²². Doravante à criação de palavras, imagens e sons e ao jogar com esses elementos, o ser humano pode comunicar-se e criar concreções, metáforas para suas ideias. Desta forma, tanto Huizinga como Boal sugerem que o jogo (e podemos ampliar e pensar no teatro), não pode ser definido de forma lógica, pois faz parte da expressão social, espiritual e sensível dos seres humanos.

Assim como Boal, Richard Schechner valoriza os seres humanos em suas teorias, afirmando que somente nós temos um senso estético.

Quanto mais “livremente” os membros de uma espécie jogarem, mais próximos estarão eles dos seres humanos, mais reconhecidamente “lúdicas” suas atividades aparecerão. As abelhas, as formigas e os peixes são ricos em ritual, mas pobres em jogo. Somente os mamíferos, e os primatas especialmente, misturam ritual e jogo, de modo que produzam novas formas “criativas” de comportamento. E dos primatas, somente os seres humanos possuem “um sentido estético” consciente. (SCHECHNER, 2012:108)

Boal, como um bom contador de histórias, concretiza seu pensamento sobre a representação da realidade com uma pretensa fábula chinesa muito antiga chamada *Xuá-Xuá, a fêmea pré-humana que descobriu o teatro*. Quando Xuá-Xuá ficou grávida de Li-Peng e deu à luz o seu neném, acreditava que a criança era uma extensão dela própria. O pai Li-Peng não tinha a relação de unificação com o filho, pois a criança não havia saído dele. O pai via o filho como um outro ser. Xuá-Xuá foi ficando perplexa quando, aos poucos, percebeu que seu filho Lig-Lig-Lé tinha vontades e desejos próprios, independente das suas. A criança aprendeu a andar sozinha, brincava, comia outros alimentos, além do leite materno, e isso apavorava Xuá-Xuá. Como um ser que saíra de dentro dela poderia ter tal autonomia? Aos poucos Lig-Lig-Lé se aproximou de

²² Boal (2009) entende estética como a comunicação através dos sentidos, por isso para ele a sensibilidade, o pensamento sensível, é anterior e já seria considerado linguagem. Uma linguagem sinalética e não simbólica.

seu pai e, com ele, aprendeu a caçar, a plantar. E mesmo Xuá-Xuá, não aceitando a distância que seu filho tomava ao se desenvolver, ela não poderia lutar contra a independência desse outro ser. A partir da observação das ações de Lig-Lig-Lé, Xuá-Xuá percebeu que ela era uma, e ele, outro. Sua extensão tinha vida própria, não eram a mesma pessoa e, sim, seres diferentes.

E foi nesse momento que se deu a descoberta! Quando Xuá-Xuá renunciou ter seu filho totalmente para si. Quando aceitou que ele fosse um outro, outra pessoa. Ela se viu separando-se de uma parte de si mesma. Então, ela foi ao mesmo tempo atriz e espectadora. Agia e se observava: era duas pessoas em uma só – ela mesma! Era espect-atriz. Como somos todos espect-atores. Descobrimo o teatro, o ser se descobre humano. O teatro é isso: a arte de nos vermos a nós mesmos, a arte de nos vermos vendo! (BOAL, 2007:20).

A citação acima pode ser suplementada pela reflexão de Schechner ao sugerir que há sinais que evidenciam o processo de um jogo. No teatro se pode dissimular atitudes e experimentar algo que, na vida real, poderia ser perigoso como, por exemplo, na peça Othelo, de Shakespeare, onde há o nível um, que é a cena do assassinato de Desdemona escrita pelo autor. É uma realidade dramática e sabemos, através dos signos utilizados na arte da escrita, que não se trata de uma obra real, mas sim, ficção. No nível dois, há o jogo de cena entre os atores, que sabem que estão interpretando e, portanto, não pode haver um assassinato real. Mesmo com toda a verdade e credibilidade que a cena deve transmitir, os atores obedecem às regras do jogo cênico. No nível três, temos a plateia que sabe que presencia um jogo teatral e não um assassinato real. E, caso algo saia do jogo, tudo pode ser interrompido.

Tanto Huizinga, como Schechner, apresentam algumas características que consideram necessárias para a realização de um jogo. Huizinga defende que um elemento fundamental seria a liberdade. Ligada à liberdade está a possibilidade de criar outra realidade, que não é a vida “corrente” e “real”. Para ele, o jogo seria desinteressado, por ser uma atividade temporária, no intervalo da vida cotidiana. Torna-se necessário quando ligado às funções culturais, como o culto ou ações comunitárias. A satisfação do jogo vem da sua realização, do seu fazer e não de algo externo. O jogo é algo isolado, limitado, pois tem um período que compreende início, meio e fim, com duração estabelecida. E, mesmo depois de seu término, é tido como criação do espírito, um tesouro preservado pela memória e, por isso, é transmitido e torna-se tradição. Além do tempo, há também a limitação de espaço, pois todo jogo é realizado dentro de um campo determinado.

Schechner propõe uma organização do jogo com sete conceitos interligados entre si: estrutura – como as atividades realizadas num determinado jogo se relacionam com todos os elementos desse jogo; processo – como as estratégias do jogo podem mudar de acordo com seu desenvolvimento; experiência – como são as emoções e humores de quem joga e de quem assiste ao jogo e como isso influencia no próprio ato de jogar; função – para que serve o ato de jogo e como afeta individual e coletivamente a sociedade; desenvolvimento evolutivo, coletivo (das espécies), ou individual do jogo – existem diferenças entre os jogos dos outros animais e dos humanos? E entre os adultos e crianças? Como o jogo se relaciona com a religião e as artes?; ideologia – como e quais são as ideias sociais e políticas transmitidas em um jogo? Esses valores chegam da mesma forma para todos os jogadores e espectadores?; enquadramento – como balizar o limite entre o estar no jogo e o estar na realidade? Como criar com o espectador um código para que saiba quando o jogo está acontecendo? E, ao citar Boal, Schechner questiona se em práticas teatrais como o Teatro Invisível, o limite entre jogo e realidade fica claro.

Se pensarmos no Teatro Invisível²³ ou em algumas performances realizadas sem o consentimento da plateia, nem todos sabem que estão “jogando”. É o que Schechner chama de Jogos Obscuros, pois algumas vezes nem todos têm consciência das regras de um jogo ou nem sabem que participam de um jogo como nas piadas, fraudes ou câmeras escondidas. Em algumas sociedades antigas, como os Maias e Astecas, os jogos eram utilizados como uma disputa pela vida ou morte, onde o time perdedor também perdia a vida (SCHECHNER, 2012:102). Nessas atividades os participantes podem ser considerados jogadores ou são peças jogadas em um campo coercitivo? Nos rituais de *Nyau* e *Mapiko*, em Moçambique, os iniciados não têm clareza dos procedimentos do ritual. Estão jogando ou sendo jogados? As regras propostas dentro dos Jogos Obscuros se distinguem entre os sujeitos, pois nem todos as reconhecem e não são coletivamente validadas, já que alguns ignoram fazer parte de um jogo. Nesses casos a limitação de espaço ou mesmo a liberdade proposta por Huizinga podem ser questionadas.

Huizinga defende que o jogo cria uma ordem e é em si ordem, pois há regras estabelecidas que, se forem desrespeitadas, acabam com o próprio jogo. Mesmo nas brincadeiras mais lúdicas como as fantasias infantis, há regras imaginativas, onde, se

²³ Teatro Invisível é uma técnica do Teatro do Oprimido onde uma cena é apresentada num espaço sem que a plateia saiba que é teatro. No final, todo elenco se dispersa sem revelar a ninguém que foi uma performance teatral. Nesse caso, Schechner define o Teatro Invisível como um **Jogo Obscuro**, pois os limites entre os jogadores não é claro.

alguém desconstrói a máscara, destrói a brincadeira. E é nessas regras que se opera a liberdade do jogo, pois, ao criar um mundo à parte do cotidiano, cria-se uma válvula de escape, já que o jogo é uma atividade voluntária (2012:10). Huizinga continua sua argumentação sugerindo que o jogo é tenso, pois o jogador tenta chegar até o desenlace, ganhar o jogo, descobrir o caminho da chegada, do fim dessa tensão. Esta tensão torna-se extrema nos jogos de azar e desportivos, mas em qualquer um pode-se notar o elemento de tensão e solução. Quando Boal organiza a dramaturgia do seu Teatro-Fórum²⁴, que seria a forma mais complexa do jogo no TO, podemos associar alguns elementos dispostos por Huizinga, como a tensão e seu desenlace, por exemplo. Uma cena de Teatro-Fórum se inicia no momento de apresentação dos desejos de cada personagem. A partir da exibição da vontade dos personagens, a plateia deverá se empatizar²⁵ com o oprimido para, mais tarde, tomar seu lugar e propor alternativas para as ações protagônicas. Veremos, mais adiante, que essa estrutura foi herdada do Sistema Coringa do Teatro de Arena. Num segundo momento, é apresentada na peça de Teatro-Fórum a crise, onde se dá o embate central de desejos, entre o oprimido e opressor. Aqui, podemos aproximar do momento de tensão que Huizinga sugere²⁶. Nessa fase, tanto oprimido quanto opressor disputam poder através de argumentos, onde, no final, o opressor vence o combate retórico, dando-nos o desenlace com o fracasso do oprimido. Aqui, o jogo de Boal se torna mais complexo e dinâmico, pois a cena é repetida e pode ser interrompida para que o espectador que tenha alguma jogada diferente da apresentada substitua o personagem oprimido e continue o jogo a partir da tensão. O objetivo de cada intervenção é refletir sobre as mudanças de estratégias de cada novo jogador, que entrou em cena e tentou dissolver a tensão, a crise. Cada jogo ou exercício feito em uma oficina de Teatro do Oprimido, por mais simples que seja, possui a microestrutura de tensão e desenlace, mas no Teatro-Fórum esta composição é revelada de forma bastante clara!

²⁴ Teatro-Fórum é uma técnica do Teatro do Oprimido. A partir de uma cena, onde a personagem oprimida perde o conflito contra o opressor, a plateia é convidada a entrar em cena e propor novas alternativas para que o personagem oprimido resolva seu conflito.

²⁵ Para Boal a empatia utilizada através da Tragédia Grega era para controlar a população de sua revolta política. Através de um sistema descrito por Aristóteles, onde a catarse era o objetivo final, a população era controlada e coagida a não seguir os atos dos heróis trágicos, com a consequência de sofrerem o mesmo que o herói sofreu na peça. O que Boal propõe é uma empatia positiva, com o objetivo da mobilização por parte do espectador. Essa teoria defendida por Boal pode ser encontrada no livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, publicado pela editora Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro, em 2009.

²⁶ O momento de tensão na teoria de Boal é, originalmente, inspirado na estrutura dramática do teatro épico de Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Porém, é oportuno levar em consideração os aspectos de jogo dentro do esquema dramático criado para o Teatro do Oprimido.

Voltando a falar do jogo em Huizinga, o autor defende que, mesmo não estando ligado a uma moral, é o elemento de tensão que confere ao jogador um valor ético, de jogar limpo, lealmente. Quem joga fingindo cumprir essas regras, é um desonesto, pois denuncia o caráter ilusório do jogo. Ilusão vem do latim *illudere* ou *inludere* (*in* – em e *ludere* – jogo), seria a ilusão o próprio jogo. Por isso as pessoas que recusam as regras do jogo ou trapaceiam, não são aceitas para uma nova partida. Muitos grupos que não concordam com as “regras do jogo” social tendem a se afastar e a criar suas próprias regras. Huizinga afirma que é assim que surgem os fora da lei, os revolucionários, membros de sociedades secretas, hereges. Assim também se formam os clubes, com pessoas que concordam com as mesmas ideias e regras em um jogo. Quem não concorda com as regras dominantes é visto como subversivo da ordem estabelecida.

Boal, na metodologia do Teatro do Oprimido, vê o jogo como desenvolvimento de uma forma de organização social, onde os participantes, a partir das atividades propostas, exemplificam as estruturas sociais vigentes para entender como funcionam e, assim, modificá-las. Tanto o Teatro Invisível como o Teatro-Fórum são apresentados em forma de jogos sociais.

No mundo do jogo, há uma supressão do tempo real, criando-se outro tempo, imaginativo. Tanto nas brincadeiras infantis como nos rituais primitivos percebe-se essa diferença entre o mundo “lá fora” e o mundo do jogo. Essa suspensão do tempo é demonstrada nos rituais onde os jovens transformam-se em homens e que durante esse tempo de passagem algumas leis, para esses jovens, ficam temporariamente interrompidas, não podendo haver brigas ou vinganças. Também temos o exemplo de determinadas festas universitárias onde a desordem e o desrespeito às normas acadêmicas é validado dentro do tempo estabelecido daquela festividade. Além do carnaval, onde tudo é permitido nos dias de folia e, após a festa, todos voltam à vida cotidiana.

E, dentro desse outro mundo, criado a partir do jogo, há o elemento representação. Não sabemos o que um animal pensa quando está jogando, mas uma criança, por exemplo, imita personagens, faz jogos e brincadeiras para conseguir o que deseja dos pais. Utiliza a imaginação criando uma realidade ilusória que é diferente da realidade vulgar. Em um ritual sagrado, também se dá a representação mística de seres ou espíritos invisíveis, onde se cria um espaço para o jogo em um tempo determinado. Após o término do culto, tudo retorna à vida habitual, até a data de um novo ritual.

Então, a partir do ponto de vista de Huizinga, seria um culto a representação de uma realidade desejada.

Schechner aproxima a noção de jogo da área das artes cênicas, com uma ligação estreita com a performance, diferenciando o jogo do ritual. Para ele, o jogo seria um espaço mais frouxo, mais livre do que o ritual. O que o ritual tem de seriedade, o jogo teria de lúdico. E Schechner percebe uma dificuldade na conceituação e definição do que seria o jogo, pois este teria a ver com um estado de humor, uma erupção espontânea. Huizinga transfere a seriedade do ritual para o jogo, sugerindo que, em ambos, este aspecto é priorizado, enquanto Schechner separa a seriedade do jogo. Para Huizinga todo jogo, mesmo os infantis, tem grandes aspectos de seriedade. A criança joga na mais profunda seriedade, ela acredita naquela realidade imaginativa, mesmo tendo consciência de que é um jogo. Essa realidade pode ser considerada sagrada. Assim também o faz um desportista num campeonato, um ator representando uma peça, todos têm consciência de estarem jogando, mas não perdem a crença em uma realidade imaginativa. Platão já incluía a identidade do ritual como jogo, dizendo que o homem é um brinquedo nas mãos de Deus. Assim como no jogo, o culto nos transporta para outra realidade. Desta forma, o jogo torna-se tão espiritual quanto o ritual.

A partir dessa apresentação sobre alguns aspectos do jogo, defendidos pelos autores Johan Huizinga e Richard Schechner, conseguimos perceber como Boal se aproximou ou se empoderou de determinados conceitos para criar um caminho teórico e prático para sua metodologia.

Nos subcapítulos abaixo, vamos entender mais profundamente o gênese da figura do coringa em distintos contextos, verificando como essas origens dialogam com a criação e o uso da função do Curinga que Boal realiza no Teatro do Oprimido e como o conceito de jogo vai sendo ressignificado de acordo com as necessidades de cada momento.

1.2. O Louco: um arquétipo revisitado pelo coringa

Este subcapítulo é fundamentado no estudo realizado pela pesquisadora Sallie Nichols e publicado no livro *Jung e o Tarô – Uma jornada arquetípica (2007)*, que tem como base a teoria da Psicologia Analítica, desenvolvida por Carl Gustav Jung, criador do conceito de Inconsciente Coletivo. Por isso o trunfo do Coringa, nesta leitura, pode apresentar diferentes possibilidades de interpretação, como o sábio, o diabo, o viajante, o errante, o mensageiro entre mundos, etc.

O Tarô é um conjunto de cartas que precedeu o baralho e suas atuais cartas. A mística e os mistérios que envolvem esses elementos, ditos adivinhatórios, trazem curiosidade aos sujeitos que buscam, em sua interpretação, respostas sobre o presente, o passado ou o futuro. Utilizado como um oráculo, ele precisa de um interlocutor que possa ler em suas imagens as mensagens de um mundo invisível aos olhos. O Tarô seria um elo do mundo externo, da matéria consciente, com o mundo interior e sensível, do não visualizado ou percebido. Um retorno ao eu profundo, dentro de cada indivíduo.

As cartas do Tarô são organizadas em duas sessões: arcanos maiores que trazem um simbolismo próprio e os arcanos menores de quatro naipes, que seriam famílias distintas, cada qual com sua representação, número e significado. Esta classificação deu origem aos naipes do baralho atual. Além dos naipes, há a presença dos arcanos maiores, os trunfos, que são vinte e duas cartas individuais que não pertencem a nenhuma família. Cada trunfo conta uma história particular e tem uma acepção própria a ser interpretada. Por razões desconhecidas todos os trunfos do Tarô desapareceram do baralho atual, restando a este um único trunfo, o Louco, também designado no atual baralho como o Coringa²⁷.

²⁷ No jogo do Tarô a carta do Louco nunca é chamada de coringa, mas Sallie Nichols absorve a nomenclatura do baralho atual e discrimina a carta do Louco, ora como Louco, ora como coringa. Isso também ocorre na versão original do livro em inglês, onde ela utiliza em alguns momentos *The Fool* e em outros *The Joker*. Por isso no decorrer do capítulo utilizo ambas as terminologias.



Imagem 2 – O Louco do Tarô²⁸

A carta do Louco/coringa é um viajante, imortal, que chega aos lugares para questionar o estabelecido: “O Coringa liga dois mundos – o mundo contemporâneo de todos os dias, onde quase todos nós vivemos a maior parte do tempo, e a terra não verbal, da imaginação.” (NICHOLS, 2007:39). Este louco, de natureza multifacetada, como se pode observar pelas cores de sua roupa, lembrando-nos um arco-íris ou um caleidoscópio, é uma figura cíclica, podendo partir e chegar a qualquer momento. É eterno e caminha para um abismo, sem medo. Em alguns tarôs o Louco tem o número zero e em outros o número vinte e dois, sendo a última carta. Porém, é o fato de ser o primeiro ou o último que revela sua essência de ser ambas as coisas, concomitantemente. O início e o fim, ciclicamente em movimento, ligando a energia genitora à apocalíptica infinitamente²⁹.

No baralho de Marsella, por exemplo, o Louco tem o número zero. O zero significa o vazio e o nada, mas adicionado a outro número pode valorizá-lo. No Tarô austríaco o Louco aparece com uma gaita de fole, pois louco em inglês *fool* e em

²⁸ Disponível em www.clubedotaro.com.br. Acesso em 18 de Setembro de 2013.

²⁹ Na Índia a dança de Shiva Nataraja significa o fim e o começo simultaneamente, Shiva dança e destrói o mundo, recriando-o novamente.

francês *fou* são derivadas do latim *follis*, que significa par de foles ou cornamusa. Para Nichols isso inspirou alguns palhaços dos circos atuais a utilizarem bexigas vazias em suas apresentações artísticas, remetendo-se aos foles. Assim como os foles nos fornecem o oxigênio necessário para a melodia, o louco nos infla o espírito, ele nos inflama. Esse termo também tem ligação à palavra bufão, sapo em latim, que também se infla.

Em um antigo Tarô francês, de procedência desconhecida, há na carta do Louco muitas possibilidades de interpretação, de acordo com Nichols. A ilustração da carta é de um mendigo, vendado e caminhando. Não é cego, mas se venda para poder compreender sua personalidade e suas falhas como humano. Ele segura um estandarte com sua própria imagem, que pode ser considerado como seu *alter ego*, como se esse emblema lhe guiasse os paços trôpegos. Seu cãozinho está em seus calcanhares tentando lhe alertar do perigo de um crocodilo à espreita. Isso poderia significar que não precisa mais da companhia humana, mas sim do silêncio de seu brasão e de seu mascote. Para reforçar seu lado instintivo, o velho mendigo de barbas brancas carrega embaixo de seu braço um violino, que provavelmente servirá para levar alegrias musicais à próxima aldeia em que chegar e obter um benevolente jantar.



Imagem 3 – O Louco do antigo Tarô Francês, procedência desconhecida. (NICHOLS, 2007:43)

Há uma intrínseca ligação entre a figura do Louco com os Bufões ou Bobos da corte.

O bufão, como o louco, é um marginal. Este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente, ao modo de uma espécie de paródia do coro da tragédia. Sua fala, como a do louco, é ao mesmo tempo proibida e ouvida. (PAVIS, 2007:35)

Na Grécia antiga, ou mesmo nas cortes medievais, o bobo era visto como um elemento de proteção aos maus espíritos, assim como no Brasil o palhaço da Folia de Reis, e no jogo de Tarô o Louco pode ser preservado como uma possibilidade de sorte futura. Alguns bobos também possuíam uma coroa como a do seu rei, com abertura na parte superior, para receberem inspiração divina. Assim, já que o rei era um escolhido de Deus, o bobo igualmente possuía o aval divino para criticá-lo ou oferecer-lhe sugestões desafiadoras: “Era função do bobo do rei recordar-lhe as suas loucuras, a mortalidade de todos os homens e ajudá-lo a guardar-se do pecado da arrogância e do orgulho jactancioso.” (NICHOLS, 2007:45). O bobo, nas cortes e nas casas de monarcas, deu-se até fins do séc. XVII e demonstrava que até mesmo nossos defeitos deveriam ser apontados. Devemos conviver com nossas imperfeições: “Se quisermos ter o benefício de sua vitalidade criativa, precisamos aceitar-lhe o comportamento não convencional.” (2007:46). Por isso, davam ao bobo o poder de afastar os maus espíritos e o mau olhar de seus senhores.

“Sem a energia do louco todos nós seríamos meras cartas de jogar.” (2007:40). A partir desta citação de Sallie Nichols, podemos aproximar elementos contidos no Louco do Tarô com o educador como Curinga pensado por Augusto Boal. No meu ponto de vista o Curinga do Teatro do Oprimido se aproxima muito de concepção de pedagogo, de acordo com Paulo Freire. Num capítulo posterior vou expor a teoria freireana complementando a ideia que Boal faz de educação e pedagogia. Como já vimos anteriormente, no TO há a sugestão de que todo ser humano reintegre-se ao fazer artístico, à produção cultural, pois, somente desta forma é que o pensamento sensível e a criatividade poderão ser aguçados e os mundos, subjetivo e objetivo, serem compreendidos, interpretados e, enfim, transformados. O Curinga seria a chave mestra que liga o mundo da imaginação, do teatro, da criação, com o mundo real. Boal propõe a *Metaxis*, que seria o encontro desses dois mundos. O Curinga perpassa por esses dois

mundos e auxilia o espectador a transpassar da esfera real para a imagética: “O apito do árbitro quebra o feitiço e a vida “real” recomeça.” (HUIZINGA, 2012:14). Ele orquestra a relação do espaço lúdico e imaginativo com a discussão concreta e política, analisando coletivamente a analogia entre a encenação e a realidade cotidiana. A partir da figura do Louco do Tarô temos algumas pistas do que poderia ter levado Boal a nomear o pedagogo de Teatro do Oprimido como Curinga.

Quando Nichols nos provoca com a energia do louco para que não nos tornemos meras cartas de jogar, quer dizer que, para não nos deixarmos oprimir pela rapidez cotidiana de uma sociedade que nos reifica subjetiva e objetivamente, é necessário que exercitemos essa potencialidade do louco dentro de cada ser humano. O Curinga de Boal é um organizador de ideias, o emulador de uma ideologia, um caminhante que se faz ao caminhar. Está num infinito processo de construção e desconstrução, refletindo sobre suas potencialidades e estimulando a ebulição dos potenciais do outro. Na proposta de todos tornarem-se produtores culturais, todos voltarem a ser os artistas que eram quando crianças, creio que a ideia primordial de Boal poderia ser a de despertar a energia do Louco/coringa dentro de cada ser humano. Tanto o louco como a criança são capazes de fazer com que o ser humano se desprenda de um mundo opressor, sem criatividade, repetitivo e improdutivo. E por que não dizer que o papel do Curinga de Boal seja estimular a *essência Curinga*³⁰ dentro de cada um de nós?

Podemos deduzir que, não por acaso, Boal investiu suas pesquisas no campo da saúde mental. Assim como o ator pode ficar doente, o doente pode ficar ator (2009:229). Os aspectos negativos da loucura são valorizados e estimulados em uma sociedade com rupturas e competições, onde há um padrão preestabelecido do que é correto, normal, bom e belo. Somos educados a acatarmos esses exemplos e nos enquadrarmos a uma normalidade burguesa e cristã e, se nos diferenciamos das regras, somos vistos como anormais, doentes ou malucos.

O conceito de loucura é relativo, pois cada período histórico enquadra a loucura de acordo com suas necessidades e interesses. O louco já foi visto como um enviado de Deus, um ser com dotes especiais e mágicos como os Xamãs, mas, após o Iluminismo – que valorizou a racionalização humana, foi que a loucura tomou aspectos negativos que

³⁰ O termo *essência Curinga* foi criado por mim para sugerir que todo ser humano tem dentro de si a possibilidade de mediar, questionar o mundo estabelecido. No momento que essa essência é estimulada, todos nos colocamos numa atitude propositiva de pedagogos, educadores e Curingas. Boal já nos dizia: “[...] Em algum momento já escrevi que ser humano é ser teatro. Devo ampliar o conceito: ser humano é ser artista”. (2009:19). E porque não dizer que todo ser humano é potencialmente Curinga?

ainda hoje são seguidos (RODRIGUES, 2013:121). Assim, os tratamentos não passam de um processo de engessamento do corpo e da mente dos usuários dos serviços de saúde mental, o que é uma contradição com o próprio nome a que este serviço se propõe prestar. Todos somos marionetes de um sistema organizado para oprimir: “Somos chamados de normais porque estamos de acordo com um certo conceito de normalidade que justifica guerras, etnocídios, lucros exorbitantes e fome...” (BOAL, 2009:236).

O que Boal propõe é que nos libertemos das amarras cotidianas. Amarras que nos mecanizam corporal e intelectualmente e, através da arte, o oprimido poderá observar o mundo em sua volta, refletir sobre ele para, de forma autêntica e consciente, transformá-lo. O Curinga seria um condutor para essa libertação?

A figura do coringa é empregada em múltiplos contextos díspares do jogo de cartas, mas que mantém, até certo ponto, alguma relação com sua origem. Inspira obras de arte, literatura, histórias em quadrinhos, filmes de Hollywood ou até ferramentas sistemáticas.

Na ciência da informática, há o caracter-coringa que pode ser utilizado em diferentes funções, substituindo outros caracteres num teclado de computador. No futebol, o jogador coringa é aquele capaz de atuar em diversas posições em campo. Nos exemplos acima, percebemos que a única propriedade preservada do Louco foi a de substituição. A subjetividade contida nesta carta, como anteriormente analisado, nesses casos, não é aproveitada.

Porém, quando a carta do Louco/coringa é inspiração para produzir obras de arte, os elementos mais complexos deste arquétipo são preservados. Talvez por ser justamente na arte onde a intuição e a sensibilidade sejam fatores essenciais para a representação ou compreensão da realidade.

1.3. O coringa em um romance norueguês

Uma das inspirações de Jostein Gaarder (1996) para escrever seu premiado romance *O Dia do Curinga*³¹, provavelmente, veio da carta do Louco do Tarô. Utilizando muitos aspectos filosóficos e místicos desta figura, viajamos, com Gaarder, a um mundo fantástico e poético.

³¹ Jostein Gaarder utiliza a grafia da palavra Coringa com a letra U, mesmo inspirando-se totalmente no coringa do baralho.

O livro conta a história do jovem Hans-Thomas e seu pai, que decidem viajar da Noruega até a Grécia pelos Alpes europeus em busca de sua mãe. O pai é um colecionador de curingas de papel e, onde encontra alguém jogando cartas, solicita aos jogadores o curinga do baralho. Ele mesmo se nomeia um curinga por questionar a todo instante o porquê da vida e incentiva o filho a também tornar-se um curinga no futuro. Dentro do romance de Jostein Gaarder, o curinga é a representação da contestação. Alguém insatisfeito com as respostas prontas, sem fundamentos ou profundidade.

Durante a viagem, o filho recebe de presente de um anão uma lupa. O menino não compreende o inusitado presente, porém, é informado de que a lupa, futuramente, poderá lhe ser muito útil. Mais adiante, descobriremos que este anão é o curinga que saiu de um baralho mágico.



Imagem 4 – O coringa ou *Joker* do baralho³²

Esse curinga mágico oferece ao menino uma lupa para que ele consiga observar o mundo ao seu redor e ler um pequeno livro que recebe durante a viagem. A lupa servirá de instrumento para ampliar sua visão da realidade, fazendo-o refletir e compreender melhor o que lhe cerca. Através das informações reveladas no livrinho o menino entende nitidamente os acontecimentos de sua vida. Assim como no romance, o Curinga do Teatro do Oprimido precisa fazer com que os participantes expandam seus olhares sobre a realidade. O teatro serve como uma lente de aumento, pois amplia o que

³² Disponível em <http://bibliotecaets.blogspot.com.br/2011/02/baralhos-coringas.html>. Acesso em 19 de setembro de 2013.

na realidade concreta não conseguimos perceber. Boal, assim como Brecht, indica que, ao criarmos uma cena, precisamos representar o real com todas as nuances, sutilezas e exageros necessários para que aquilo que não é percebido a olho nu fique evidente teatralmente. Aumentamos nosso olhar sobre um problema para podermos analisá-lo e modificar o que não nos agrada.

Faz parte da nossa estética criar condições para que os oprimidos possam desenvolver sua capacidade de simbolizar, fazer parábolas e alegorias que lhe permitam ver, a distância, a realidade que devem modificar. (BOAL, 2009:122)

A partir do início da leitura do livreto com a lupa dada pelo anão, o livro *O Dia do Curinga* passa a ficar mais complexo e detalhista, pois dentro de uma história abre-se um leque com mais quatro histórias antecessoras. É como a boneca russa Matrioshka, que é constituída por várias outras bonecas, uma dentro da outra. O que é interessante nessa boneca é a diversidade dos temas nela pintados, que são detalhados e belos. Cada Matrioshka é diferente da outra, dentro de sua sequência. Na história escrita por Jostein Gaarder os detalhes de cada “Matrioshka” fazem com que entremos cada vez mais profundamente no mundo de ficção e imaginação proposto pelo autor. Ele se baseia na relação entre pais e filhos, onde muitos leitores, até certo ponto, podem se identificar, além de mesclar esse conflito de ideias com uma narrativa mágica e completamente relacionada com o desenvolvimento humano e a realidade concreta.

O livro, desta maneira, segue o percurso de cinco Matrioshkas, uma mais interessante que a outra. Mas é na quinta e última Matrioshka que aparece a figura do curinga, que dá título ao livro e que tanto nos interessa nesta pesquisa. E, por menor que devesse ser para caber dentro de tantas outras histórias, é a mais rica em detalhes e importância na trama.

Um velho marinheiro chamado Frode conta a um jovem como chegou a uma ilha mágica e deserta. Por conta de um naufrágio, Frode se ampara na desconhecida ilha para não morrer no mar. Naquele inóspito lugar só tem a companhia de estranhos animais, plantas misteriosas e seu jogo de baralhos, que conseguiu salvar do acidente. Após um longo tempo de solidão, o marinheiro inicia um processo imaginativo, no qual cria características para cada figura das cartas do baralho. Ele, todos os dias, colocava as cartas inanimadas de seu baralho em uma posição, de acordo com o jogo de paciência: “Eu não as via como simples cartas de baralho, mas como cinquenta e dois indivíduos

de quatro famílias diferentes.” (GAARDER, 1996:185). Sua imaginação criava diálogos entre as cartas, temperamentos diferentes entre cada uma delas, predileções e inimizades. Criava um mundo paralelo à sua realidade, uma *Metaxis*.

De tanto imaginar as cartas com vida, um dia, algumas figuras surgem na ilha. Aos poucos as cartas aparecem diante de Frode como seres reais. Todos aqueles personagens tinham as características criadas por ele em sua mente. Eram concreções simbólicas de sua criação sensível. Criador e criaturas passaram a conviver em harmonia, já que as cartas vivas não questionavam suas origens, seu destino ou objetivo. Somente viviam...

Como vimos anteriormente, Boal sugere que todos nós somos teatro. A vida, com seus rituais cotidianos, é o teatro essencial dos homens e das mulheres, que imaginam situações e podem ver-se em ação, assim como Xuá-Xuá percebeu-se díspar de seu filho. Para ele, o ser humano é o único capaz de agir e, ao mesmo tempo, ver-se agindo, podendo refletir sobre suas ações e transformar o que não o satisfaz. Para o personagem de Frode o teatro saiu do mundo da ilusão e tomou parte da vida real.

O conflito do romance se dá com a chegada do curinga: “E quando já estávamos acostumados com nossa nova vida em comum, surge um elemento amotinador para perturbar nossa paz.” (1996:190-191). O curinga para Jostein Gaarder é aquele que busca uma verdade, que não se contenta com o mundo da forma que está e quer esclarecer sua mente e despertar a reflexão dos demais.

Enquanto todas as cartas do baralho se contentavam em viver sem uma razão, sem uma justificativa para sua existência, o curinga questionava a todos sobre sua procedência, sobre o que há além daquela ilha e como todos chegaram lá. Para Frode não era confortável esse questionamento, pois o papel de liderança que assumira e sua relação de poder com as cartas somente eram possíveis pelo desconhecimento da verdade.

Ele não apenas usava roupas engraçadas com guizos nas pontas, mas também não pertencia a nenhuma das quatro famílias, a nenhum dos quatro naipes. E, para completar, conseguia irritar os anões fazendo-lhes perguntas que não eram capazes de responder. (1996:210)

O anão/curinga, assim como o Louco/coringa, ameaçava o sistema estabelecido por Frode naquela ilha mágica. E somente ele poderia despertar nos anões o desejo de refletir sobre sua realidade e descobrir a verdade.

A cada quatro anos os anões celebravam um dia especial ao curinga. O povoado preparava uma grande festa e Frode estava tenso, pois sabia que toda a verdade poderia vir à tona. A festa tinha o formato do jogo de paciência onde cada carta/indivíduo ficava numa posição do ritual e entoava uma charada em forma de frase. Com todas as frases ditas pelas cartas de baralho o curinga iria fazer uma síntese e interpretar o enigma final daquele ano. Frode sabia que a revelação poderia ser sobre sua criação imaginativa. Aqui percebemos a proximidade, mais uma vez, do jogo com o ritual. E podemos levar em consideração o que Huizinga argumenta sobre a seriedade do jogo que se conserva no ritual. Para aqueles anões o jogo criado na mente de Frode era como um ritual religioso, pois se obedecia a uma liturgia e a um calendário sagrado.

O curinga mostra aos outros anões sua necessidade de reflexão e de descoberta da verdade na citação abaixo:

Cada um solucionou uma pequena parte do enigma. Isso porque quando se tem pouca massa encefálica é preciso juntar várias cabeças para se conseguir pensar um pensamento, por mais simples que ele seja. E essa cabeça fraca é resultado apenas do exagero de bebida púrpura. [...]. Quando isso acontece, a gente tem a impressão de formar uma coisa só com o jardim à nossa volta, e o resultado é que não conseguimos mais sentir que vivemos nossa própria vida no interior desse jardim. Pois quem tem o mundo inteiro na cabeça acaba se esquecendo de que possui uma boca. E quem sente todos os gostos do mundo nos braços e nas pernas se esquece de que é uma marionete cheia de mistérios. Eu, este Curinga que vos fala, tentei por várias e várias vezes contar-lhes a verdade, mas vocês não tinham ouvidos para ouvir. Ou melhor: ouvidos vocês tinham, mas os canais de audição estavam entupidos de maçãs e peras, morangos e bananas. Está certo que vocês tinham olhos para ver, mas de que adianta ter olhos se eles só vêem copos, garrafas e garrafões? (1996:296-297)

Podemos fazer, aqui, um paralelo com a teoria da Estética do Oprimido (2009), defendida por Boal, quando diz que os canais auditivos estavam obstruídos por sensações advindas das reações da *bebida púrpura*, podemos imaginar os meios de comunicação que nos enchem de informações rápidas e contínuas. Numa sociedade onde a aceleração é um instrumento de poder e de garantia de sucesso, o mais rápido consegue melhores salários, maior formação, mais amigos, mais contatos, mais curtidas nas redes sociais...e nossa *bebida púrpura* não obstrui somente a audição, mas a visão, a fala, e todos os sentidos. O curinga tenta despertar nos anões o pensamento sensível, para que possam acordar e perceber o mundo como ele verdadeiramente é, com suas contradições e injustiças. O Curinga do Teatro do Oprimido vai num mesmo caminho e propõe que façamos arte, estimula nossa sensibilidade para que, através das imagens,

palavras e sons, possamos perceber o mundo à nossa volta e despertar da letargia que a engrenagem opressora da sociedade nos impõe. Um ser desperto, é capaz de despertar os que estão à sua volta.

O Teatro do Oprimido provoca o estímulo dos sentidos através de categorias de jogos e exercícios, tais como: a apuração da visão, para vermos além do que os olhos percebem; as entrelinhas das imagens, das cores, do não dito e não percebido a olhos nus; o decodificar além das palavras, percebendo as intenções do que é dito através do ritmo, do volume e intensidade da voz; o perceber como as palavras escritas escondem ideologias opressivas de seus escritores, pois não há neutralidade nas informações veiculadas pela grande mídia; o confrontar-se com os sons industrializados e difundidos pelas grandes corporações musicais, pela *internet*, pelo *youtube* que repete fórmulas artísticas padronizadas, desfigurando e homogeneizando manifestações populares de acordo com as necessidades de um mercado; o redescobrir uma criança interior e jogar, brincar, fazendo com que o corpo se livre das amarras mecanizadas do cotidiano. E não só os sentidos físicos foram engessados, mas a intelectualidade e a sensibilidade: “Imobilizados, corpo e mente, ficamos à mercê de ralos pensamentos e reles linguagens.” (BOAL, 2009:151).

O curinga de Gaarder preserva muitas características da carta do Louco do Tarô, misturadas ao bobo da corte, ao Arlequim e ao *clown*. Uma figura engraçada, extrovertida, brincalhona, mas que guarda em seu cerne o desejo pela descoberta da verdade. E não só quer a verdade para si, como instiga que os outros também a descubram.

O interessante é que, ao lermos este romance, conseguimos visualizar como seria um curinga vivo, todas as características de um ser viajante em busca de autoconhecimento, que instiga os outros a se perceberem no mundo e questionarem a realidade.

Na proposta de Boal, vamos perceber que o Curinga não busca a descoberta de uma verdade única, mas sim, de questionar uma ideologia imposta e indiscutível. Uma verdade construída com interesses baseados no lucro e na injustiça; uma ideia que se torna verdade assimilada como única possível. Para o Curinga do Teatro do Oprimido mais vale a leitura múltipla dos olhares da plateia, que formar uma única opinião sobre algum tema. Neste ponto, somente o aspecto investigativo do curinga de Gaarder se mantém no Curinga boaleano, pois, mesmo sem querer chegar a uma conclusão verídica, a partir das perguntas investigativas feitas à plateia, o debate se apresenta.

O Curinga deve evitar qualquer tipo de manipulação, indução do espectador. Não deve tirar conclusões que não sejam evidentes. [...] O curinga não decide nada por conta própria. [...] O Curinga deve constantemente reenviar dúvidas à plateia para que ela decida. (BOAL, 2007:330-331)

Assim como o bobo do romance organizava as frases dos anões na celebração do Dia do Curinga, no Teatro do Oprimido o Curinga também tem a prática da organização das ideias apresentadas pelo público e das intervenções no momento do Fórum. Um tipo de organização não “burocrática”. O Curinga, de acordo com Boal, deve resumir as intervenções, analisar junto com a plateia e propor uma reflexão do que está sendo mostrado. Desta forma o debate se dá de maneira dinâmica, valorizando cada ponto de vista e não impondo sua vontade ou opinião.

Após cada intervenção, o Curinga (que é o mestre de cerimônia do espetáculo) deverá fazer um claro resumo do significado de cada alternativa proposta, devendo igualmente indagar da plateia se algo lhe escapa ou se alguém discorda: não se trata de vencer discussão, mas de esclarecer pensamentos, opiniões e propostas. (2007:32)

Não posso afirmar que Jostein Gaarder tenha se inspirado em Boal para escrever seu livro *O Dia do Curinga*, porém, percebi algumas ligações no romance norueguês com a trajetória do teatrólogo brasileiro. O fato de o livro circular em torno de vários padeiros que guardam o segredo da existência de um curinga. A família de Boal possuía uma rede de padarias e ele mesmo afirmou ter sido aprendiz de padeiro em sua juventude. Sua biografia intitula-se *Hamlet e o Filho do Padeiro*. O fato de ter utilizado a figura do curinga mais como um ser contestador do que como um palhaço brincalhão, também se aproxima da teoria e prática criada por Boal. Não tenho como garantir nenhuma ligação de Gaarder com o material produzido por Augusto Boal, porém é interessante esta coincidência, se o acaso existir...

1.4. Um coringa na escuridão

Outro personagem criado a partir da figura arquetípica do Louco/coringa do Tarô é o vilão das Histórias em Quadrinhos (HQs) do *Batman*. Estreando em 1940, na primeira revista solo de *Batman* e Robin, o coringa ou também conhecido como o Palhaço do Crime, acentua o aspecto louco, maluco da carta do andarilho, aguçando uma personalidade jocosa, brincalhona, ofensiva e intempestiva.

Há diferentes histórias sobre a origem do personagem da *DC Comics*, seu criador, desenhista e roteirista original. Mas, em uma das versões do competitivo surgimento do vilão, há uma referência à carta do Louco do baralho. Em entrevista, o cartunista Jarry Robinson afirmou que a inspiração para a criação do adversário sorridente de *Batman* veio através de uma ilustração própria produzida para uma carta de baralho. Porém, até hoje não se tem certeza do verdadeiro autor deste coringa esquizofrênico, ficando os direitos autorais destinados ao criador do Batman, Bill Finger e ao desenhista Bob Kane.

Nas HQs, o coringa surge depois de um trágico acidente, ao cair em um tanque com substância química. Este acidente se dá quando *Batman* persegue o criminoso, ainda com outra identidade. Sua vida muda ao ser desfigurado pela substância em que foi submerso, ficando com um mordaz e forçado sorriso no rosto. A partir daí busca vingança ao Homem Morcego.

O vapor químico tornou meu cabelo verde, meus lábios, vermelho carmim...e minha pele, esbranquiçada! Pareço um palhaço do mal! Que piada infame!”. E segue: “Concluí que minha face poderia aterrorizar as pessoas! E por causa da fábrica de baralhos e à carta que tem a face de um palhaço, decidi me autodenominar o Coringa.”. (KANE, 1951 *apud* MACHADO, 2010:19).

No início das publicações, o coringa era um assassino sanguinário que não poupava seus inimigos da morte. Porém, com a mudança de estratégia dos editores da *National Periodicals*, as revistas foram ficando com um formato mais leve, com traços mais inocentes e histórias menos chocantes, para atingirem a um público infanto-juvenil. Desta forma, os personagens sofreram modificações e as ações do coringa concentraram-se em planos loucos e atrapalhados, diminuindo sua aparição nas revistas do *Batman* a partir de meados dos anos 1950. O esfumaçamento em suas participações deveu-se, também, por uma forte perseguição de “especialistas” americanos que acreditavam que as HQs incentivavam comportamentos lascivos e violentos nos leitores. As editoras de quadrinhos criaram a *Comic Code Authority*, que era uma instituição que controlava a violência e sexualidade nas publicações. Assim como nas HQs, também houve a preocupação de assimilação dos jogadores a emoções ou comportamentos “negativos” a partir dos conteúdos veiculados nos jogos de azar, esportivos ou videogames. Tanto Schechner como Huizinga já apontavam o controle da sociedade capitalista tentando restringir o período que os adultos jogavam ao momento de ócio, de férias, de folgas. Foram criadas as zonas vermelhas, onde haviam os jogos

proibidos como os sexuais ou subversivos. O jogo era uma forma de controle social: “De Platão aos puritanos, o lúdico tem sido considerado frívolo, desimportante e até mesmo pecaminoso. Jogar é uma grande distração que desvia as pessoas do trabalho, que é o “verdadeiro negócio” da vida.” (SCHECHNER, 2012:108). Por outro lado, a máquina capitalista absorve os elementos lúdicos para fortalecer sua engrenagem, fazendo com que os jogos sirvam para amenizar a sensação de mecanicidade e exploração: “É mais difícil definir o elemento lúdico da arte contemporânea do que o do comércio.”. (HUIZINGA, 2012:223).

Assim, a versão mais infantilizada do *Batman* foi levada às TVs americanas em 1966. Somente no início dos anos 1970 é que a leitura mais sombria do Cavaleiro das Trevas foi resgatada, dando espaço ao antigo e psicodélico coringa. O sucesso do personagem malvado era tão intenso que, em 1975, ganhou sua própria revista, onde desafiava não só o *Batman*, mas diversos vilões das HQs com sua fórmula do riso.

As artimanhas homicidas do coringa estão sempre ligadas ao jogo, assim como no livro de Jostein Gaarder ou no Teatro do Oprimido o jogo permeia as ações de um Curinga. Através de dilemas trágicos ou de pistas, o vilão coloca as cartas na mesa fazendo com que o *Batman* e os cidadãos de Gotham City decidam o caminho mais apropriado, para que menos pessoas morram. Ele, assim como todos os outros coringas que analisamos, também desestrutura a organização política e cartesiana da cidade, propondo uma libertação do estabelecido, neste caso, através da morte e do terror. E no caso deste coringa, podemos associar ao conceito de Jogo Obscuro de Schechner, pois nem *Batman* e muito menos os moradores de Gotham City podem decidir se entram ou não no seu jogo.

Diferentemente dos carnavais ou rituais de palhaços, onde a inversão da ordem estabelecida é sancionada pelas autoridades, o jogo obscuro é verdadeiramente subversivo, com suas intenções sempre escondidas. Os objetivos dos jogos obscuros são a mentira, a ruptura, o excesso e a gratificação. (SCHECHNER, 2012:123)

O coringa cria seu próprio jogo, com suas regras, e o interesse em ganhar o jogo não é representado somente pelo dinheiro. O ato de jogar, de estar no controle, fazendo com que as pessoas participem, mesmo sem querer, de suas jogatinas é o que move as ações do personagem. No filme *Batman – O Cavaleiro das Trevas* (2008), o coringa, depois de se aliar a vários criminosos e organizar planos, consegue todo o dinheiro dos gângsteres do crime, e, num *grand finale*, queima tudo numa pirâmide milionária. O

processo do jogo, nesse caso, é o próprio rompimento da tensão proposto anteriormente por Huizinga. “– *O dinheiro não importa. Mais importante é enviar uma mensagem. Tudo está queimando!*”³³. Essa fala do Coringa mostra que, independente de estar rico ou não, sua prioridade é continuar jogando.



Imagem 5 – Cena do filme *Batman – O Cavaleiro das Trevas*, 2008.³⁴

Também não importa a morte de *Batman*, pois sem o seu rival não pode haver jogo, divertimento. “– *Você me completa.*” – diz o criminoso ao ser espancado pelo homem morcego na sala de interrogatório. Nessa mesma cena o coringa questiona as leis criadas pelo Estado de Gotham City, leis que os aprisionam e que são modificadas de acordo com a vontade dos líderes e poderosos: “– *O único jeito sensato de se viver, é sem regras!*” – aconselha Coringa enquanto é enforcado por *Batman*. O diálogo continua entremeado de muitas pancadas que o coringa leva, achando graça, na maioria das vezes, pois isso faz parte de seu jogo insano.

Em um diálogo entre a psiquiatra do coringa e o *Batman*, sua sanidade é questionada. Quem seria louco, nós ou o coringa?

³³ BATMAN, o Cavaleiro das Trevas. Dir. Christopher Nolan. Warner Bros.: 2008.

³⁴ SIFTING Through Patterns: The Ideological Dichotomy of the Joker and Bane: <https://siftingthroughpatterns.wordpress.com/2012/08/31/the-ideological-dichotomy-of-the-joker-and-bane/>. Acesso em 15 de Junho de 2014.

O Coringa é um caso especial. Muitos de nós acreditam que ele está além de qualquer tratamento. Na verdade, não estamos sequer certos de que ele possa ser definido como insano. [...] É bem possível que estejamos diante de um caso de super-sanidade. Uma nova e brilhante modificação da percepção humana. Mais adequada à vida urbana no fim do século vinte. [...] Diferente de você ou de mim, o Coringa não parece ter controle sobre as informações sensoriais que recebe do mundo externo. Por isso, alguns dias ele é um palhaço infantil. Outros, um psicopata assassino. Ele não tem verdadeira personalidade. Ele cria uma diferente por dia. O Coringa se vê como o mestre do desgoverno, e o mundo como um teatro do absurdo. (MORRISON *apud* MACHADO, 2010:21)

Tanto o questionamento de uma sociedade estabelecida, através de normas criadas por poderosos, como a insistência no processo do jogo, aproximam o perverso coringa ao Teatro do Oprimido. Certamente a insanidade não é colocada como estopim nas percepções de um Coringa boaleano, mas a instauração da dúvida, do não estar preso a um só caminho, do jogo e do brincar com objetivos pedagógicos. O coringa do *Batman* quer libertar os cidadãos de Gotham City através da dor e do sofrimento, e o Coringa no Teatro do Oprimido, o que propõe?

Nas HQs o coringa é como um artista insano, que criativamente leva seus inimigos a mais terrível agonia. A criatividade é estimulada em prol da desconstrução de uma moral vigente: “O Coringa adentra no território do não controle, no caos, alternando-se entre agente e produto do caos. Muitas vezes, também, agindo como o próprio caos, precisamente nos momentos denominados como loucura, insanidade: não consciência.” (MACHADO, 2010:65).

No coringa hollywoodiano, a essência negativa do Louco do Tarô é a mais exposta. Os roteiristas e diretores preferiram investir no lado sombrio e inquietante, onde a negação do vigente, do estabelecido é vista de forma contraproducente. *Batman* é um homem branco, rico, influente politicamente, que se fundamenta na criação de parafernalias heroicas para proteger a cidade do que ele considera um veneno social. *Batman* representa o mundo administrado, a engrenagem capitalista que precisa manter o *status quo* para nutrir-se no poder. Ele frequenta as reuniões da alta sociedade e interfere na vida política da cidade, indicando candidatos ao poder ou não apoiando seus desafetos. Ele é parte do poder estabelecido pela sociedade rica de Gotham City. O que o coringa tenta com seus planos e assassinatos é acordar os cidadãos de um sonambulismo social.

Na HQ *Eu, O Coringa* (2002) o personagem do *Batman* é colocado como um vilão, onde domina a sociedade enganando a todos como um herói-deus. Ele e todos

seus comparsas utilizam os vilões como rituais mortais para fortalecer seu poder perante uma população entorpecida, sanguinária e dependente: “Assim como vocês, comprometidos na fé, são verdadeiros servos do morcego.” (MYTHOS, 2002:22). O coringa, neste caso, é o adversário que tenta vencê-lo e desmascarar o homem morcego para toda a cidade de Gotham, mostrando que vivem numa mentira, numa ilusão.

Mais uma vez vemos o aspecto da loucura tomar rumos socialmente improdutivos. O louco, assassino e psicopata que mata sem uma razão, sem uma racionalização. É como a socióloga e Curinga Monique Rodrigues, que trabalhou diretamente com internos num manicômio judiciário do Rio de Janeiro, aponta:

Vivemos na sociedade disciplinar, em que os mecanismos coercitivos atuam intensificando o controle de aspectos fundamentais da vida humana. Nossos pensamentos e comportamentos são intensamente controlados por esses mecanismos. Essa fiscalização social intensificada pelo panóptico serve para construir e gerir modelos de condutas unívocos, que devem ser seguidos pela massa social. A criação da estrutura panóptica tornou-se arma eficaz contra a diferença, a variedade de pensamentos e comportamentos, desmobilizando-se com isso os impulsos de revolta. (RODRIGUES, 2013:130)

Na metodologia do Teatro do Oprimido, o que é valorizado são as potencialidades de cada pessoa. Os aspectos negativos e improdutivos servem de material para reflexão do presente, para podermos modificar o futuro. Cada ser humano deve ser apreciado sem julgamentos, pois não há nenhum ser igual a outro no universo. Somos únicos, apesar de sermos tão parecidos.

1.5. Um Coringa mensageiro

Augusto Boal, em sua juventude, estudou com o crítico e dramaturgo teatral John Gassner na Universidade de Columbia, Estados Unidos. Também em Nova York, pôde acompanhar alguns *workshops* no *Actors Studios* e se aproximar do método de Stanislavski para interpretação, trazido para a América pelos discípulos do grande mestre russo. Sua forte influência e admiração por Bertolt Brecht possibilitaram montar espetáculos épicos e defender uma postura artística mais reflexiva.

A proposta de teatro de Brecht foi fundamental para levar um tipo de teatro – não vou explicar agora o que é o teatro do Brecht –, mas foi fundamental para relativizar o espetáculo, criar uma não empatia em certos momentos, criar um alerta maior para o espectador em relação àquilo que está sendo mostrado. É como Stanislavski foi pra mim. Os meus dois padrinhos teatrais foram Stanislavski e o Brecht (BOAL, 1986:41-42)

Em artigo recém-publicado, o professor e diretor Zeca Ligiéro³⁵ expõe a influência de um projeto artístico americano na criação do Teatro de Arena. Ligiéro nos ilumina com a informação de que o grupo fundado por José Renato foi inspirado no Teatro 47 criado pela norte-americana Margo Jones. Em um guia prático para pequenos grupos amadores, Jones nos mostra os caminhos na construção de um teatro popular para as massas. Assim como o Arena, o Teatro 47 enfrentava as grandes produções do teatro comercial, neste caso, da Broadway. Foi uma agenda que José Renato e, depois, Boal, seguiram à risca.

A criação do Arena veio como resposta às caríssimas produções das companhias teatrais do fim dos anos 1950, em especial o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Boal mesmo afirma que os diretores e produtores da época consideravam autores brasileiros um veneno de bilheteria³⁶. O grupo foi criado seguindo os moldes do americano Teatro 47, no centro da cidade de São Paulo, num espaço com 163 lugares em uma arena de 4,5 por 5 metros. Boal foi convidado por José Renato para dirigir o Arena e uma de suas maiores contribuições para o grupo foi a criação do Sistema Coringa.

A ideia de Boal era de misturar, em uma só experiência cênica, a interpretação épica e a naturalista. No espetáculo *Arena Conta Tiradentes*, onde a proposta foi apresentada em seu extremo, o personagem protagonista tinha uma construção naturalista, que proporcionava a identificação da plateia com suas atitudes heroicas e a ilusão cênica. Em contraponto, todos os outros personagens tinham o papel de contribuir para a instalação da dúvida e da reflexão dos espectadores, com uma interpretação distanciada e épica.

Em *Arena Conta Zumbi* e, posteriormente, *Arena Conta Tiradentes* e *Arena conta Bolívar*, o grupo passou a misturar as duas possibilidades de construção de personagem, tentando proporcionar ao espectador a identificação e o distanciamento simultaneamente, ou seja, a emoção e a reflexão no mesmo espetáculo. O objetivo era que a plateia se emocionasse e tomasse partido do personagem protagônico, neste caso Zumbi (ou Tiradentes ou Bolívar) e, ao mesmo tempo, pensasse sobre como aquela história refletia na realidade brasileira da época. Essa estratégia foi estética, mas também financeira, pois, com a interpretação épica um ator fazia vários personagens no mesmo espetáculo, herança de Bertolt Brecht, que já fazia com seus atores troca de

35 LIGIÉRO, Zeca. Ser e não Ser, o artista e o espectador: questões da arte, pedagogia e política de Augusto Boal. In: Augusto Boal – Arte, Pedagogia e Política. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

36 AUGUSTO Boal e o Teatro do Oprimido Produção de Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 2012. 1 DVD.

papéis durante seus espetáculos. Com figurinos simples e a utilização de poucos objetos de cena, a produção da peça seria barateada. E, pensando no processo artístico desenvolvido com essa prática, percebe-se a inovação que o Arena trouxe ao teatro brasileiro.

Esse sistema colocava em cena uma figura que representava a sociedade – o Coringa. Rosenfeld nos explica que “o Coringa é, explicitamente, comentador, *menneur du jeu, raisonneur*; o narrador da peça.” (1996:17). Como a carta homônima do baralho, o Coringa podia substituir qualquer personagem da peça, exceto o protagonista³⁷, ou assumir o papel de um comentador dos acontecimentos da obra. Ele era o vínculo entre plateia e espetáculo, que conduzia o espectador à reflexão didática desejada pelo grupo. Através de acontecimentos históricos, de elementos jornalísticos, reportagens, músicas, o Coringa encaminhava a plateia para a análise da realidade, de acordo com seu ponto de vista, que representava a ideologia do grupo Arena. Essa prática era didática em si, pois procurava ensinar ao espectador como refletir, como analisar a sociedade em que estava inserido. E, complementando, Boal nos explica que “no Coringa esta empatia exterior será trabalhada lado a lado com a exegese. Tenta-se e permite-se o reconhecimento exterior desde que se apresentem simultaneamente análises dessa exterioridade.” (1967:38).

A figura do narrador teatral como um comentador já foi utilizada em diferentes culturas. Na Índia o *Vidushak* era como um palhaço, que fazia os comentários sarcásticos durante as apresentações do teatro tradicional indiano. Na Guiné Bissau, temos a figura do *Djidiu*, que também era um narrador das cenas apresentadas nas ruas, uma espécie de contador de histórias.

O Sistema Coringa avançou na proposta de combinação entre o teatro brechtiano e o stanislavskiano, pois, além de terem personagens épicos, distanciados, que produziam a reflexão, haveria, agora, a figura do crítico, do instigador. A empatia deveria ocorrer na figura do protagonista, para garantir a emoção da plateia, mas essa identificação deveria incidir também entre público/Coringa, já que a plateia precisava “confiar” nele para seguir o caminho de reflexão proposto. Esse sistema extrapolava ainda mais a relação entre ilusão/distanciamento; emoção/reflexão e criava-se uma tríade empática: protagonista/plateia/Coringa.

³⁷A substituição do protagonista pelo Coringa não é proibido, mas não é aconselhável, pois tende a quebrar a ilusão entre plateia/espetáculo, dificultando assim a empatia necessária para a emoção. Essa substituição pode acontecer caso o protagonista tenha que realizar alguma ação que não seja realista ou concreta. Assim, vale mais quebrar a ilusão do Coringa do que do protagonista, responsável pela empatia.



Figura 6 – Cena do espetáculo *Arena Conta Tiradentes*.³⁸

Boal explica detalhadamente como deveria ser o protagonista e o Coringa desta forma:

A primeira função é a protagônica que, no sistema representa a realidade concreta e fotográfica. Esta é a única função na qual se dá a vinculação perfeita e permanente ator-personagem: um só ator desempenha só o protagonista e nenhum outro. [...] A segunda função é o próprio Coringa. Poderia defini-la como sendo exatamente o contrário do Protagonista. [...] é mágico, onisciente, polimorfo, ubíquo. Em cena funciona como meneur de jeu, raisonneur, mestre de cerimônias, dono do circo, conferencista, juiz, explicador, exegeta, contra-regra, diretor de cena, regisseur, kurogo, etc... Todas as explicações constantes da estrutura do espetáculo são feitas por ele, que, quando necessário, pode ser ajudado pelos Corifeus ou pela Orquestra Coral. (BOAL, 1967:39)

O crítico de teatro Anatol Rosenfeld fez em seu livro *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro (1996)* uma análise profunda do Sistema Coringa do Teatro de Arena. Para ele:

De uma forma geral, o sistema parece funcionar bem, particularmente no nível do Coringa, do distanciamento, da crítica e do didatismo, embora se possa divergir da interpretação dada à realidade histórica e conceber um aproveitamento mais amplo, agudo e profundo do Coringa, na análise da realidade. Pode-se admitir que a simplificação extrema seja necessária para chegar a um modelo analógico aplicável a circunstâncias atuais. (ROSENFELD, 1996:19)

³⁸ Disponível em <http://www.memorialdademocracia.com.br/resistencia-cultural/teatro>. Acesso em 15 de Agosto de 2013.

Rosenfeld também aponta uma falha no Sistema realizado pelo Arena, ao tentar concatenar o épico e o realismo. Como o Coringa quebrava a ilusão dramática e comentava o espetáculo, lembrando a todo o momento que a plateia estava vendo uma fábula, no sentido brechtiano, a identificação com o personagem protagonista era cada vez mais difícil. Todos os personagens eram construídos num formato épico, possuíam somente elementos chave para a interpretação, faziam diversos personagens de acordo com a necessidade da cena. Esses atributos nos distanciam e quebram o efeito de real, e conseqüentemente os espectadores eram “despertados” da ilusão teatral.

A encenação naturalista, que se baseia na ilusão e na identificação, produz efeitos de real apagando totalmente o trabalho de elaboração do sentido pelo uso dos diferentes materiais cênicos segundo a exigência hegeliana de uma obra que nada deve revelar do andaime necessário a sua construção. [...] Além do prazer da identificação para o espectador, o efeito de real tranqüiliza sobre o mundo representado, que corresponde perfeitamente aos esquemas ideológicos que temos dele, esquemas que se dão como naturais e universais. (PAVIS, 2007:120)

O Sistema Coringa conflui em muitos aspectos com as peculiaridades do Louco do Tarô. Primeiro, no aspecto de representação de vários personagens por um só ator. Todos precisavam estar preparados para atuar em distintos papéis, focando numa atuação fotográfica da atualidade. Para isso utilizavam slides, notícias de jornais, filmes, imagens, trazendo ao Brasil técnicas de Piscator e Brecht. Representavam alegorias, personagens simbólicos, universais. Esse formato de interpretação fortalecia o distanciamento, a quebra da ilusão e, conseqüentemente, a reflexão a partir do que era apresentado nos espetáculos. Outro motivo de aplicarem a interpretação de diversos personagens era a não especialização. Baseados em uma filosofia marxista, o Arena incentivava que todos realizassem todas as ações do grupo. Isso, dentro e fora de cena. A especialização era algo evitado e a prioridade era que todos soubessem realizar todas as funções do grupo, numa espécie de rodízio.

A presença de Boal é valiosa não só pelos conhecimentos que traz, mas também pela implantação de um novo sistema de trabalho, criando as bases para um funcionamento de equipe que levasse ao máximo o aproveitamento das potencialidades de cada participante. [...] Todos os atores tiveram acesso à orientação do teatro (orientação comercial, intelectual, publicitária). Todos participaram dos laboratórios de interpretação, estudaram e debateram em conjunto. (CAMPOS, 1988:37)

Essa concepção, da não especialização, acompanha Boal por toda sua trajetória no Arena e, mais tarde, no processo de criação do método do TO. Boal defende a ideia de que todo ser humano é capaz de fazer qualquer atividade: “[...] todos os homens são capazes de fazer tudo aquilo que um homem é capaz de fazer.” (1980:28). E defende-se da especialização afirmando:

A especialização, no entanto, conduz a hipertrofia de todos os elementos necessários ao desenvolvimento da tarefa específica que o indivíduo deve realizar (física e mentalmente), e igualmente conduz a atrofia de todos os elementos (físicos e mentais) desnecessários a realização dessa tarefa específica. (1980:29)

Outro atributo trazido do Louco é o não pertencimento a nenhuma família de personagens. O Coringa é alheio a toda trama, conhece todos os conflitos objetivos e mesmo os pensamentos dos personagens. Tem distanciamento, prevê os acontecimentos e analisa psicologicamente os outros personagens, julgando sua personalidade. No trecho da peça *Arena Conta Tiradentes*, escrita em 1967, vemos como o personagem do Coringa prevê a traição do personagem de Silvério contra Tiradentes:

Coringa: Ei, Joaquim Silvério: o que é que você tem aí no bolso?
 Silvério: Não importa.
 Coringa: Todo mundo já sabe.
 Silvério: Se sabe porque pergunta?
 Coringa: Quero ouvir de sua boca.
 Silvério: Se quer me ouvir, que me escute: é uma carta de delação. Vou agorinha mesmo entregar ao Visconde General. (BOAL, 1967:124)

E a conversa segue como uma entrevista onde o personagem de Silvério não se acanha em contar seus planos ao Coringa, e o mesmo não impede o rumo dos acontecimentos.

Outra característica do sistema, emprestado da carta do baralho, é a necessidade do questionamento. Nesse aspecto o Coringa do Arena ainda era, de certa forma, limitado, pois tinha um texto decorado, escrito e ensaiado anteriormente. Sua reflexão era direcionada, testada, supervisionada por um dramaturgo, um diretor e um elenco. Podemos dizer que era um Coringa domesticado pelo próprio Arena: “Assim o espetáculo passaria a ser contado por toda uma equipe: nós, o Arena, vamos contar uma estória, segundo um nível de interpretação coletiva.” (ROSENFELD, 1996:13). Suas análises vinham de forma didática, a fim de que a plateia acompanhasse o raciocínio ideológico esquerdista dos militantes do movimento estudantil, do Centro Popular de

Cultura (CPC) e dos simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). O Coringa era um mensageiro das ideias do Arena. E a plateia, concordando ou não com sua posição, tinha que absorver um texto predeterminado. Um movimento que deveria interpelar a sociedade vigente sugere uma nova forma de organização social. Como questionar o estabelecido tendo em vista um caminho já determinado e constituído?

O didatismo do Arena trai o gesto ansioso de quem expõe verdades imediatas e quer vê-las captadas de forma também imediata. Com isso acaba-se por substituir o destinatário naquilo que seria sua atitude mais desejável: a de pensar. (CAMPOS, 1988:133)

É como tentar controlar uma chama acesa. Diferente do Louco que nos inflama e nos faz repensar sobre o passado e o presente para criarmos um futuro. O Coringa, nesse sistema, enquanto personagem fixo em ações e textos escritos anteriormente passa a ter sua atuação reduzida a um estratagema. Ele define na busca de uma reflexão falsa e premeditada, apagando a centelha da dúvida, da liberdade e do questionamento contínuos do número zero. Neste aspecto seria uma negação ao Louco, que se perde e se autoelimina. A destruição do próprio papel de Coringa, não como uma *Ouroboros*³⁹ que engole a si própria, mas acende a *essência curinga* nos espectadores. Seria um Coringa falacioso no que tange o estímulo à reflexão livre.

Rosenfeld aponta em sua obra uma crítica profunda ao Sistema Coringa, porém atenta especialmente à função protagônica do herói. Pouco fala do Coringa e do seu papel enquanto mestre de cerimônia. Outros autores que analisaram a trajetória do Teatro de Arena, como Iná Camargo Costa, Cláudia Arruda Campos ou Edécio Mostaço fazem uma análise histórica ou ligada ao aspecto épico e político que o Arena utilizava em suas montagens. E, mesmo na obra *As Redes dos Oprimidos* (2011), Castro-Pozo não aponta as insuficiências do Sistema Coringa, pois se baseia mais no papel do Coringa já na metodologia do Teatro do Oprimido, como vamos verificar no capítulo adiante.

* * *

³⁹ A Ouroboros ou Oroboros é uma criatura mitológica em forma de serpente, minhoca, cobra ou dragão que engole a própria cauda formando um círculo e, por isso, simboliza o ciclo da vida, a eternidade, a mudança, o tempo, a evolução, a fecundação, o nascimento, a morte, a ressurreição, a criação, a destruição, a renovação. Além disso, muitas vezes, Ouroboros está associada à criação do Universo.

Neste capítulo fizemos uma viagem pelas diferentes fontes do elemento Coringa. Desde a carta do tarô, passando pelos bufões e bobos da Idade Média ou o curinga como um buscador da verdade no romance *O Dia do Curinga*. Vimos a trajetória do vilão das HQs do *Batman* com sua insanidade revolucionária e finalizamos com o Sistema Coringa criado por Augusto Boal no Teatro de Arena. Busquei verificar quais elementos cada coringa analisado preservava do Louco/coringa do Tarô. Costurando a reflexão, trouxe alguns conceitos de jogo defendidos pelos autores Johan Huizinga e Richard Schechner, já que este é o elemento que permeia toda ação do coringa em todos os aspectos pesquisados. Adiante, vamos compreender como o Coringa criado por Boal evolui para a metodologia do Teatro do Oprimido, saindo de um sistema e tornando-se um educador social. Há semelhanças com a carta do Louco? O problema do didatismo apresentado no Arena persiste no Teatro do Oprimido? Quais funções teria esse pedagogo/Curinga? É possível tornar-se um Curinga livre, que realmente abra a mente para reflexões não direcionadas? É possível ser Curinga sem estar ligado à prática do Teatro do Oprimido?

2 OS CURINGAS DE BOAL

Inspirado em sua prática dramaturgica e diretorial com o Teatro de Arena de São Paulo, Augusto Boal transfere para a metodologia do Teatro do Oprimido a função do Coringa enquanto personagem, que, através de um texto organizado, defendia o ponto de vista dos militantes do Arena. Durante o mandato como vereador (1993 a 1996), a grafia da palavra Coringa se modificou e passou-se a utilizar o termo com a letra U, distinguindo-o do personagem dos quadrinhos do *Batman*. Nos primeiros livros sobre Teatro do Oprimido ainda verificamos a grafia com O, sendo o último livro a permanecer com essa forma de escrita o *Teatro Legislativo*⁴⁰, que é o registro do processo do mandato político teatral do Boal. No ano de 1997, é lançada a primeira edição dos *Jogos para Atores e não Atores*⁴¹ onde o termo Curinga passa a ser grafado com a letra U.

No Teatro do Oprimido o Curinga não é um sistema ou um personagem com texto, direção e encenação específica como no Teatro de Arena. Ele é uma “figura” que se assume como um cidadão comum, que tem a função de permanecer o mais próximo possível da plateia para desenvolver uma relação concreta e com capacidade de reflexão crítica sobre o que está ocorrendo no palco. Desta forma, para haver o debate sobre o tema da peça e as intervenções do *espect-ator*⁴² para a transformação da cena de opressão, é necessária a presença desse interlocutor que vai mediar a discussão.

Até aqui, esta figura se assemelha ao Coringa do Teatro de Arena, mesmo possuindo particularidades, como a não existência de direção teatral ou um texto dramaturgico específico.

Porém, o ato de *curingar* não transforma um praticante de Teatro do Oprimido em Curinga (SANTOS, 2008). Isso quer dizer que, no método de Boal, há uma variável no termo Curinga. Quando Boal translada a ideia do “Coringa” do Arena para o

⁴⁰ BOAL, Augusto. *Teatro Legislativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

⁴¹ BOAL, Augusto. *Jogos para Atores e não Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. Na última edição dos *Jogos para Atores*, em 2015, pela editora Cosac Naify, o termo Curinga voltou a ser escrito com a letra O. Entretanto, como tal edição foi realizada após a morte de Boal, não foi revisada diretamente por ele, mas sim por seus herdeiros. Desta forma, me baseio na obra escrita e idealizada diretamente por Augusto Boal para alicerçar essa pesquisa.

⁴² Freire (1987) sugere a superação da dicotomia educador/educando, onde em uma pedagogia ideal ambos estivessem em processo contínuo de aprendizagem. Da mesma forma, Boal sugere a superação do binômio espectador/ator, por considerar a plateia um local de aprisionamento das ideias de transformação do cidadão. Por isso ele criou o termo *espect-ator*, ou seja, aquele capaz de agir no palco, de colocar em ação suas ideias de modificação cênica e, conseqüentemente, social.

“Curinga” do Teatro do Oprimido, o faz, a priori, enquanto função. Sua nova função é mediar o diálogo, analisar as intervenções, criar um debate entre o palco e plateia. Portanto, o novo Curinga sai da cena, desce do palco para, junto à plateia com os espectadores, intermediar os pontos de vista de quem vê e de quem faz a cena. Estimulando a criação de novas perspectivas da situação de opressão pelo próprio exercício da cena e não apenas no debate retórico.



Imagem 7 – Carta do Curinga Boal utilizada na campanha para vereador da cidade do Rio de Janeiro. (TURLE, 2014:21)

Nos variados projetos realizados pelo CTO Brasil, a partir do final dos anos 90 e primeira década dos anos 2000, sua principal missão era multiplicar o Teatro do Oprimido pelo país. Para isso a instituição criou projetos em diferentes frentes: Escolas, Prisões, Centro de Apoio Psicossociais (CAPS), Pontos de Cultura, MST, comunidades, onde os participantes aprendiam como aplicar jogos e exercícios teatrais, produzir peças de Teatro-Fórum e mediar o debate com a plateia.

A partir de financiamentos governamentais o CTO promoveu grandes projetos de multiplicação, com foco no Brasil e nos países lusófonos da África. A chegada de Luís Inácio Lula da Silva ao poder, em 2002, com sua proposta de ampliar os meios de produção cultural a partir da formação dos Pontos de Cultura, favoreceram os financiamentos obtidos pelo CTO, já que em muitos aspectos estas propostas se entrelaçavam. Foram mais de 20.000 multiplicadores formados a partir de seus principais projetos em distintos contextos sociais e áreas de atuação: Teatro do Oprimido nas Prisões (1998-2006), Teatro do Oprimido nas Escolas (2006-2007), Teatro do Oprimido na Saúde Mental (2004-2010), Fábrica de Teatro Popular Nordeste (2007-2008) e Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto (2006-2009). (RODRIGUES, 2014:88)

E simultaneamente a esses projetos amplos, pequenas intervenções de multiplicação também foram realizadas com parcerias entre prefeituras, grupos organizados, movimentos sociais, militantes ligados a partidos esquerdistas e universidades. Assim, o objetivo final dos projetos era que, a partir dos cursos de formação, os participantes pudessem se apropriar da metodologia e utilizá-la como meio de reflexão social, transformação comunitária e coletiva. E muitos grupos de Teatro do Oprimido surgiram a partir dessas iniciativas. E como pontua Rodrigues (2015), os projetos não formavam Curingas, mas multiplicadores de Teatro do Oprimido. Porém, esses multiplicadores cumpriam a *função* de Curingas no momento do Fórum. Essa função forçou os praticantes a criarem o neologismo *Curingar*, que é a ação de mediar o debate entre público e atores ou aplicar um jogo ou oficina de Teatro do Oprimido.

No meu ponto de vista o conceito de multiplicador de Teatro do Oprimido está ligado ao que Walter Benjamin chama de produtor. Não basta produzir uma obra de arte preocupando-se somente com a tendência ou com o conteúdo dessa obra, mas se o processo de produção também vai revelar o quão revolucionário é. Um autor, e aqui podemos ampliar para o multiplicador/Curinga, deve se tornar produtor de conhecimento e repassar o que aprendeu a outros.

Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ele deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores. (1987:132)

Dessa forma, após o processo de formação nos projetos oferecidos pelo CTO Brasil, muitos ativistas sentiam-se à vontade para criar grupos de Teatro do Oprimido, espetáculos e fazer a interlocução com os *espect-atores*. Porém, minha hipótese nessa

tese é de que o termo Curinga não se aplique somente à função de mediador e ao ato de *curingar*, mas também representa o pedagogo do Teatro do Oprimido: aquele que se torna produtor de conhecimento, da arte que produz e ensina o método a outras pessoas, formando novos multiplicadores. Contudo, não era, e ainda não é claro, o processo para um multiplicador tornar-se um Curinga dentro do CTO Brasil.

Para tentar minimizar as desarmonias conceituais em torno do pedagogo Curinga, o CTO Brasil baseou-se nas práticas pedagógicas do movimento social, onde o aprendiz inicia sua formação em seu próprio coletivo, acompanhando os mais experientes. Criaram-se três categorias: Curinga, Curinga Assistente e Curinga Comunitário. Lembrando que essa categorização é uma especificidade do CTO Brasil e necessariamente não é adotada por outros CTOs ou grupos de Teatro do Oprimido.

De acordo com Bárbara Santos:

O Curinga-Comunitário é um integrante do grupo comunitário que se destaca como coordenador interno, que domina o tema específico do espetáculo e tem condições de ministrar exercícios e jogos, de orientar ensaios e de facilitar diálogos teatrais, exercitando o Ato de Curingar no âmbito particular do seu coletivo. [...] Curinga-Assistente é um praticante que assume responsabilidades específicas nas atividades práticas, apesar de ainda não ter autonomia para conduzir o processo de trabalho como um todo. [...] Um Curinga precisa ser especialista na diversidade, tendo formação e postura multidisciplinares, porque a Árvore do TO se alimenta dos conhecimentos humanos para promover ações concretas. (2008:75-76)

Desta forma, no CTO Brasil, um Curinga precisa passar pelos estágios de Curinga Comunitário e Curinga Assistente, mas não existe ainda uma maneira sistematizada na instituição para acompanhar essa formação.

O filósofo Clodovis Boff também diferencia o educador social como agente interno e externo. O agente interno seria aquele aprendiz que faz parte do grupo social com o qual trabalha, conhece aquela realidade e é atravessado pelos temas tratados naquele coletivo. Podemos fazer uma analogia ao Curinga Comunitário, que vive as questões daquele grupo intrinsecamente.

Na verdade, a distinção entre "agente externo" e "agente interno" se enfraquece e quase desaparece na medida em que o "agente externo" se insere no universo popular tornando-se povo e na medida também em que o "agente interno" ou "popular" cresce em experiência e qualificação no seu trabalho. Aliás, é a própria dinâmica do trabalho popular que leva a essa aproximação progressiva. (1984:12)

Um ponto que devemos levar em consideração é que, para Bárbara Santos (2008), um Curinga deve estar substancialmente ligado à ação de praticar o Teatro do Oprimido. Quando especifica que um Curinga Assistente, e aqui podemos ampliar a visão para todos os tipos de Curingas, deve ser um praticante, sugere que um pesquisador, estudioso ou teórico de Teatro do Oprimido não necessariamente precisa ser um Curinga.

Outra Curinga que corrobora essa análise é Claudete Felix. Para a pedagoga, que perpassou todas as gerações da instituição, uma pessoa que somente estude o Teatro do Oprimido não pode ser considerada um Curinga. Para ela, a prática está intrinsecamente ligada à iniciação desse pedagogo.

Pra mim não é possível um Curinga que não possa lidar com um grupo, ficar com aquele grupo um determinado tempo, trabalhar uma cena, fazer Teatro-Fórum, ir com a plateia fazer intervenções, dinamizar, fazer as ações concretas, fazer o Teatro Legislativo. Tem que ter essa prática. Uma coisa é toda teoria que se tem, outra coisa é como você consegue lidar com um grupo de pessoas usuárias de saúde mental, como você pode lidar com mulheres de baixa renda ou algum grupo que tenha uma certa dificuldade. [...] Pra mim uma pessoa que tenha muita qualificação intelectual, acadêmica, pra mim não é Curinga. O contrário pode ser. [...] O Teatro do Oprimido pra mim é prática. Não só o que você conhece, mas o que você sente.⁴³

Freire já nos aponta que um pedagogo ou educador participa do processo de aprendizado coletivamente, pois “[...] ninguém educa ninguém, como tampouco ninguém se educa a si mesmo: os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo”. (1987:79). Desta forma um Curinga de Teatro do Oprimido deveria estar no processo desse aprendizado para ser considerado um pedagogo da metodologia de Boal. No seu gabinete, com seus livros e teses, formam-se teóricos, mas não Curingas. A partir da prática o Curinga reflete, estuda, pensa, sistematiza, organiza o pensamento na construção do seu conhecimento. A ininterrupta análise e prática, concomitantemente, produz um Curinga criativo.

Assim, além de ser o mediador, interlocutor do espectador e o espetáculo, o “pedagogo” do Teatro do Oprimido também é chamado de Curinga. Portanto, ensina o método a outras pessoas, seja num grupo comunitário ou num projeto de formação. Boal nunca conceituou o Curinga como um Pedagogo, porém, em minha leitura, o que mais

⁴³ Trecho de entrevista realizada com Claudete Felix no Rio de Janeiro, por Flavio Sanctum, em 06 de Junho de 2014.

se aproxima de um Curinga, respeitando toda filosofia, estética e política do método boaleano, é o pedagogo, nas bases teóricas de Paulo Freire.

Enquanto pedagogos do Teatro do Oprimido, os Curingas do CTO Brasil devem ser responsáveis pelas funções de diretor, produtor, captador de recursos, criador de projetos, multiplicador, ator, dramaturgo, mediador, etc. Boal se baseia na experiência realizada no Teatro de Arena, onde os componentes assumiam todas as funções que o grupo necessitava. Para uma economia financeira e, seguindo uma agenda marxista, os participantes do grupo não se especializavam em nenhuma função. Todos deveriam ser capazes de fazer qualquer tipo de trabalho para que o grupo se desenvolvesse. Sendo assim, no Teatro de Arena todos eram Curingas. No decorrer da tese vamos verificar que o Curinga transita entre o papel de pedagogo, artista, ativista político e captador de recursos também em outros CTOs do mundo.

Dessa forma, para Boal, ao nos especializarmos em determinada atividade, fortalecemos as características necessárias para realizarmos aquela ação, porém outros atributos, importantes para o desenvolvimento pleno do ser humano, são minimizados, esquecidos, atrofiados. Esse pensamento norteia toda metodologia do TO e se extrema na concepção do Curinga como pedagogo do TO. Mas é possível um Curinga não especializado? É realmente possível uma sociedade sem especializações, onde todos façam tudo?

Importante pensarmos que é neste conceito que surge a premissa de que “todos podem fazer teatro, até mesmo os atores”. (BOAL, 1980:28). Mas até que ponto a não especialização facilita a prática do Curinga de Teatro do Oprimido, que é responsável por tantas tarefas e necessita de tantos atributos? Como criar uma sistematização para um “especialista na diversidade” (SANTOS, 2008:75)? Pois é na base teórico-política marxista/comunista que Boal organiza seu método, tendo inspiração no centralismo democrático, onde as decisões passam por um debate e defesa de ideias, porém conserva o Curinga como o mais alto nível no conhecimento teórico e prático do método. Uma pessoa capaz de reunir todos os predicados necessários para realizar com qualidade as funções a ela atribuídas. Um “mestre na tradição” do Teatro do Oprimido. Por isso defendo uma intensa conexão do conceito de pedagogo defendida por Freire com o Curinga de Teatro do Oprimido. Sustento a necessidade de uma gradação no método, porém com bases democráticas, humanistas, horizontais e não fixas, num processo pedagógico de troca e não verticalização.

As reflexões que seguem neste capítulo foram construídas a partir do ponto de vista de um Curinga iniciado diretamente por Augusto Boal, no cotidiano dos projetos do Centro de Teatro do Oprimido do Brasil. Como Boal iniciou seus Curingas? Quais dificuldades o Centro de Teatro do Oprimido do Brasil passa na iniciação de seus novos Curingas, após a morte de Augusto Boal? É possível ter uma formação única para todos os Curingas? É possível ter uma formação de Curinga? Como os Curingas trabalham as funções: pedagógica, artística, política e de agenciamento de projetos nas atividades do CTO Brasil?

2.1 Os Curingas do CTO Brasil⁴⁴

Os primeiros Curingas brasileiros iniciados diretamente por Augusto Boal foram os cinco fundadores do Centro de Teatro do Oprimido do Brasil, no Rio de Janeiro, são eles: Claudete Felix, Licko Turle, Luiz Vaz, Valéria Moreira e Silvia Balestreri, que eram professores e animadores culturais e foram formados por Boal e sua equipe no seu retorno ao Brasil em 1986.

Boal já havia montado um primeiro CTO, em Paris, onde vivia com sua família na época do exílio. A convite do professor e crítico francês Bernard Dort, Boal se tornou professor substituto na Sorbonne Nouvelle, por isso decidiu mudar-se de Portugal para a França, o que a pesquisadora em teatro Clara Andrade (2014) chama de *Exílio sem Amarras*. Na França, Boal dá aulas, sistematiza as técnicas do terapêutico Arco-Íris do Desejo, publica livros e cria o CTO-Paris como espaço de pesquisa e desenvolvimento de sua metodologia.

Mas em 1986 retorna definitivamente ao Brasil a convite do então vice-governador do Rio de Janeiro, o antropólogo Darcy Ribeiro. Inspirado em outras iniciativas de esquerda da América Latina, como o projeto de alfabetização do Peru – ALFIN, o Governo do Rio de Janeiro criou o PEE (Programa Especial de Educação) que tinha como principal objetivo a criação de 500 CIEPs, escolas em tempo integral, onde os estudantes teriam contato com outros tipos de atividades além das matérias clássicas, como português e matemática. O objetivo era que Boal apoiasse na parte cultural do novo projeto educacional para o Estado, fazendo formação com os professores e animadores culturais da rede pública de ensino, os CIEPs.

⁴⁴ O Centro de Teatro do Oprimido (CTO) não se denomina como CTO Brasil, mas para facilitar a especificação dos diferentes CTOs pesquisados no mundo, optei por essa diferenciação.

Para que esses alunos não fossem privados de educação não formal e não perdessem sua identidade e suas relações étnicas e sociais, o antropólogo resolveu contratar mestres da cultura popular e artistas de diferentes linguagens nas comunidades – onde as escolas estavam sendo construídas e implantadas – para trabalharem no PEE como animadores culturais. (TURLE, 2012:73)

Os CIEPs tinham, em seu quadro de funcionários, além dos professores, os animadores culturais, que eram os artistas responsáveis por atividades criativas e culturais com os estudantes.

No âmbito do PEE foi criado o Projeto Piloto Fábrica de Teatro Popular, onde artistas renomados davam oficinas para 35 animadores culturais selecionados pela Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro. Foi onde Boal iniciou seu trabalho no retorno ao Brasil: “Para isso, era necessário difundir as técnicas do Teatro do Oprimido, configurando-se assim o primeiro curso de formação de Curingas e o início da propagação das técnicas do Teatro do Oprimido em nosso país.” (VAZ, 2010:30). O início da iniciação desses primeiros Curingas brasileiros deu-se através de um Curso de Formação nas Técnicas do Teatro do Oprimido, com 360 horas, ministrado por Boal e seus parceiros. Mas um único curso seria suficiente para adquirirem todas as capacidades que necessita um Curinga?



Imagem 8 - Certificado de participação do Curinga Luiz Vaz

Deu certíssimo: reunimos 35 animadores culturais dos CIEPs, gente que, em sua maioria, nunca havia feito teatro – alguns jamais assistido a uma peça – e fizemos um intenso trabalho, mostrando nossos exercícios, jogos e técnicas de Teatro-Imagem, Teatro-Fórum e Teatro-Invisível. Rosa Maria Marquez, professora da Universidade de San Juan de Puerto Rico, que havia trabalhado no CTO em Paris, veio do Caribe para participar nesta aventura. (BOAL, 1996:31-32)

Depois da oficina de formação, a equipe de novos Curingas realizou a multiplicação da metodologia nas escolas públicas do Rio de Janeiro. O CTO Brasil, através de seus projetos sociais, já formou centenas de multiplicadores Brasil adentro e mundo afora, como costuma divulgar. Essas oficinas, assim como as que Boal ministrou nos anos 1980, são baseadas principalmente na técnica do Teatro-Fórum, uma das vertentes do Teatro do Oprimido. Esta técnica é a mais praticada nos países onde trabalham com o método.

Esses Curingas encenaram espetáculos, ministraram oficinas em diversas partes do Brasil com apoio de sindicatos e prefeituras, viajaram com Boal para Holanda e fizeram oficinas internacionais, e conheceram o CTO Paris.

Foi durante a oficina na Holanda que percebi a difusão do TO pelo mundo. Todos os participantes já eram curingas e ministravam cursos em seus países. David Diamond, por exemplo, utilizava o Teatro-Fórum em um programa ao vivo na televisão canadense, em que os espectadores, de qualquer parte do mundo, podiam interagir mandando mensagens de stop, sugerindo intervenções para os atores. (TURLE, 2013:77)

Com o fim do projeto Fábrica de Teatro Popular, Boal cogitava a possibilidade de voltar para a Europa. Assim, os cinco primeiros Curingas, ainda sem esse título, reuniram-se e sugeriram a Boal a criação de um CTO no Rio de Janeiro, seguindo o formato do CTO-Paris, onde criariam espetáculos, grupos comunitários, oficinas.

Em 1989, um pequeno grupo de teimosos sobreviventes da experiência dos CIEPs veio me procurar e propor a criação de um CTO no Rio. Informal, trabalhando de vez em quando: reuniões internas para estudar o “Arsenal” (conjunto de técnicas, jogos, exercícios) e trabalho externo quando se conseguisse algum contrato. (BOAL, 1996:35)

Sendo assim, o CTO Brasil foi criado por um grupo de educadores populares que queriam multiplicar a metodologia pelo país. Esses multiplicadores possuíam capacidades diferentes, mas foram considerados Curingas por Boal, a partir da convivência com o mentor e do trabalho teatral/político que realizaram conjuntamente e cotidianamente. O desejo de se trabalhar continuamente com a metodologia do Teatro

do Oprimido, criando projetos, espetáculos, sobrevivendo do fazer político-teatral criou condições para uma iniciação sucessiva junto ao mestre Boal.

O animador cultural era o estimulador dentro de uma escola. Aquele que chegava pra fomentar situações em que aparecessem os potenciais. A gente não estava levando nada, estávamos promovendo situações em que os potenciais surgissem. Isso é o que o curinga faz. [...] Já fazíamos os exercícios, pra aplica-los no dia seguinte. Era um período muito tenso porque tudo era anotado, numa grande súmula. Então enquanto um curinga fazia as atividades os quatro candidatos a curingas anotavam e a gente debatía depois o que estava certo ou errado com Boal.⁴⁵

E foi essa prática diária que fez com que Boal tivesse confiança naquele coletivo a ponto de chamá-los de Curingas e criar o CTO Brasil.

O Boal não disse agora você é um Curinga e vou te dar um Certificado. Mas quando você está no grupo e participa dos projetos, quando você se qualifica, que você vai e defende o projeto e executa, e traz problemas e traz soluções, traz ideias, eu acho que nesse trânsito você se transforma nesse Curinga. Na prática!⁴⁶

Na apresentação de sua dissertação de mestrado o professor e Curinga Licko Turle nos conta sucintamente como foi sua entrada no projeto Fábrica de Teatro Popular.

Em 1986, eu trabalhava no Programa Especial de Educação, coordenado pelo professor Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro. Fazia parte dos quase mil e quinhentos animadores culturais dos CIEPs. Tínhamos capacitação e treinamento em serviço com os maiores pensadores e fazedores de arte daquela época. Amir Haddad, Cecília Conde, Caíque Botkay, Tim Rescala e Luís Mendonça, entre outros, eram alguns dos que nos instrumentalizavam, uma vez que atuávamos diretamente com as comunidades, resgatando e promovendo a cultura e a arte populares, percebendo-as como educação não-formal, fundamentais para garantir a identidade e as tradições locais. No dia seis de agosto do mesmo ano, Boal iniciou um curso de capacitação chamado Fábrica de Teatro Popular (com duração de quatro meses) para trinta e cinco animadores culturais vindos de todo o Estado do Rio de Janeiro. Foi quando conheci o Teatro do Oprimido e percebi, no conjunto de suas técnicas, uma ferramenta eficiente para que os desejos da população que atendíamos se manifestassem de maneira clara e objetiva, criando diálogos entre aqueles que sofriam os mesmos problemas: sociais, políticos e também individuais, seja ensaiando soluções, buscando respostas ou conscientização. (TURLE, 2005:1)

⁴⁵ Trecho de entrevista realizada com Luiz Vaz no Rio de Janeiro, por Flavio Sanctum, em 15 de Maio de 2014.

⁴⁶ Trecho de entrevista realizada com Claudete Felix no Rio de Janeiro, por Flavio Sanctum, em 06 de Junho de 2014.

Esse primeiro time prosseguiu criando projetos com prefeituras, fazendo oficinas internacionais junto com Boal e criando grupos comunitários. Participou da organização da candidatura de Boal como vereador e alguns permaneceram até o final do mandato, como Claudete Felix.



Imagem 9 – 1ª geração de Curingas do CTO Brasil, em 1986. Da esq. para dir: Luiz Vaz, Claudete Felix, Licko Turle (centro), Valéria Moreira e Silvia Balestreri. Foto: (TURLE, 2014:34)

Após o término do mandato de vereador, Boal estava disposto a voltar para a França, pois o período na política partidária havia sido desgastante física e emocionalmente. E novamente um grupo de cinco Curingas remanescentes do mandato o convenceu a ficar no Brasil e institucionalizar o CTO Brasil. Era uma nova fase para esses Curingas e para a instituição que, a partir de 1996, tornou-se uma Organização Não Governamental sem fins lucrativos (ONG), dirigida por Boal e coordenada por esses cinco Curingas.

Claudete Felix permaneceu na equipe e juntou-se à Bárbara Santos, Geo Britto, Helen Sarapeck e Olivar Bendelak, que podemos considerar a segunda geração de Curingas brasileiros que se aproximou de Boal a partir dos grupos comunitários criados pelos Curingas da primeira geração. Pelo cotidiano de trabalho artístico/político, pelo aprofundamento da prática da metodologia, pela coordenação dessa prática junto aos movimentos sociais e culturais, pelo trabalho progressivo realizado junto aos partidos, sindicatos, escolas e, principalmente pelo trabalho diário junto ao mandato político teatral de Augusto Boal, nasceu uma nova geração de Curingas.

Vale refletir que a história do CTO Brasil se repete como um ciclo, quando novamente cinco Curingas convencem Boal a continuar seu trabalho com o Teatro do Oprimido no país. A criação do CTO Brasil dá-se pela força de vontade e trabalho dos cinco primeiros Curingas e, dez anos depois, dos cinco Curingas da segunda geração.

Ainda numa formação baseada no aprendizado cotidiano surgiram os Curingas mais recentes, última geração iniciada diretamente por Boal, representada por mim (Flavio Sanctum) e Claudia Simone⁴⁷. Salvo Claudia Simone, que iniciou sua prática com o Teatro do Oprimido, participando de oficinas livres do CTO, todos nós também fomos componentes de grupos comunitários.

Atualmente o CTO Brasil conta com a contribuição de seis Curingas: Alessandro Conceição, Claudete Felix, Flavio Sanctum, Geo Britto, Helen Sarapeck e Monique Rodrigues; além de duas Curingas Internacionais⁴⁸: Bárbara Santos e Claudia Simone; e uma Curinga Assistente: Jana Salamandra. Há também alguns componentes dos grupos populares que atuam como Curingas Comunitários. Com uma equipe reduzida, depois da morte de Boal, o CTO Brasil está numa fase de abertura para novos Curingas, tentando criar justamente um programa de formação.



Imagem 10 – Boal com a última geração de Curingas iniciada diretamente por ele, em 2006: Claudete Felix, Geo Britto, Flavio Sanctum (centro), Barbara Santos, Claudia Simone, Helen Sarapeck e Olivar Bendelak. Foto: Arquivo CTO Brasil

⁴⁷ Claudia Simone e eu fomos iniciados no interim entre a segunda e terceira geração, já que fomos inseridos na equipe de Curingas do CTO Brasil anos antes de Alessandro Conceição e Monique Rodrigues serem formados. Alessandro Conceição, por exemplo, era ator do grupo que Claudia Simone curingava, sendo formado inicialmente por ela, no cotidiano do GTO Pirei na Cenna. Monique Rodrigues foi inicialmente formada por Geo Britto e Bárbara Santos a partir do GTO Painela de Opressão.

⁴⁸ Como as curingas Claudia Simone e Bárbara Santos mudaram-se para o exterior, o CTO Brasil criou a instância de Curinga Internacional, que de uma forma diferenciada, mantém parceria em algumas atividades da instituição, quando estão no Brasil. Os seminários Raízes e Asas, ministrado por Bárbara, e Laboratório Anastácia, ministrado por Claudia Simone e Bárbara, são resultados dessa parceria constante.



Imagem 11 – Atual equipe de Curingas (2014): Flavio Sanctum, Monique Rodrigues, Alessandro Conceição, Geo Britto (centro), Jana Salamandra, Claudete Felix e Helen Sarapecck. Foto: Arquivo CTO Brasil

O Curinga Alessandro Conceição (2010) compartilha, de forma divertida, sua inserção no CTO Brasil, refletindo desde o ponto de vista de um Curinga Comunitário, onde percebeu a mudança de papéis em relação aos seus colegas de grupo, até a necessidade de experiência diária, cotidiana e, muitas vezes, cruel para o crescimento de um pedagogo do Teatro do Oprimido.

Minha trajetória começou quando ainda era ator de um grupo popular, o Pirei na Cenna, e fui convidado e até chancelado por todos os outros atores para ser curinga comunitário do grupo. [...] Depois fui convidado a trabalhar no Centro de Teatro do Oprimido atuando ao lado dos curingas desta instituição e do nosso mestre Augusto Boal, o que torna qualquer adversidade um sopro. Eu não teria nada a reclamar. (2010:96)

Importante destacar a necessidade da chancela do seu grupo para ser aceito como Curinga Comunitário. O Teatro do Oprimido, como método democrático, precisa manter sua coerência nas tomadas de decisões coletivas. Um Curinga Comunitário é uma escolha institucional, porém é necessário que esse agente interno, nas palavras de Boff (1984), tenha uma legitimidade e um reconhecimento de seus companheiros de grupo. Assumir que o Curinga tem um papel importante na caminhada do coletivo, por isso é um agente social. E, seguindo o raciocínio de Boff, seria uma farsa se colocar igual ao grupo, pois, assumir essa função pedagógica, é englobar todas as capacidades para o crescimento popular: políticas, educativas, artísticas. A igualdade entre o agente/pedagogo/Curinga e o povo/grupo de oprimidos se dá no nível mais profundo, ideológico em busca da libertação e da superação da opressão. Assim: “Aparecer acima do povo ou desaparecer no meio do povo não interessa finalmente ao povo.” (BOFF, 1984:24). Porém, esse reconhecimento é algo construído e não imposto.

A narrativa de Alessandro Conceição segue revelando dificuldades concretas que alguns Curingas passaram no processo de acompanhamento dos multiplicadores dos projetos do CTO. E termina sua crônica dizendo que todas as desventuras são parte do aprendizado e que, assim como Boal, que sofreu na tortura e exílio, temos que cumprir nossa cota de sofrimento.

Se até mesmo nosso grande mestre teve seus momentos de penúria para desenvolver o TO – foi preso, torturado, exilado – quem sou eu e os demais curingas para reclamarmos da atividade que escolhemos para nossas vidas? [...] Sim, decidimos ser Curingas. E sabemos que para mudar o mundo, transformar realidades, para fazer política, para fazer arte e ver a felicidade de outro ser humano, às vezes é preciso enfrentar alguns percalços. Sim, alguns. Mas por detrás dos percalços há a esperança, e é isso que nos anima. (CONCEIÇÃO, 2010:98)

Uma questão muito curiosa e intrigante na citação acima, e que talvez revele aspectos que dificultem a iniciação de um novo Curinga, especificamente no CTO Brasil, é a alusão de que, através do sofrimento, se alcance o êxito. Seria como uma provação que os Curingas deveriam passar para merecerem compor a equipe. Assim como Boal sofreu tortura, exílio e sacrificou-se pelo Teatro do Oprimido, os Curingas também teriam sua cota de expiação. No texto, Alessandro Conceição mostra não só os seus percalços, mas o de outros Curingas na produção dos projetos, como se os episódios dificultosos fortalecessem a construção de um Curinga. O seu texto é muito irônico e já o título, *A Felicidade de Ser Curinga*, provoca essa inquietação.

Claudia Simone certa vez tomou um trem para visitar um CAPS de Belford Roxo e durante o trajeto um exército de policiais fortemente armado entrou no vagão e disse aos passageiros que, se quisessem, estivessem a vontade para sair. [...] Mas tudo acabou bem. Ela visitou o grupo e ficou sem nenhum trauma, embora não goste muito de mencionar o episódio. [...] A Curinga Monique Rodrigues, foi até Itabaianinha, no interior para visitar um grupo. Tentou mas não conseguiu, pois o carro quebrou no meio do caminho entre nada e coisa nenhuma. Sentiu sede, fome e um calor saariano. (CONCEIÇÃO, 2010:98)

Corroborando esse pensamento, a Curinga com mais tempo histórico no CTO Brasil, Claudete Felix, que passou por todas as gerações da instituição, comenta sobre as dificuldades encontradas na execução do projeto Teatro do Oprimido nas Escolas. Ela apresenta todos os obstáculos enfrentados no processo de formação dos multiplicadores, ratificando que o sofrimento ajuda no crescimento e na formação desse Curinga.

Três horas antes de iniciar a oficina, o Curinga já está na rua, no ponto de ônibus. Espera... Pega o primeiro que foi indicado até a Central do Brasil, da Central até o centro do município indicado; no final da linha fica, em seguida caminha uns 15 minutos em direção à rodoviária; do lado de lá segue até o lado de cá, então pode pegar ou moto ou o circular, para chegar ao lado de lá da estação. Ótimo, já chegou? Não, está quase... é a resposta que recebe no celular [...] Quase três horas passaram, e o Curingas chega! [...] O Curinga passa pelo portão e entra. Feliz, muito feliz. (...) Agora mais três horas para a volta, com mais energia e muita certeza de que o Teatro do Oprimido está dando certo nas escolas [...]. (FELIX, 2007:45-46)

Freire aponta que o sofrimento faz parte do caminhar de um educador democrático. Ele diz que:

Ensinar e aprender para o educador progressista coerente são momentos do processo maior de conhecer. Por isso mesmo, envolvem busca, viva curiosidade, equívoco, acerto, erro, serenidade, rigorosidade, **sofrimento**⁴⁹, tenacidade mas também satisfação, prazer, alegria. (FREIRE, 2001:36)

Talvez, por ser o Centro criado e dirigido por Boal até o dia de sua morte, tanto o dramaturgo quanto seus discípulos tenham criado um ambiente protegido e arredo para novos aspirantes a Curingas. Como descrevi anteriormente, a construção do CTO veio a partir do trabalho incansável dos primeiros cinco Curingas e, posteriormente, dos Curingas das novas gerações. Isso causa na equipe um pertencimento que, ao mesmo tempo, é positivo institucionalmente, pois se responsabilizam pela causa da organização e, por outro lado, cria-se subjetivamente um ambiente para merecedores. O que apresenta uma incoerência com a necessidade de atrair novos parceiros para serem os futuros Curingas.

Boal já nomeia os primeiros Curingas como “um grupo de teimosos sobreviventes da experiência dos CIEPs.” (1996:35). Seria como se, para merecer fazer parte da equipe do CTO Brasil, os novos Curingas devessem comprovar que são dignos de pertencerem ao time.

Após sair da coordenação geral do CTO Brasil, em 2009, Bárbara Santos criou na Alemanha a organização KURINGA, que, além de realizar oficinas, mantém grupos comunitários e formações internacionais como o projeto *TOgether*, em parceria com outras instituições europeias.

Claudia Simone foi Curinga do CTO Brasil até 2010 e, após se mudar para a França, criou o grupo *Pas à Passo – Théâtre de L’Opprimé* que organiza grupos comunitários e tem parceria com a Universidade de Amiens – França.

⁴⁹ Grifo próprio.

Neste caso, foquei somente nos Curingas iniciados diretamente por Boal, em um procedimento diário de aprendizado, na prática, através dos projetos realizados pela instituição; entretanto, há diversos Curingas no mundo que passaram por processos de formação distintos.

Sanjoy Ganguly é o Curinga do CTO *Jana Sanskriti* de Calcutá, Índia. Participou de uma oficina com Boal na Europa e, a partir daí, criou seu próprio grupo, que é um dos mais reconhecidos na comunidade mundial do Teatro do Oprimido. Na Índia ele realiza vários projetos de multiplicação da metodologia, formando, assim, novos praticantes de TO.

Alvim Cossa, o Curinga moçambicano, criador do CTO Maputo, realiza projetos com camponeses para discutirem questões como DST/AIDS. Alvim participou da Residência Internacional no CTO Brasil e teve acesso direto às atividades ministradas por Boal.

Marie-Claire Picher é uma Curinga norte-americana, uma das fundadoras da organização *TopLab* – Laboratório de Teatro do Oprimido. A partir da conexão do Teatro do Oprimido e da Pedagogia do Oprimido, a instituição realiza formações de multiplicadores e projetos sociais em diversas linhas. Marie-Claire já era professora acadêmica e diretora do Fórum Teatral de Brecht, em Nova Iorque, quando conheceu Boal e o Teatro do Oprimido.

O Curinga David Diamond é canadense e diretor do grupo *Headlines Theatre*. Professor universitário participou de diversas oficinas com Boal em diferentes cidades da Europa e até no Brasil. Organizou sua companhia teatral, que trabalhava na linha do *agit-prop*, para realizar atividades conectadas ao Teatro do Oprimido. Inspirado no Teatro do Oprimido criou sua própria metodologia chamada *Theatre for Living* e oferece na sede de sua instituição treinamento neste tipo de experiência teatral.

Luc Obdebeeck é um Curinga holandês responsável pela organização FORMAAT que realiza projetos com presidiários e jovens em conflito com a lei. Criou as páginas amarelas do Teatro do Oprimido⁵⁰, site internacional que agrega praticamente todas as instituições que atuam com a metodologia no mundo. Participou de diversas oficinas com Boal e, depois de criar o FORMAAT, o recebeu inúmeras vezes em *workshops* em sua instituição.

⁵⁰ Mais informações disponíveis no *site* oficial: www.theatreoftheoppressed.org.

Katy Rubin é dos Estados Unidos e criou o TONYC (*Theatre of the Oppressed New York City*), instituição nova-iorquina que organiza formações de multiplicadores e projetos com jovens. A maioria de seus projetos utiliza, além do Teatro-Fórum, o Teatro Legislativo. Katy participou do programa de Residência Internacional do CTO Brasil e teve aulas diretamente com Boal.

Héctor Aristzabal é um Curinga Colombiano, mas que vive nos Estados Unidos. Criou a organização *ImaginAtion* que alia o Teatro do Oprimido à técnicas terapêuticas para explorar temas como a violência e a tortura na busca da libertação e reconciliação.

Hjalmar Jorge Joffre-Eichhorn realiza projetos em países em conflitos de guerra como Afeganistão e Ucrânia. Coordena a organização *Theatre for Dialogue* na Ucrânia. Ele é o idealizador do Projeto Tsunami de Curingas, que reuniu Curingas de várias partes do mundo para atividades na Ucrânia, no período dos protestos de guerra em 2014.

Lorena Roffé e Stéphane Gué são os Curingas responsáveis pelo METOCA (*Multiplicación y Exploración del Teatro do Oprimido en Centro América*), uma instituição que, a partir de uma formação com o CTO Brasil, foi responsável pela criação da rede de multiplicação da América Central, que hoje engloba praticantes na Guatemala, Nicarágua, Honduras e El Salvador.

Vale salientar que destaquei aqui alguns praticantes que possuem instituições onde ocorre a multiplicação do Teatro do Oprimido e que oferecem formação de multiplicadores em Teatro do Oprimido. Alguns deles nem se denominam Curingas, porém utilizo esse termo para manter uma coerência na conceituação.

A partir dos exemplos de Curingas acima, gostaria de pontuar a peculiaridade na formação destes pedagogos de TO. A maioria participou presencialmente de uma oficina oferecida por Boal. Em muitos casos essas oficinas eram intituladas como *Joker Training* – Treinamento de Curinga. Mas que procedimento foi utilizado por Boal para nivelar o conhecimento amplo das pessoas para se tornarem Curingas? Somente a experiência prática do Teatro do Oprimido seria suficiente para que obtivessem as capacidades necessárias para ser um Curinga, baseando-nos nas premissas da não especialização?

Boal dizia que todos podem fazer teatro, até os atores; a partir da Estética do Oprimido amplia o conceito do campo de atuação, indicando que todo Ser Humano é potencialmente um artista. Mas todos podem ser Curingas?

Em última instância poderiam, só que você tem que ter habilidades. Algumas habilidades podem ser desenvolvidas, algumas habilidades a pessoa já tem. Eu já era professora, eu já era coordenadora de uma equipe, atuava em sindicato, trabalhava num núcleo político. [...] Você vai na Maré tem um monte de moleques que poderiam fazer isso, só que as vezes o autoritarismo dele não vai deixar ele fazer bem.⁵¹

E aqui voltamos à reflexão sobre a incoerência da não especialização, defendida por Boal, e a iniciação de Curinga, pois foram as habilidades adquiridas cotidianamente que fizeram com que o próprio Boal apostasse naquelas pessoas para que elas pudessem se desenvolver como representantes do seu método no Brasil. Se não tivessem desenvolvido competências específicas para o trabalho com Teatro do Oprimido, provavelmente não seriam eleitas Curingas de Boal.

Há alguns multiplicadores de Teatro do Oprimido que se autointitulam Curingas, mas não possuem uma representatividade na comunidade do TO⁵². Mas quem tem a legitimidade de reconhecer um praticante como Curinga? Como mensurar as capacidades individuais do praticante para definir sua passagem de multiplicador a Curinga? Esse processo é possível e necessário para o futuro do Teatro do Oprimido?

Até agora percebemos que a aprendizagem de um Curinga se dá de forma multifacetada e interdisciplinar, em que não só as capacidades obtidas por oficinas de Teatro do Oprimido, mas toda a experiência de vida desses indivíduos serve para acrescentar sua formação como educador. E, particularmente, acredito que são esses elementos que diferenciam as formações de um multiplicador para um Curinga.

Um multiplicador tem uma formação gradual e sistêmica, a partir das técnicas do Teatro do Oprimido, jogos, como criar uma peça de Teatro-Fórum, como encaminhar uma mediação com a plateia, como coordenar um grupo comunitário, como escrever um projeto social. Porém, para a iniciação de um Curinga é necessário competências que somente com a práxis serão adquiridas.

Antes, Boal determinava, a partir de uma convivência cotidiana, quem tinha mérito para ser reconhecido como Curinga. Ele, aconselhado pelos Curingas experientes, mensurava os conhecimentos adquiridos no dia a dia, nas práticas dos projetos, no lidar comunitariamente, politicamente e artisticamente, e analisava as

⁵¹ Trecho de entrevista realizada com Bárbara Santos no Rio de Janeiro, por Flavio Sanctum, em 13 de Março de 2015.

⁵² A Comunidade de Teatro do Oprimido opera informalmente, através dos grupos de discussão na internet e a partir dos Encontros Internacionais de Teatro do Oprimido. Enquanto Boal era vivo havia uma centralização nos eventos, que em sua maioria partiam do CTO Brasil, ou de grupos já estabelecidos como o CTO Jana Sanskriti. Após a morte de Boal os grupos se tornaram mais autônomos, o que expandiu o número de eventos, feiras, festivais e seminários que discutem o método.

condições pedagógicas na iniciação daquele Curinga aprendiz. Porém, após sua morte, como será o processo de iniciação deste educador, já que ninguém nunca escreveu nada sobre este tema?

2.2 A Metodologia de Formação experimentada por Boal e pelo CTO Brasil

O retorno de Boal ao Brasil deu-se de forma lenta e homeopática, de acordo com a abertura política do país. Clara de Andrade (2014) nos conta que, a partir de 1979, Boal visitava o Brasil com a família, de forma isolada, participando de alguns eventos artísticos. Em 1980 se apresentou com o seu grupo CTO Paris no Teatro Cacilda Becker, na capital carioca, num grande evento de Teatro do Oprimido. Seu contato com o vice-governador do Rio de Janeiro Darcy Ribeiro se deu a partir de um colóquio sobre sociologia e cultura na França, onde o político presenciou o trabalho de Boal *in loco*, convidando-o, assim, para fazer parte do projeto de remodelação das escolas públicas do Estado. Complementando essa parceria, Boal também montou o espetáculo *O Corsário do Rei* com total patrocínio do governo de Brizola e Darcy, na tentativa de voltar à cena teatral brasileira de forma produtiva, grandiosa e inovadora. (2014:97). Porém, seu vínculo com o governo, que gerava “guerra de posições” políticas, e uma forte crítica estética ao *Corsário do Rei*, apontou uma receptividade conflituosa a Boal, depois de quatorze anos de exílio. Andrade considera a dificuldade em acolher Boal como um processo de esquecimento consciente ou comandado.

Augusto Boal, por exemplo, teve grande parte de sua atuação política e artística esquecida. Foi preciso esquecer o que ele fez, seus feitos, seu teatro, seu engajamento, sua resistência, tudo aquilo que acabou levando-o para fora do país, para que enfim pudesse ser “aceito” novamente em terras brasileiras. Porém, esquecer seus feitos é esquecer quem foi Augusto Boal, é esquecer todo seu legado e seu lugar na história do teatro brasileiro. O artista Augusto Boal sofreu, portando, diversas formas de esquecimento, o esquecimento “comandado”, o “consciente”, o político, o artístico. (2014:123-124)

Uma tática criada pelo CTO Brasil para revigorar a memória de Augusto Boal e, de certa forma retomar o trabalho revolucionário realizado por ele nos anos 1960, foi a produção de projetos dentro do país, onde os brasileiros saberiam que a metodologia e seu criador eram nativos das terras tupiniquins. Por isso, durante os primeiros anos o CTO Brasil priorizou projetos em nível nacional, expandindo a metodologia Brasil adentro.

2.2.1 Projetos de Capacitação

Uma das estratégias que a instituição encontrou para a divulgação do método e a formação de novos Curingas foi a criação de Cursos de Capacitação, uma espécie de treinamento com oficinas práticas divididas em módulos. Esses cursos foram criados a partir dos projetos de formação de multiplicadores, que seriam, no meu ponto de vista, o primeiro passo para se tornar um Curinga.

A eleição de Luiz Inácio Lula da Silva para a presidência do Brasil em 2003 e a proximidade de Boal com o Partido dos Trabalhadores facilitaram o financiamento de projetos do CTO com o Governo Federal. A instituição realizou projetos em diferentes frentes como Escolas, Saúde Mental, Prisões, Pontos de Cultura, entre outros. Os projetos eram similares em seu formato, diferenciando os temas e o público alcançado, e tinham, em geral, a duração de um ano. Bárbara Santos, que idealizou e coordenou a maioria dessas iniciativas, detalha o projeto Teatro de Oprimido de Ponto a Ponto, que foi uma das maiores ações do CTO Brasil em parceria com o Governo Federal.

Em cada Pólo, o projeto começa com uma Oficina Demonstrativa, com o objetivo de apresentar e iniciativa para a comunidade e os possíveis interessados em participar do processo de formação. [...]

A partir daí, abrem-se inscrições para o Curso I de capacitação de Multiplicadores de Teatro do Oprimido, uma Introdução ao Método. [...] Imediatamente após, inicia-se o processo de multiplicação, no qual os participantes do curso oferecem oficinas teatrais em suas respectivas instituições, a fim de praticar os exercícios, os jogos e as técnicas teatrais apreendidas.

Esse processo é acompanhado pela equipe do CTO, a partir da análise de relatórios de atividades e através de comunicação por correio eletrônico e telefone, e de visitas de acompanhamento, para orientação dos multiplicadores. [...] Avançando na formação, realiza-se o Curso II, para aprofundamento do Método do Teatro do Oprimido. Todos os cursos têm 40 horas de duração. Depois dessa segunda etapa de formação, os multiplicadores iniciam a formação de Núcleos Teatrais, para a montagem de Espetáculos de Teatro-Fórum e a promoção de Diálogos Teatrais, nos quais os problemas encenados são discutidos pela comunidade. [...] Na sequência realiza-se o Seminário de Avaliação, para análise, compreensão e sistematização do processo vivenciado. A Mostra Pública é o momento de confraternização com a comunidade e de balanço geral da iniciativa. (SANTOS, 2008:19-20-21)

O formato dos projetos de formação era estruturado com base em um programa de exercícios e jogos, apostila e livros de Boal. Os futuros multiplicadores aprendiam uma bateria de jogos ensaiados com supervisão de um Curinga do CTO. Aprendiam o

passo-a-passo para a montagem de uma cena de Teatro-Fórum e algumas técnicas básicas de mediação da plateia. Uma estrutura similar ao projeto Fábrica de Teatro Popular que, por sua vez, foi influenciado pelas práticas artísticas dos grupos de teatro engajado dos anos 1960 e 1970.

Nesse período o CTO conseguiu atuar em mais de 16 Estados brasileiros e só no projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto estima-se o total de 279 multiplicadores formados no Brasil, sem contar com os países africanos e os outros projetos da instituição.

Com a morte de Augusto Boal em 2009 e a mudança governamental, os projetos patrocinados pelo governo ficaram cada vez mais escassos. O CTO Brasil precisou buscar outras formas de sobreviver financeiramente.

O primeiro vácuo foi no investimento da equipe nos laboratórios e seminários de formação interna. Com a necessidade de buscar novos financiamentos, sem a “vitrine” de Boal à frente dos contatos da instituição, os projetos grandes foram quase dizimados e nós, Curingas, passamos a produzir projetos de pequeno porte, inseridos em projetos terceirizados, iniciativas que não condiziam com a meta principal apontada por Boal nos últimos anos, como o trabalho com os Pontos de Cultura, penitenciárias e saúde mental e, principalmente o desenvolvimento da Estética do Oprimido ficou praticamente congelado. A estratégia principal para que a instituição não fechasse as portas e os Curingas não precisassem buscar outras formas de rendimentos, foi a criação de cursos técnicos, onde a metodologia era transmitida ao público em geral, que buscava conhecer o Teatro do Oprimido.

2.2.2 Maratona de Cursos

Atualmente o CTO Brasil não alicerça seus projetos na formação de multiplicadores, pois novas instituições de Teatro do Oprimido foram geradas a partir da iniciativa de pessoas formadas por esses projetos.

Como ainda há grande procura por algum tipo de formação, o CTO Brasil criou, em sua sede, módulos de oficinas abertas para qualquer público, sendo estes uma forma de conseguir verba para continuar seu funcionamento, já que, com a morte de Boal, muitos projetos não foram aprovados e o financiamento estatal ou governamental foi ficando cada vez mais insuficiente. As oficinas abertas tornaram-se a garantia de entrada financeira direta para a instituição e para os Curingas que, em sua maioria,

trabalham exclusivamente para o CTO. Os valores dos cursos variam entre R\$400,00 e R\$700,00, sendo oferecidos descontos e pacotes especiais para professores e artistas. Atualmente essa bateria de oficinas é chamada de Maratona de Cursos e ocorre anualmente durante quinze dias nas férias de Junho ou Julho.

Castro-Pozo (2012) sugere um diagrama de fluxos correspondente às oficinas livres e de formação de multiplicadores. Ele se baseou no acompanhamento dessas formações no CTO Brasil e em outras instituições que oferecem o mesmo tipo de atividade como o *Headlines Theatre* do Canadá, *TopLab* de Nova Iorque e *GTO Santo André* em São Paulo. Reiterando a perspectiva sugerida nos parágrafos anteriores, Castro-Pozo apresenta uma estrutura recorrente para as oficinas de formação na metodologia do Teatro do Oprimido. Tal estrutura pode ser apresentada em modelos resumidos com cinco, quinze, vinte ou quarenta horas. No fluxograma abaixo (CASTRO-POZO, 2012:62) são destacados os elementos principais trabalhados nessas formações: as cinco Categorias dos Jogos, cena mínima de opressão, técnicas de criação de personagens, histórias individuais de opressão, técnicas de ensaio, aquecimento da plateia, apresentação.



Imagem 12 – Fluxograma de Oficinas

Atento ao destaque oferecido aos elementos técnicos do método nessas formações, corroborando minha análise de que os fundamentos diretivos são prioridade em tais atividades, restringindo os aspectos teóricos e filosóficos do método a uma busca individual ou ao processo diário de compreensão junto aos Curingas mais experientes.

Vale salientar que em nenhuma dessas instituições é claro o momento em que o multiplicador se torna um Curinga. Há o compartilhamento das técnicas, a parte prática do método, porém as competências que podem ser adquiridas à parte do Teatro do Oprimido ficam a cargo da vivência do aprendiz, no cotidiano do trabalho junto com os outros Curingas e a comunidade em que trabalha.

A estrutura pedagógica dos cursos do CTO Brasil é baseada nas experiências anteriores com os projetos de formação de multiplicadores, porém, num período menor, condensado em aproximadamente 70 horas de curso. O primeiro módulo destina-se à Estética do Oprimido, onde os participantes entram em contato com a teoria básica do Teatro do Oprimido e algumas práticas do que Boal chamava de Projeto Prometeu⁵³. O segundo módulo é sobre o Teatro-Fórum e os participantes constroem coletivamente cenas de Fórum a partir de histórias compartilhadas por eles. Há uma apresentação interna das cenas e um Curinga do CTO faz a mediação com a plateia.

O terceiro, e mais extenso módulo, é o Papel do Curinga, com o qual colaborei com a idealização, pela minha experiência com os projetos anteriores e pela pesquisa de doutorado que estava em andamento. Aproveitei as duas oficinas de formação do CTO Brasil, em 2014 e 2015, para compreender melhor como os participantes entendiam o Curinga, quais dificuldades teriam na prática e quais necessidades teóricas.

Importante destacar que os primeiros módulos da Maratona de Cursos seguiram a dinâmica já explicitada, de que primeiro o grupo deve experimentar, no corpo, a metodologia para, depois, aplicá-la. Assim, os módulos que antecedem o Papel do Curinga foram de experimentação pessoal, em que os participantes contam suas histórias de opressão, montam cenas de sua vivência para, somente no último módulo, passarem à multiplicação dos jogos e técnicas vivenciados anteriormente.

⁵³ O Projeto Prometeu são atividades descritas no livro *A Estética do Oprimido* (2009) onde a ideia de teatro é ampliada para outras artes como a pintura, artes plásticas, literatura, poesia, dança, etc.

**CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO
MARATONA DE FÉRIAS 2015**

MÓDULO 4



**CURSO DE INTRODUÇÃO À
ESTÉTICA DO OPRIMIDO**
17 a 19 de Julho - Sex (19h às
22h), Sáb e Dom (10h às 17h)

CURSO DE INTRODUÇÃO AO TEATRO-FÓRUM
20 a 22 de Julho - Seg a Qua (17h às 22h)

**CURSO DE APROFUNDAMENTO: A MULTIPLICAÇÃO
O PAPEL DO CURINGA**
23 a 31 de Julho -
Horário: Integral



INFORMAÇÕES E INSCRIÇÕES:
moniquerodrigues@ctorio.org.br
21 22150503/ 22325826
www.ctorio.org.br





Centro de Teatro do Oprimido
Av. Mem de Sá, 31 - Lapa/Rio de Janeiro/RJ
Cep: 20230-150

Imagem 13 - Divulgação da Maratona de Cursos de 2015. (www.ctorio.org.br)

No curso Papel do Curinga os participantes entraram em contato com o aspecto da multiplicação, criando pequenas oficinas, treinando jogos e curingando espetáculos dos grupos populares do CTO Brasil.

Nos dois anos o curso teve um formato parecido. Em 2014 foi ministrado por mim e pelo Curinga Alessandro Conceição e, em 2015, por mim e pela Curinga Monique Rodrigues.

O programa da oficina (Anexo I) foi pensado a partir do estímulo de alguns aspectos importantes em um Curinga como mediador do Teatro-Fórum. Pensamos em jogos e exercícios que trabalhassem: coletivo, diferentes funções do Curinga, escuta, liderança, solidariedade, confiança e ideologia.

Solicitamos aos participantes, num primeiro momento, para escreverem, sob seu ponto de vista, o que era um Curinga. Não deveriam se identificar para podermos ter uma análise impessoal. No final do curso fizemos a mesma experiência, para verificarmos se houve mudanças. O que percebi foi que, na primeira vez, o conceito de Curinga era muito mais abstrato e subjetivo, enquanto, depois do curso, as considerações sobre o Curinga eram mais concretas e políticas, mantendo uma ligação

com a prática do Teatro do Oprimido. Abaixo alguns exemplos dos escritos feitos pelos participantes, que escreveram anonimamente:

Não é fácil ser curinga. Ele está em todos os lugares e todos os lugares estão nele. Ele está em todos os papéis e todos os papéis estão nele. O todo na parte e a parte no todo. Curinga!

Ser curinga é se posicionar. Estar presente observando e aproveitando as diversidades para pensar-criar mundos possíveis e desejáveis.

Ser curinga é uma caixa de pandora, um arco-íris, a dúvida que se planta.

É ser revolucionário com amor, alegria e arte.

Tem que fazer as pessoas se encontrarem e se perderem o tempo todo.

E o diálogo permanente entre os monólogos da vida, a crise tentando se resolver, a troca de conhecimento entre a técnica e a realidade. Não é o título é a energia, é alegria, é democracia e amor. É a organização horizontal das folhas da árvore do oprimido, propagando sementes, para mudar as pessoas que vão mudar o mundo.

Curiosidade, consciência, conhecimento, criatividade

Utopia

Ritmo, riqueza de vida

Ideologia, interpretação, incluir, identidade

Never ending story

Gerar potenciais

Amor, admiração, abordar desejos.

Chamou-me atenção como os participantes da oficina percebem o Curinga como uma entidade, uma imagem alegórica, quase mágica. Essa concepção é perigosa, pois mistifica o Curinga como alguém especial, sem a necessidade de estudo e trabalho cotidiano. Por isso defendo o Curinga como um Pedagogo, com funções e características específicas, como estamos investigando nesta tese.

Importante reiterar que o formato do curso Papel do Curinga, assim como Projetos de Formação em Multiplicadores, segue uma metodologia herdada dos grupos culturais dos anos 1970 e dos cursos de formação de agentes ou animadores populares.

O processo de formação de um “animador” pode ser descrito assim:

1º) fazer, primeiramente, o novo “animador” trabalhar junto com os animadores mais experimentados. Assim vai aprendendo, a partir da prática, a assumir sua função própria;

2º) deixa, em seguida, o “animador” assumir a dianteira, mas acompanhá-lo de perto, trabalhando e refletindo com ele sua prática dentro do próprio processo;

3º) finalmente, propiciar algum treinamento particular a partir da experiência anterior e da nova tarefa que irá assumir. (BOFF, 1984:100-101)

Com o decorrer da tese, verificaremos que esse processo de formação cultural, assim como o Teatro de Arena, é inspirado numa agenda comunista, e se repete em diferentes países como Índia e Moçambique, independente do Teatro do Oprimido.

A oficina seguiu com a listagem de jogos e técnicas que o coletivo conhecia, com o objetivo de reaplicação internamente, com a nossa supervisão, como Boal fazia nos laboratórios teatrais internos. Criaram grupos de trabalho com diferentes oficinas compostas pelos jogos listados. Os participantes ensaiavam a aplicação dessas atividades para os outros participantes da oficina que, ao final, davam retorno de qual poderia ser a melhor forma de condução da atividade. Em seguida, nós, Curingas mais experientes, dávamos sugestões e corrigíamos algum equívoco, dávamos nosso ponto de vista sobre a condução dos participantes. Nossas observações eram ampliadas e não focávamos exclusivamente na estrutura técnica do exercício, mas de acordo com as premissas que listei anteriormente: coletivo, diferentes funções, escuta, liderança, solidariedade, confiança e ideologia. Baseávamo-nos na postura, tom de voz, ritmo, presença, discussão política, para pontuarmos como a atuação do futuro multiplicador poderia ser mais bem aproveitada. Essa análise não se limitava à formação técnica no Teatro do Oprimido, mas do Curinga como um Pedagogo/Agente/Animador sociocultural, de acordo com Boff e Freire. Posteriormente íamos a campo para que os novos multiplicadores experimentassem o mesmo programa de jogos com um grupo que desconhecesse a metodologia. Ao fim, voltávamos à sala da oficina para analisarmos o desempenho dos novos multiplicadores e ouvirmos suas reflexões sobre a prática, entendendo que “Ação e reflexão e ação se dão simultaneamente.” (FREIRE, 1987:149).

O erro recebia outro sentido e era visto como inerente ao ato de aprender. Todos, coletivamente, davam sugestões de como o participante poderia melhorar uma atividade ou explorar melhor um exercício, quais palavras eram as mais apropriadas; quais posturas um educador deve assumir ao falar com o grupo e, assim por diante. Muitos participantes tinham dificuldade de se colocar à frente de alguma atividade, por medo de errar. Ainda viam o erro como uma imperfeição, como um momento que deve ser negado, escondido ou não analisado. Trazemos enraizados, a partir de uma educação diretiva, excludente e meritocrática que, errar, é se mostrar fraco ou incapaz. Nas formações de Teatro do Oprimido buscamos desmistificar o ato de errar, oferecendo o equívoco como mais um momento de aprendizagem democrática, sincera e construtiva,

onde a falha é reavaliada como experiência vivida e ressignificada a partir da necessidade de cada participante.

A verdadeira revolução, cedo ou tarde, tem de inaugurar o diálogo corajoso com as massas. Sua legitimidade está no diálogo com elas, não no engodo, na mentira. Não pode temer as massas, a sua expressividade, a sua participação efetiva no poder. Não pode negá-las. Não pode deixar-lhes de prestar-lhes conta. De falar de seus acertos, de seus erros, de seus equívocos, de suas dificuldades. (FREIRE, 1987:149)

O mesmo se dava na mediação de uma peça de Teatro-Fórum. Com o apoio dos grupos populares do CTO Brasil, os novos multiplicadores curingavam as peças já prontas e faziam a discussão e intervenção da plateia a partir dos temas mostrados nos espetáculos. Os Curingas mais experientes davam suporte à curingagem, complementando ou interrompendo o debate, se necessário.

Esse foi um importante momento no curso, pois várias dúvidas foram suscitadas, por exemplo, como criar o diálogo com a plateia, que perguntas fazer, como mediar o debate sobre o tema da peça, onde se colocar no palco?

O pesquisador Tristan Castro-Pozo (2011), em seu livro *As Redes dos Oprimidos*, sugere um quadro para demonstrar como seria a mediação de um Curinga no momento do Teatro-Fórum. Ele acompanhou oficinas de formação do CTO Brasil, além do GTO Santo André, da organização canadense *Headlines Theatre* e da Nova-iorquina *Top-Lab*. Porém, em sua explanação não especifica para qual organização se destina o organograma. Como ele cita Boal e o CTO Brasil em todo trabalho, corre-se o risco de supormos que Boal e seus Curingas utilizem o método exposto por Castro-Pozo na figura abaixo:

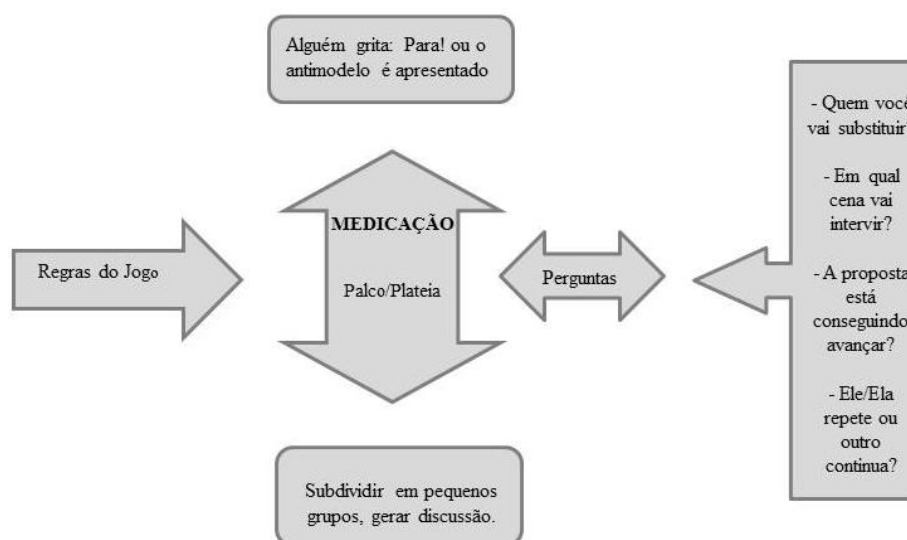


Imagem 14 – Quadro de Mediação do Curinga (CASTRO-POZO, 2011:65)

Porém, percebo nesse organograma alguns equívocos metodológicos, principalmente me baseando em um Curinga formado a partir dos cursos do CTO Brasil.

Houve uma época, quando Boal era vereador do Rio de Janeiro, que as peças tinham um formato teatral simples. Mesmo defendendo a linguagem estética e a produção de imagens para os espetáculos, a maioria permanecia reproduzindo um teatro realista, sem grandes estruturas de cenários e figurinos. Por isso era interessante, ao final do espetáculo, repetir toda a peça, que durava, no máximo, cinco minutos. Nesta segunda apresentação o público poderia falar: “– Para!” A cena iria congelar, a plateia intervir a partir de onde parou e tentar novas possibilidades. Com o aperfeiçoamento cênico e estético dos espetáculos, o próprio Augusto Boal viu na repetição de toda peça uma agonia para os atores, que precisavam trocar figurinos e cenários novamente, até o público decidir parar a cena. Ficou a cargo do Curinga, estimular a plateia a ponto de ela querer entrar em cena para fazer a discussão no Fórum. E uma peça de Teatro-Fórum bem construída dramaturgicamente precisa conter os elementos que incitem a plateia a querer entrar e modificar a situação. Se a plateia não tem o desejo de entrar, o problema pode estar na construção do Fórum ou na condução do Curinga. Admito que a plateia fale de seu assento: “– Para!” É muito teatral, porém, no CTO Brasil damos preferência para a voz do público com suas intervenções, ao invés de reforçarmos as ações dos atores. A repetição de um fragmento da cena, às vezes, é feita como estratégia quando o *espect-ator* não está totalmente ativado. Mas o próprio Boal (2012:312) já advertia que a repetição, caso haja necessidade, não deve ser ralentada e nem monótona, tendo o risco de tirar o ritmo da apresentação e afastar ainda mais o interesse da plateia.

Outra questão apontada por Castro-Pozo é a subdivisão de grupos para discutirem. Isso é perigoso. Em vários eventos de Teatro do Oprimido dos quais participei, angustiaram-me profundamente as longas discussões promovidas pelos Curingas. O Teatro do Oprimido é, antes de tudo, TEATRO, por isso é a partir da ação que vamos refletir sobre determinado problema. Não é estimulante, tampouco inovador quando voltamos às longas assembleias verborrágicas onde quem possui o dom da palavra monopoliza as ideias: “Por isso é necessário que o espectador se transforme em protagonista no combate estético que prepara o combate real.” (2011:324). E não fazemos combate estético sentados em nossas cadeiras!

Durante a curingagem dos participantes da oficina Papel do Curinga, percebemos elementos importantes que deveriam ser destacados.

Apresento tais elementos no organograma abaixo, de acordo com minha perspectiva de mediação da plateia, em especial no CTO Brasil.

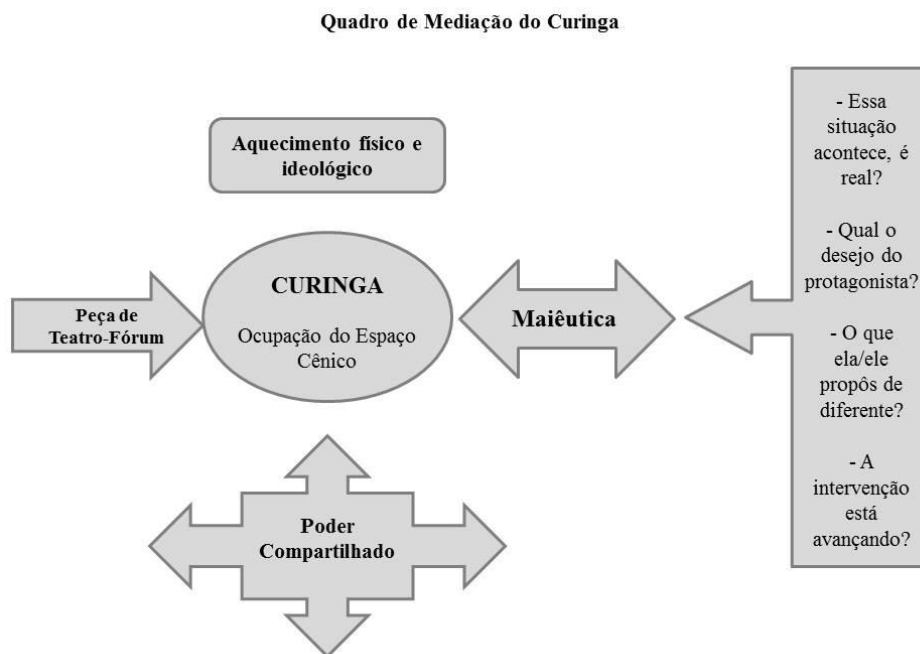


Imagem 15 – Quadro de Mediação do Curinga CTO Brasil (autoria própria)

Começamos falando da importância dos jogos de aquecimento com o público. Perceberemos nos capítulos que se seguem que nem todos os Curingas no mundo fazem aquecimento com a plateia, porém, considero importante essa fase como uma conexão entre o Curinga e o espectador. No momento do aquecimento físico a plateia já percebe que, movimentar-se, fazer imagens e sons, é simples. E isso já é fazer teatro de acordo com nossa perspectiva. Além do aquecimento físico, há o aquecimento ideológico, pois será apresentada uma peça sobre um problema, e a plateia precisa compactuar com as regras do Teatro-Fórum. Nesse momento também é criada a identificação da plateia com o Curinga. Já vi muitos Curingas no Brasil se fantasiarem de palhaço ou se portarem como animadores de auditório. Essas atitudes afastam a imagem do Curinga como um membro da sociedade, que pode ser representado por qualquer cidadão. Fazendo jogos de conexão com o público, criando um espaço de respeito e comunhão, também se cria confiança entre a plateia e o Curinga, facilitando no momento das

intervenções e do debate (BOAL, 2015:50). O aquecimento pode ser o termômetro para um bom Fórum.

A maior dificuldade dos participantes da oficina era em relação ao espaço de poder do Curinga. Alguns ampliavam esse poder e não o dividiam com atores e público, criando quase uma barreira na discussão, enquanto outros desapareciam em meio aos participantes, não assumindo a condução da atividade: “Neste lugar de encontro, não há ignorantes absolutos, nem sábios absolutos: há homens que, em comunhão, buscam saber mais.” (FREIRE, 1986:95). Por isso pontuamos que o Curinga deve assumir o poder no espaço estético, durante toda discussão. Não se esvaír no meio da plateia nem tomar pra si toda discussão, mas fazer o poder ser fluido, compartilhado na construção do espaço democrático. Não assumir, negar ou camuflar esse poder, pode levar, inevitavelmente, a posições autoritárias.

Castro-Pozo coloca em seu organograma a palavra “perguntas”. Porém, ao especificar quais perguntas seriam essenciais um Curinga fazer na mediação com a plateia, não contempla as que considero definitivas. Em primeiro lugar, creio que a terminologia “perguntas” não abarque o que seria efetivo na mediação de um Curinga: a Maiêutica⁵⁴. Por isso, em meu organograma, dispus as perguntas que acredito tratar-se das perguntas básicas para um Curinga fazer para a plateia.

A partir de perguntas abertas, investigando as estratégias para a desconstrução de determinada opressão, o Curinga pode aproveitar do poder de que dispõe para criar um espaço criativo e revolucionário, mesmo que transitório. Argumentar se a situação apresentada na peça representa algo real, a partir do desejo do protagonista, percebendo como cada nova ação do *espect-ator* se desenvolve, garante um debate mais dinâmico e focado no problema que o grupo de Teatro-Fórum quer discutir. Por isso é tão complexa e importante a formação desse pedagogo boaleano.

2.3 Eu, um Curinga Pesquisador

Refletindo sobre minha trajetória de iniciação como Curinga dentro do CTO Brasil, também perpassei por todos os níveis de aprendizado na instituição: Curinga Comunitário, Curinga Assistente e Curinga.

⁵⁴ Método *socrático* que consiste na multiplicação de perguntas, incentivando o participante na descoberta de suas próprias ideias e na construção coletiva do conhecimento.

Com dezoito anos de idade frequentava as reuniões dominicais do Grupo LGBT Atobá, no bairro de Magalhães Bastos, subúrbio carioca. Nesse grupo discutíamos questões ligadas, direta ou indiretamente, à homossexualidade como DST/AIDS, prevenção, preconceito, leis, etc. Numa das reuniões do grupo, as Curingas Helen Sarapeck e Cássia Reis, apareceram para propor uma oficina prática de Teatro do Oprimido vinculada ao mandato político teatral de Augusto Boal. Logo no início já fiquei muito entusiasmado com a possibilidade de fazer teatro de graça. Sempre quis fazer parte de um grupo teatral, mas os cursos da época eram dispendiosos. Depois de conseguir reorganizar minha agenda, pois estudava justamente no horário dos ensaios, entrei para o grupo comunitário GHOTA (Grupo Homossexual de Teatro Amador) ligado ao movimento LGBT do Rio de Janeiro. Encontrávamo-nos todas as quintas à noite no Atobá e posteriormente na sede do CTO no Centro do Rio.



Imagem 16 – O autor atuando no GHOTA, 1995. Foto: Arquivo CTO Brasil

Meu entendimento sobre a potência política do método do Teatro do Oprimido se dava a partir de minha atuação no GHOTA. Criamos o espetáculo “Rua das Camélias nº 24” que falava de violência policial, preconceito com os homossexuais no trabalho e na família. Eu fazia o personagem do Maurício, um jovem e tímido *gay* que estava prestes a morar com o namorado, mas que, no final, por pressão dos vizinhos e do proprietário do apartamento, não conseguia assumir sua relação. Como eu, ele se escondia debaixo de seu chapéu por medo de ser reconhecido pela família e amigos: “Como eu não havia declarado minha homossexualidade para meus pais, temia aparecer em jornais ou na TV estando associado a um grupo de gays.” (SANCTUM, 2015:23).

Porém, ver minhas ideias em cena, ver o público entrando no Fórum e debatendo assuntos importantes e urgentes para minha vida e dos meus colegas, era-me pujante. Essas experiências pessoais, como participante de um grupo de Teatro-Fórum, foram cruciais na minha formação como Curinga e como um ser humano, pois pude me descobrir oprimido para poder lutar contra essa opressão.

O GHOTA também esteve envolvido na formulação da Lei 2475/96 que pune os estabelecimentos comerciais que agem com discriminação por orientação sexual. Particpei das apresentações do espetáculo, das reuniões com a comissão de Direitos Humanos, das passeatas e manifestações para que a lei fosse aprovada. Pela pouca idade eu não tinha consciência da dimensão artística e política dessas ações. Mas minha presença em todas essas atividades me fez compreender a força e importância do Teatro do Oprimido no processo de decisão coletiva da sociedade. Conseguia, aos poucos, perceber como a arte poderia ser utilizada no combate às injustiças sociais.

Com a percepção da seriedade na participação da plateia no Fórum, com a valorização da ideia do espectador, a observação da conduta da Curinga Helen Sarapeck nas discussões, abriu-me um campo de apreensão dos diferentes papéis necessários num coletivo de Teatro do Oprimido. Eu não era exclusivamente um ator, mas um membro atuante no processo de criação dos espetáculos, das músicas, do cenário, figurino, texto, da discussão política e legislativa. Era um cidadão em ação. A concepção de ator e atriz no Teatro do Oprimido é abrangente e não se baseia somente no ato de interpretar um personagem, pois somos responsáveis por cuidar de todo material, carregar e montar o cenário, num trabalho coletivo e cooperativo. Não existindo atores e atrizes convencionais, é muito importante a experiência de ser membro de um grupo comunitário, para entender o processo democrático do método. Minha trajetória, tanto no GHOTA como no Artemanha, junto com a Curinga Helen e os componentes dos grupos, através dos conflitos e desafios vividos por nós coletivamente, ampliou minha visão de trabalho de grupo, que é diferente de um elenco ou uma cia teatral. Isso contribuiu muito para o meu futuro como Curinga.

Em 1996, Augusto Boal tentou a reeleição como vereador da cidade do Rio de Janeiro, porém não conseguiu alcançar o número de votos necessários. O CTO se estruturou como ONG e os Curingas precisaram se concentrar em escrever novos projetos, realizar oficinas externas e o tempo de dedicação para os grupos populares diminuiu. A função de agenciadores de projetos foi impulsionada para que os Curingas pudessem continuar as atividades artísticas e políticas. Os grupos teriam que seguir de

forma autônoma, com apoio do CTO, mas sem sua coordenação direta. Por minha imaturidade, nem cogitei a possibilidade ser o substituto de Helen na coordenação do GHOTA. Nenhum outro componente se responsabilizou pela continuidade, e o grupo não prosseguiu suas atividades sem a presença direta de nossa Curinga.

Com o término do GHOTA, fiquei afastado do cotidiano do CTO. Era convidado para participar de algumas oficinas esporádicas ministradas pelos Curingas ou por Boal como o laboratório Arco-Íris do Desejo com a peça Hamlet, que Boal iria trabalhar mais tarde com a *Royal Shakespeare Company*, em Londres. Esses convites revelavam um interesse de Boal e da equipe do CTO na minha participação em algumas atividades, independente de compor um grupo comunitário.

Em 1998 o Governo Federal estava com o programa Comunidade Solidária que financiava projetos sociais para adolescentes em situação de vulnerabilidade social. Um dos projetos patrocinados foi coordenado pelo CTO e se chamava “Mãos à Arte”. O projeto tinha por objetivo iniciar os jovens na área técnica das artes como Iluminação, Figurino e Cenografia. Fui convidado a participar do projeto Mãos à Arte, pois seria oferecida uma bolsa auxílio e era uma forma de me reaproximar do CTO, além de aprender algo a mais sobre teatro. O curso era todos os dias num sobrado na Lapa que a Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro havia cedido como nova sede do CTO, porém ainda estava em condições precárias.

Lembro-me de uma tarde, durante as aulas do projeto, que Helen me chamou num canto da Casa da Lapa e me falou sobre o novo financiamento que o CTO estava recebendo da Fundação Ford para formar grupos populares. Ela sabia do meu interesse em montar um novo grupo que ainda estivesse relacionado à questão da homossexualidade e diante dessa oportunidade rapidamente convocamos os componentes do antigo GHOTA e criamos, assim, o grupo Artemanha.

O Grupo Artemanha era formado por ativistas sociais, moradores de variados bairros do subúrbio carioca. Um grupo misto com homossexuais e heterossexuais. Não tinha nenhuma relação com o movimento LGBT e nem se denominava um grupo gay, porém alguns integrantes foram provenientes do antigo GHOTA. O grupo foi criado em 1997 (1998)⁵⁵ com o objetivo de discutir as DST/AIDS. Seu primeiro espetáculo, chamado Fruto Proibido, abordava a questão da homossexualidade em uma cena baseada em histórias reais contadas pelos integrantes homossexuais. (SANCTUM, 2015:25)

⁵⁵ Grifo próprio. Na verdade o grupo foi criado em 1998, mas na citação consta como 1997.

E foi no grupo Artemanha que iniciei meu processo como Curinga Comunitário. Aos poucos fui auxiliando a Curinga Helen Sarapect nos jogos e exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido. Minha iniciação era paulatina e diária nos ensaios e apresentações dos projetos que o grupo participava. Não havia uma sistematização clara, mas Boal acompanhava o processo a partir das sùmulas preenchidas a cada encontro, por meio das quais, nas reuniões de equipe, era dado o retorno de como os Curingas em aprendizado se desenvolviam.

Inspirado nas sùmulas do futebol, Boal exigia que toda atividade fosse anotada como num relatório, mas pontuando as partes essenciais e estratégias encontradas para a resolução dos problemas no processo artístico. Para ele, as sùmulas:

São indispensáveis para o processo. Não se deve entender as sùmulas como relatos do acontecido, mas como tentativa de se entender o que aconteceu, de teorizar. Obrigando-se a fazer a sùmula o Curinga obriga-se a pensar. (BOAL, 1996:124)

E é a partir dessas sùmulas que vamos analisar minha iniciação como Curinga, pois todo o processo de ensaios e apresentações do grupo Artemanha, revelando meu aprendizado junto com esse coletivo, está registrado nas Sùmulas preenchidas por mim, por Helen Sarapect ou por outros Curingas.

Na citação abaixo, Helen explicita meu nervosismo perante uma apresentação onde era acompanhado por ela.

Análise do Curinga: Flavio curingou bem. Foi claro e objetivo na explicação do Fórum, mas não tanto na explicação do TL (**Teatro Legislativo**)⁵⁶ e do projeto MS (**Ministério da Saúde**)⁵⁷. No fórum encostou na parede não permanecendo visível ao público. O grupo avaliou que ele estava muito nervoso pela minha presença. Disseram que quando não estou ele se desenvolve bem melhor.

Apesar disso, eu considero Flavio um ótimo dinamizador que está no caminho certo para ser um excelente curinga!

(Helen Sarapect, Sùmula da Apresentação do grupo Artemanha na Escola Aldebarã em Santa Cruz, Arquivo CTO, 10/05/2001)

Nessa citação voltamos a perceber que a posição do Curinga durante a discussão do Fórum deve ser aparente, não negando o poder de sua imagem central no jogo.

⁵⁶ Grifo próprio.

⁵⁷ Grifo próprio.

Gradativamente fui adquirindo maior responsabilidade dentro do grupo, passando a coordenar ensaios e apresentações, já sem a presença de Helen. Através da prática interna com meu coletivo, assumia a função de Curinga Comunitário.

No texto *De Componente a Curinga* que produzi para a Revista de Teatro do Oprimido Metaxis, faço uma breve reflexão sobre o início do meu processo de caminhada como Curinga do método. Neste texto analiso as dificuldades de se tornar coordenador, líder dentro de um coletivo onde um dia fui componente. Muitos membros do Artemanha não conseguiam me aceitar como um Curinga em aprendizado e os conflitos, o desrespeito, a deslegitimação eram frequentes. Talvez outros quisessem estar no lugar de Curinga ou confundiam a amizade com o profissionalismo. Aqui, voltamos à questão do poder do Curinga que, se não for bem conduzido, pode se tornar autoritário ou arrogante, afastando-se da postura de um pedagogo freireano.

Senti necessidade de mudar minha postura dentro do grupo. Queria ver o trabalho funcionando e se preciso ia contra atitudes erradas, mesmo sendo mal interpretado depois. Quando você se propõe a ver o trabalho dando certo as pessoas estranham e criticam sua postura. Não era fácil para mim carregar cada vez mais responsabilidade e também não era fácil para o grupo me ver como um futuro curinga. Principalmente quando trabalhamos com amigos, onde a relação é muito próxima. (SANCTUM, 2002:57)

Uma das maiores questões é que os componentes do Artemanha não entendiam meu compromisso com os ideais da instituição. Era como se eu estivesse trocando o grupo pelo CTO. Porém, o grupo fazia parte de algo maior, que era o Centro de Teatro do Oprimido. Nas vezes em que Helen me deixava sozinho, conduzindo os ensaios, a aceitação das tarefas propostas por mim, era complicada. Em diversas ocasiões só conseguia avançar nos ensaios se assumisse que minhas recomendações haviam sido acordadas com Helen, anteriormente. Era como se o aval do Curinga antigo fosse necessário para dar qualquer passo. A todo o momento eu era desafiado pelo grupo, e minhas ideias não eram valorizadas, como uma prova ou teste de paciência e de posicionamento. Na passagem abaixo, Helen explicita um momento de conflito entre o grupo e eu.

Flavio coordenou na minha ausência.
Resultado obtido: Houve desentendimento. O grupo não respeitou a liderança de Flavio e queria dar opinião o tempo todo na cena. Até que Jana se irritou e falou para Flavio que ele era o curinga no momento, então fizesse algo. Flavio disse que não era curinga do grupo e que jamais gostaria de ser curinga desse grupo! O grupo não gostou. (Helen Sarapeck, Súmula de Ensaio: 30/11/2000, Arquivo CTO)

A negação dessa responsabilidade foi o caminho mais fácil que encontrei no momento da crise, porém tive que aprender a mediar as diferentes ideias dos componentes e o meu ponto de vista sobre determinada atitude. Um grande complicador é que a maioria dos componentes do Artemanha era formada por aspirantes a atores, que se vincularam ao CTO para fazer teatro e não para lutar por uma causa. A briga de ego, a resistência em serem dirigidos, as competições pelo melhor papel e todos os vícios do teatro convencional poderiam ser encontrados nesse grupo. Era como se a cada dia tivesse que ensinar novamente os princípios do Teatro do Oprimido para os participantes. E, ensinando, eu aprendia.

Quanto mais difícil minha caminhada, maior meu aprendizado.



Imagem 17 - Eu, Helen Sarapeck e o grupo Artemanha, 2003. Foto: Arquivo CTO Brasil

Houve momentos de extremo desgaste emocional, pois, além de ser um anseio fazer parte da equipe de Curingas dirigida por Augusto Boal, o Artemanha foi um grupo fundado a partir de amizades profundas. Em uma autoavaliação, no final do ano de 2001, exponho o cansaço nesse processo de aprendizado coletivo.

Teve um momento em que estava muito presente no grupo. E depois fui cobrado por estar afastado. Hoje estou super dentro, com muita responsabilidade até. Me dedico porque gosto de estar aqui. Não imagino estar sem as terças e quintas. Sou pouco benevolente. Talvez se fosse Curinga seria mais benevolente, assim como a Helen. Curinga tem que ser delicado. (Arquivo CTO, Súmula de Ensaio, 18/09/2001)

Percebo uma autocobrança que está ligada à dicotomia componente/Curinga. Ao mesmo tempo em que eu era parte do grupo, não era. Esse processo de mudança e de tomada de consciência das responsabilidades me sobrecarregava, pois eu era cobrado, simultaneamente, pelos membros do grupo e pelo CTO.

A liderança e o respeito foram conquistados, passo a passo, conversa após conversa, conflito após conflito. Entretanto, alguns componentes percebiam minha dedicação ao tentar mudar minha postura, assumindo cada vez mais um papel de líder, como podemos ver com o depoimento a seguir: “Quando (Flavio) está como Curinga é mais maleável e complacente do que quando está como elenco.” (Arquivo CTO, Súmula de Ensaio, 03/05/2001). A necessidade de *curingar* o grupo Artemanha me fez aprender a ouvir, a ponderar, a ser paciente e democrático. Adjetivos necessários para que o método seja utilizado com sua essência transformadora. E esse processo de autoanálise não se finda...

A partir da experiência adquirida como Curinga do Artemanha, fui *curingar* apresentações de outros grupos do CTO, exercitando minha argumentação em temas variados. Não há registros do meu nome como Curinga Comunitário nas publicações do CTO Brasil, pois essa divisão foi realizada depois que eu já era um Curinga Assistente. Na verdade, eu fui o primeiro Curinga Assistente⁵⁸ do CTO Brasil.

Como Curinga Assistente, acompanhava oficinas ministradas por outros Curingas do CTO, participando de diferentes projetos da instituição. Desta forma sai de minha zona de conforto, do âmbito comunitário e familiar que me encontrava com os grupos comunitários e ampliei minha área de atuação. Acompanhei oficinas em outros estados do Brasil; produzi textos e pesquisas acadêmicas onde refletia sobre meu processo de aprendizado e prática; apliquei outras técnicas e jogos com retorno dos demais membros do CTO Brasil; participei dos laboratórios e seminários internos recebendo formação direta com Augusto Boal.

⁵⁸ No primeiro número da Revista Metaxis (2001) meu nome aparece na ficha técnica da equipe do CTO como Curinga Assistente.



Imagem 18 – Flavio Sanctum e Augusto Boal, 2007. Foto: Arquivo pessoal

Ser assistente em oficinas de capacitação de multiplicadores foi importante, pois os programas aplicados eram bem extensos e profundos, com muitos exercícios e técnicas, o que me oportunizava aprender cada vez mais a parte prática do método. Estando na companhia de outros Curingas eu recebia um retorno específico de como estava procedendo em minha prática, o que me fazia crescer no meu aprendizado.

Na citação abaixo, relato como apliquei um exercício de ritmo numa oficina de formação em Juiz de Fora, Minas Gerais. Na ocasião eu estava acompanhando, pela primeira vez, a Curinga Bárbara Santos, o que me deixou apreensivo e nervoso.

Finalmente, após um animado aquecimento e primeiro contato, eu apliquei o Batizado Mineiro. Nesse exercício, que já ministrei inúmeras vezes, me senti um tanto pressionado por mim mesmo pela presença da Bárbara, que não me reprovava com o olhar. Estimulei as pessoas a irem ao centro sem dar pausas para que o exercício não perdesse o ritmo. Considero que isso tenha sido um receio de ser ou não aprovado pela curinga que eu acompanhava pela primeira vez. Outros curingas como Geo e Helen estão acostumados a me ver dando exercícios, então se torna mais fácil pra mim também. Posso ter interpretado essa oficina como um teste ao invés de trabalho. O exercício tornou-se um pouco histérico, sendo exigido das pessoas um pique muito grande. Bárbara conversou comigo sobre essa forma de ministrar o exercício. As pessoas podiam não se sentir capaz, ou eu podia passar um ar de antipatia com essa minha atitude. Refleti durante segundos e tentando me acalmar iniciei o exercício Quantos As. Quando estamos seguros na aplicação do exercício, as pessoas parecem ler a sua mente e fazem o que você espera. Quantas vezes estamos iniciando um trabalho de curinga e não temos segurança em algum exercício, ao explicarmos para as pessoas há sempre algumas dúvidas básicas que nos pegam de surpresa. Todos entenderam o Quantos As e já no primeiro exemplo acertaram. O ritmo do exercício também se tornou agradável sem imposição minha. (Flavio Sanctum, Relatório Oficina Juiz de Fora, Arquivo CTO, 13/04/2002)

A cada oficina, a cada observação de um novo Curinga, mais eu crescia no processo de aprendizado do método.

Outro passo imprescindível foi minha proposta de criar um novo grupo de Teatro do Oprimido. Como eu já trabalhava em projetos sociais no Complexo da Maré, na organização CEASM (Centro de Ações Solidárias da Maré), fortaleci minha parceria com a instituição e sugeri o início de oficinas de Teatro do Oprimido com jovens da comunidade da Maré. Durante os sábados pela manhã eu estava na favela trabalhando os jogos e exercícios com mais de trinta adolescentes que queriam conhecer o Teatro do Oprimido. Com o passar do tempo, conseguimos definir os jovens mais assíduos e montamos o grupo Arte Vida. Nesse grupo eu pude experimentar com mais liberdade e menos medo, errar, testar, construir uma peça de Teatro-Fórum com meu conhecimento sobre o método. Tive a supervisão não presencial da Curinga Claudete Felix, onde discutíamos o texto da peça, os temas políticos, as questões mais complexas na formação de um grupo popular de Teatro do Oprimido. Era mais um olhar sobre meu trabalho como Curinga.

Por ser morador do morro da Mangueira, minha realidade era muito contígua aos jovens do Arte Vida. Montamos o espetáculo “A Princesa e o Plebeu”, que falava sobre preconceito social com moradores de favela. Eu estava sozinho à frente de um coletivo de jovens com expectativas e anseios por uma realidade melhor. Tentava colocar em prática todos os ensinamentos que havia passado com o Artemanha e os demais grupos de Teatro do Oprimido que havia trabalhado.

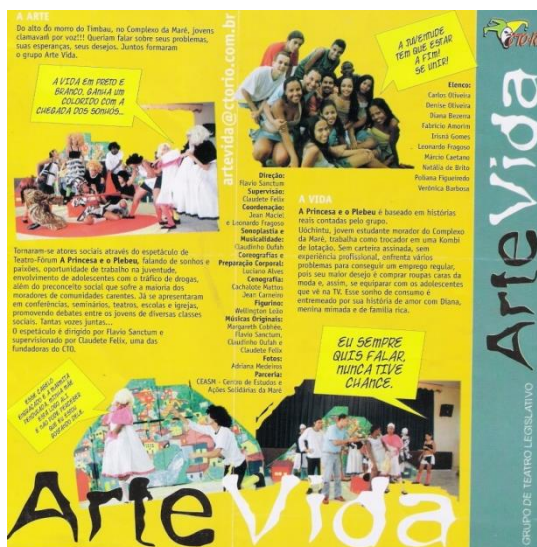


Imagem 19 – Folder do Grupo Arte Vida, 2005. Foto: Arquivo CTO.

Conforme ia realizando minhas atividades comunitárias e os projetos de formação, Boal e sua equipe apreciavam mais minhas competências. Até que, em 2005, surgiu uma oportunidade de representar o CTO Brasil em um evento internacional. Sugeriram meu nome para participar do encontro *Communication in Conflicts* organizado pela instituição alemã Sabisa. Eu iria participar de oficinas com Curingas de outros países, como Sanjoy Ganguly, e fazer uma palestra e uma pequena oficina para os demais participantes e convidados. O encontro durou aproximadamente vinte dias e foi todo em inglês. Minha oficina se intitulou “De Componente a Curinga”, mas foi basicamente uma introdução ao Teatro-Fórum. Os participantes tinham a expectativa de ouvir como havia sido meu processo de formação em Curinga. Na ocasião não tinha noção dos procedimentos e passos para alguém se tornar um Curinga. E é o que essa tese tenta descobrir, dez anos depois.

Avalio que essa viagem à Alemanha foi um marco para que me tornasse um Curinga do CTO Brasil. Tomei consciência do campo internacional do Teatro do Oprimido e de sua potência além-fronteiras, entendendo que minha postura ao representar uma instituição internacionalmente conhecida era analisada a todo o momento.

Fui inserido na equipe da instituição como Curinga a partir do Projeto Teatro do Oprimido nas Prisões, patrocinado pelo Ministério da Justiça em 2006. Essa decisão veio em função da minha experiência como Curinga Assistente em outros projetos e pela necessidade de ampliar a equipe responsável pelos polos de multiplicação em outros estados do Brasil. Entretanto, somente no ano seguinte, 2007, pude coordenar as atividades em um polo de multiplicação, no caso, no estado de Sergipe, no projeto Fábrica de Teatro Popular Nordeste, junto com Claudia Simone, outra Curinga recentemente inserida na equipe.

Logo após a primeira viagem internacional em nome do CTO Brasil, Boal e Bárbara Santos me escalaram para realizar sozinho, em 2006, quatro oficinas na Europa, ficando um mês fora do Brasil. Todos os Curingas iam para o *Festival Muktheadhara II* na Índia, com apoio do Ministério da Cultura do Brasil, pois seria inaugurada a Confederação Indiana de Teatro do Oprimido. Iríamos apresentar nosso espetáculo “Coisas do Gênero”, onde eu era o antagonista principal. Porém, a instituição WFD sediada na Alemanha, propôs-nos esse projeto. Não fui com a equipe para a Índia e

realizei, sozinho, as oficinas de Teatro-Fórum com jovens imigrantes na Alemanha, Áustria, República Tcheca e Polônia.



Imagem 20 – Reportagem sobre a oficina na Polônia, 2006. Foto: Jornal Tygodnik Sanocki

Como um novo Curinga, um grande desafio foi admitir a liderança estando na companhia dos Curingas mais experientes. Especialmente de Helen, que tinha sido Curinga Supervisora por muitos anos. Era natural que eu a deixasse assumir mais responsabilidades ou responder às questões mais importantes durante uma atividade. Percebo que minha postura com outros Curingas, que não tive tanta proximidade, era diferente durante um trabalho. Por isso, quando trabalhávamos juntos, eu e Helen sempre refletíamos, avaliávamos todas as nossas atitudes durante o processo de trabalho para que eu pudesse adotar o papel de Curinga e não de assistente, pois: “É na medida da sua participação que alguém mostra que tem qualidade de animador. [...] É nas lutas que alguém ganha tal competência.” (BOFF, 1984:100).

No Anexo II apresento algumas atividades que realizei no CTO Brasil em cada fase como Curinga. O objetivo é tentar visualizar o que foi realizado para compreender qual caminho percorri no meu processo de formação. Porém, creio que não foram somente as atividades com o Teatro do Oprimido, dentro do CTO Brasil, que me fizeram ter as capacidades para me tornar um Curinga. Por isso, ao lado, elenco algumas atividades que fiz no mesmo período, que podem ter contribuído para minha iniciação como educador de Teatro do Oprimido.

Creio que minha formação acadêmica como Pedagogo e em Artes Cênicas, adquirindo mais conhecimento teórico sobre teatro, educação, política e sociedade, tenha me ajudado na iniciação como Curinga. O próprio Boal e os Curingas mais experientes me incentivaram a fazer faculdade e a me aperfeiçoar academicamente.

A Curinga Claudete Felix pontua, a partir de sua experiência dentro do CTO Brasil que, em seu parecer, a formação universitária é primordial para a qualificação no caminho de um Curinga.

É importante estudar. [...] A gente não tem Curinga que só tenha o segundo grau. Nunca teve, desde o primeiro grupo de 86, eram pessoas que tinham o terceiro grau. Tem uma qualificação nesse sentido, talvez porque é mais fácil pra você identificar um mínimo de leitura sobre essa questão dos direitos, questão do trabalho, questão das leis. Mas tem que ter uma condição de escrever um texto, com uma qualidade, ler um texto e traduzir, defender, argumentar ou contra argumentar aquele texto. Então, tem que ter uma qualidade e o terceiro grau acaba sendo uma das coisas que alavanca, que ajuda.⁵⁹

Boal sempre criticou a Universidade como um espaço elitista e de poder, que pode engessar o conhecimento e enclausurar o processo de descoberta: “O Pensamento não pode ser feito no claustro; ele tem que estar sempre na referência da realidade. A universidade empurra para o claustro porque guarda aqueles rituais da universidade.” (BOAL *apud* LIGIÉRO, 2009:175). Por isso sempre temeu ver seu método fagocitado pelas cátedras universitárias. Porém, por outro lado, sempre estimulou a pesquisa, o estudo, a sistematização através da reflexão da realidade. Creio que, ao aprimorar minha investigação intelectual, Boal tenha tido maior confiança na prática que eu poderia construir ao seu lado.

Fortalecendo minha formação prática, as pesquisas acadêmicas também foram imprescindíveis para o entendimento teórico do método. Aliás, eu sou o primeiro Curinga da instituição a me formar mestre e, agora, doutor⁶⁰. Após meu ingresso no mestrado, onde fui incentivado diretamente por Boal, os outros Curingas do CTO buscaram o aperfeiçoamento intelectual dentro da Universidade. Hoje todos os Curingas do CTO Brasil possuem mestrado ou estão no processo de finalização. Não quero dizer que somente na academia possamos teorizar, mas, corroborando o pensamento de Freire, Boff e Boal, é a partir da reflexão de nossa prática que descobrimos novos

⁵⁹ Trecho de entrevista realizada com Claudete Felix no Rio de Janeiro, por Flavio Sanctum, em 06 de Junho de 2014.

⁶⁰ O professor Licko Turle é doutor, mas quando ingressou na pós graduação não fazia mais parte da equipe de Curingas do CTO Brasil.

caminhos. A participação no movimento social com os grupos LGBTs também me deu uma bagagem política e um entendimento sobre questões sociais importantes para meu trabalho como Curinga.



Imagem 21 – Flavio Sanctum ministrando uma oficina de TO no Peru, 2011. Foto: Geo Birtto

Porém, vale refletir que não podemos nos basear somente no processo de iniciação dos Curingas do CTO Brasil para entendermos o que é e como trabalha um Curinga. Como explicitarei anteriormente, há outros pedagogos no campo do Teatro do Oprimido que realizam uma prática do método independente e afastada do mestre Boal, mas são considerados Curingas. Nos capítulos seguintes faço uma análise a partir de duas experiências internacionais com o Teatro do Oprimido. Analiso o CTO Maputo com o Curinga moçambicano Alvim Cossa e o CTO Jana Sanskriti da Índia com o Curinga Sanjoy Ganguly.

Para dar início à análise do trabalho de ambos os Curingas, foram colocadas algumas questões fundamentais: quais foram seus processos de formação enquanto ativistas do Teatro do Oprimido, como entendem e aplicam a metodologia de Boal nas comunidades em que trabalham, como se dá a multiplicação em seus Centros de Teatro do Oprimido e quais aspectos do Curinga são mais evidenciados?

3 O TEATRO DO OPRIMIDO EM MOÇAMBIQUE

Para ampliar a parceria com artistas e educadores de países africanos e asiáticos, o Centro de Teatro do Oprimido do Brasil constituiu uma parceria com o Programa de Intercâmbio ASCHBERG da UNESCO. Desta forma, Boal e os Curingas de sua equipe selecionavam os currículos aptos para receberem uma bolsa de estudos no Brasil, onde o residente passaria três meses acompanhando as atividades realizadas nos projetos do CTO. Nesse processo a instituição recebeu pessoas da República dos Camarões, Venezuela, Índia e Moçambique. O moçambicano Alvim Cossa⁶¹ foi um dos beneficiários dessa bolsa e fez parte do Programa de Residência Internacional do Centro de Teatro do Oprimido, de julho a setembro de 2001, estudando diretamente com Augusto Boal.

Após seu retorno a Moçambique, Alvim realizou inúmeras oficinas de formação com grupos organizados do movimento social de Maputo, onde conseguiu formar cerca de três mil praticantes de Teatro do Oprimido em 98 distritos do país. Em 2007 foi fundado o GTO Maputo, instituição cultural respeitada em todo o país. Por seu amplo trabalho de multiplicação. Em 2012 o GTO tornou-se o Centro de Teatro do Oprimido Maputo.

Em fevereiro de 2015 estive em Moçambique, como parte de minha pesquisa de doutorado com bolsa da CAPES e apoio do Programa de Intercâmbio Cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, e acompanhei, durante um mês, as atividades do CTO Maputo. Como o período de minha visita era fevereiro, logo após festividades e férias, convenci Alvim de prepararmos atividades especiais, para atrairmos os multiplicadores e grupos comunitários. Por isso programamos uma oficina de aprofundamento no Teatro do Oprimido, para discutir com os praticantes da metodologia o conceito e o papel do Curinga do Teatro do Oprimido. Em parceria com a Escola de Artes da Universidade Eduardo Mondlane, propus uma oficina de Teatro do Oprimido para os estudantes de Artes Cênicas, com assistência da Curinga moçambicana Hermelinda Simela e, coroando as atividades na África, produzimos a I Jornada Moçambicana de Teatro do Oprimido, inspirada nos eventos que realizamos na pós-graduação da UNIRIO.

⁶¹ Conheci Alvim em sua estada no Brasil, quando eu ainda era Assistente de Curinga. Participamos juntos de oficinas e ele acompanhou de perto a temporada de apresentações do meu grupo Artemanha, colaborando nas discussões do tema do espetáculo *Fruto Proibido*, que eram as DST/AIDS.

A elaboração dessa agenda especial foi estratégica para possibilitarmos a mobilização dos grupos comunitários e o meu acompanhamento do trabalho diário do CTO Maputo.

Ao me deparar com historiografia recente do CTO Maputo, encontrei pouca bibliografia sobre seu trabalho. Alvim, enquanto Curinga coordenador, não possui nenhum livro publicado, somente alguns textos e entrevistas. Dentre os quais se destaca: “O Teatro e Prevenção do HIV/SIDA” publicado na Revista do Teatro do Oprimido Metaxis. Minha fundamentação é a partir dessas reportagens jornalísticas, entrevistas produzidas por mim e de artigos de praticantes ou de Curingas que trabalharam diretamente com o grupo moçambicano.

Após a criação do GTO Maputo, o CTO Brasil continuou o processo de apoio à formação de novos multiplicadores moçambicanos. Através dos projetos realizados com financiamento do Governo Federal do Brasil, como os Pontos de Cultura, Moçambique recebeu cursos profundos de formação com a curinga Bárbara Santos e, de estética, com o cenógrafo Cachalote Mattos. Esses cursos fizeram parte da rede de formação proposta pelo projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, idealizado e concretizado pelo CTO Brasil, o que facilitou na expansão do trabalho do GTO Maputo, até que se tornasse um Centro de Teatro do Oprimido.

O período em que me inseri no cotidiano do CTO Maputo me serviu para observar como a instituição formula seus projetos de formação, seus cursos e como se dá seu funcionamento.

3.1. O teatro ritualístico de Moçambique

A complexidade em realizar uma pesquisa a partir de um teatro africano num país de colônia portuguesa como Moçambique tem como principal entrave o pequeno acervo de escritos sobre o tema. O material encontrado, na maioria das vezes, é sobre um teatro realizado pelo colonizador e, sob seu ponto de vista, dificilmente levando em consideração a perspectiva do povo moçambicano.

O teatro nativo africano tem seu gênesis a partir da imitação de animais, utilizados, em sua maioria, nos rituais religiosos e sociais: mimético-mágico-religioso. A prática do lúdico performático apresenta-se como instância humana.

Assim, com a descoberta do fogo, quando a horda se reúne, as sombras facilitam o mistério, o movimento das chamas convidam o corpo a dançar, enquanto sobre as faces os reflexos modelam uma máscara, o homem serve-se então do corpo para comunicar com o grupo e viver emoções coletivas, e os seus movimentos criam a primeira linguagem. (VAZ, 1999:15-16)

Muitos antropólogos não consideram o teatro realizado na África como teatro, pois apresentam uma concepção de arte ocidentalizada, com premissas artísticas europeias. Porém, o teatro nativo, com os ritos, danças, batuques sempre existiu nas terras moçambicanas e teve origem principalmente em duas manifestações culturais: o *Nyau* e o *Mapiko*.

O *Nyau* era uma cerimônia procedente da comunidade dos *Chewas*, um subgrupo dos povos *Maraves* no norte do rio Zambeze, atual província de Teta. Este rito, praticado somente por homens, era realizado em iniciações, sepultamentos e nos pedidos de perdão aos espíritos dos mortos.

Os ritos de iniciação *Nyau* para os jovens que entravam na puberdade me remetem à definição de Schechner (2010) para os Jogos Obscuros, onde o “jogador” iniciado não tem ciência do processo performático que está participando. O jovem era apresentado por seu padrinho ao chefe *Nyau* e precisava demonstrar sua valentia através de provas. Desta forma era levado até a floresta e lá precisava passar uma semana ou mais, sozinho. Depois de um longo período sem a companhia de ninguém, repentinamente surgiam pessoas lhe batendo e gritando. Ele precisava enfrentar tudo sem demonstrar medo algum. Passada essa fase, o iniciado era levado a um local secreto e proibido, próximo a um cemitério, onde eram construídas e guardadas as máscaras e as fantasias de animais. Seu padrinho o acompanhava e ensinava várias palavras sagradas que seriam utilizadas durante o ritual e que identificavam um *Nyau*. O padrinho e os mais velhos transmitiam ao jovem as regras sociais, como tratar os idosos, histórias e costumes da comunidade *Chewas*.

Na cerimônia estavam todas as mulheres e os homens iniciados no *Nyau*. Na primeira parte, os tambores tocavam e todos podiam dançar e, logo depois, somente os melhores dançarinos: “Recortados pelo luar e pela poeira levantada pelos pés dos dançarinos, dentro e fora deles, “trotavam”, “galopavam”, cruzavam-se continuamente em todos os sentidos.” (OLIVEIRA, 1982:26).

O *Nyau* tinha a função social de conservar as tradições da comunidade *Chewa*, transmitindo suas regras, como o poder dos mais velhos, a submissão da mulher, a organização do trabalho. Também tinha a finalidade de criar harmonia entre o homem e

a natureza. Os *Nyau* representavam a ligação entre a comunidade e seus ancestrais, que precisavam estar presentes em todos os momentos importantes da comunidade, como passagem da adolescência para a fase adulta, a morte, etc.

Com a perseguição do colonialismo português, o *Nyau* passou a ter uma função de resistência e crítica. As comunidades *Nyau* aderiram a FRELIMO⁶² e passaram a denunciar os maus tratos e a opressão impostos pelo colonialismo.



Imagem 22 - Máscaras *Nyau*. Maputo, 2010. Foto: Tiago B. Maciel

A comunidade de *Maconde* era composta por curandeiros que se denominavam *Nalombo*. Os *Vanalombo*⁶³ também faziam ritos de iniciação da puberdade onde utilizavam acrobacias e comicidade, sem perderem o aspecto sério do rito, que podemos associar à seriedade do jogo proposta por Huizinga (2012), como vimos no primeiro capítulo.

Um dos principais momentos da cerimônia era o *Mapiko*, uma espécie de representação do espírito antepassado (o morto-vivo), que era interpretado por um dançarino, o *Lipiko*. As representações deveriam seguir uma ritualística e seriedade a ponto de amedrontar as mulheres, que deveriam acreditar que os dançarinos realmente

⁶² Frente de Libertação de Moçambique. Partido fundado em 1962 com o objetivo de lutar pela independência de Moçambique de seu colonizador Portugal. O primeiro presidente eleito pela FRELIMO foi Eduardo Chivambo Mondlane. Atualmente a FRELIMO é o partido da situação em Moçambique.

⁶³ Plural da palavra *Nalombo*.

estavam possuídos por espíritos invocados pelos curandeiros. Como as mulheres tinham grande importância na vida social e religiosa da comunidade *Maconde*, por procriarem e produzirem alimentos, era uma tentativa de tomada de poder, pelos homens, através do medo: “Era então para luta contra esse domínio, para se impor, que o homem utilizava o medo, através do Mapiko, transmitido de geração em geração nos ritos de puberdade.” (OLIVEIRA, 1982:30).

Os dançarinos tinham figurinos que cobriam todo o corpo, deixando somente os dedos dos pés e das mãos à vista. Utilizavam máscaras de madeira com abertura somente na boca, por onde o dançarino podia enxergar. As fantasias de personagens femininos tinham, em madeira, pinturas no ventre e seios.



Imagem 23 - Máscara Mapiko – Museu de Arte de Maputo, Moçambique. Foto: Arquivo do Museu de Arte de Maputo

Importante salientar que essas tradições desenvolveram-se em diversos aspectos culturais, a partir das danças, acrobacias, pantomimas, máscaras, músicas, cânticos. Não exclusivamente no âmbito da religiosidade, o *Mapiko* ampliou sua representatividade social extrapolando sua função religiosa e desenvolvendo novas subjetividades como a representação do cotidiano, o divertimento, a crítica e, mais tarde, a tomada de posição consciente contra o colonialismo. O cômico também seria um elemento que afastaria o *Mapiko* do ritual religioso, colocando-o cada vez mais próximo da crítica do colonialismo. Com o surgimento da FRELIMO, a função crítica ficou mais consciente e constante.

A partir da luta armada para a independência de Moçambique, o *Mapiko* foi absorvido pela FRELIMO para servir de teatro didático, onde precisariam ensinar a

população como se comportar diante da luta contra os colonos, mobilizando e organizando as zonas libertas. Ainda após a independência do país a dança tradicional *Mapiko* servia para organizar essa nova sociedade, ensinando como os moçambicanos deveriam se comportar nesse novo período.

Teatro didático, onde o rito foi deixado de lado, onde o personagem *Lipiko* deixou de representar os espíritos dos ancestrais para representar personagens do cotidiano, como o chefe da aldeia que não quer aderir à nova comunidade (aldeia comunal), o estudante que não quer estudar, o bêbado que não quer trabalhar. Todas as histórias criadas e contadas através do *Mapiko* tomou um formato didático, de acordo com os interesses da FRELIMO, para reorganizar a sociedade moçambicana, após a libertação portuguesa. O *Nalombo* (curandeiro-sacerdote) desapareceu nessa nova roupagem do *Mapiko*, já que a função ritual também desapareceu.

Atualmente tanto o *Mapiko* como o *Nyau* voltaram a ser utilizados enquanto ritual com elementos religiosos e mesmo como resistência dos praticantes às igrejas neopentecostais. A dança ritualística foi novamente introduzida na prática cultural tradicional em algumas comunidades moçambicanas e em festas ou eventos.

Vale salientar que não percebi nenhum elemento das tradições populares nos espetáculos do CTO Maputo, o que leva a crer na preferência por uma estética realista eurocêntrica oriunda do período de colonização, reforçando um teatro de gabinete criado para o palco italiano.

3.2 – O Teatro Engajado em Moçambique

No ano de 1898, a partir de um artista e professor português chamado Carlos da Silva, o teatro à maneira ocidental foi iniciado em Moçambique, direcionado aos colonos. Somente a partir dos anos 1960, numa reação ao colonialismo e fortalecendo os movimentos antifascismo e anticolonialista, o teatro começou a ser utilizado como instrumento de protesto. A FRELIMO criou um setor de teatro para combater a presença de Portugal no país. Criaram peças como *A Partilha a África*, *Chibalo* e *Um Minuto de Silêncio*. Os textos falavam da exploração do povo moçambicano, da opressão sofrida pelo colonialismo e o imperialismo que corrompiam a população e reforçavam a degradação social: “Este teatro na sua globalidade era elitista, com a exceção duma minoria que formava o bloco da resistência anti-colonial-fascista, devido a uma certa

consciência nacional.” (VAZ, 1978:37). Nessa fase a arte tradicional como *Nyau* e *Mapiko* também foram vinculadas à prática do teatro engajado.

De acordo com Oliveira (1982), a partir dos princípios adotados para o desenvolvimento da cultura moçambicana, delineados pelo presidente da república Samora Machel, a FRELIMO organizou, em finais dos anos 1970, um curso de formação de agentes comunitários em teatro popular. O objetivo não era formar atores, técnicos ou cenógrafos, mas sim fazer com que a comunidade entendesse o processo de produção teatral para falar dos problemas do seu cotidiano ligados à agricultura, saúde, educação e todo tipo de assuntos concretos que a comunidade se confrontava, e o teatro seria para transmitir esses conhecimentos.

Esse planejamento tinha por base não utilizar os conhecimentos ocidentais sobre teatro, mas, a partir de experiências realizadas em contextos sociais e políticos parecidos, como na revolução soviética, alemã, indiana e brasileira. No decorrer da tese, percebemos que a agenda comunista para a cultura se repete em muitos países. Daí, vemos emergir ações ligadas a uma prática boaleana e brechtiana, em que o teatro possui uma função crítica da realidade.

São exemplos a experiência desenvolvida por Boal na América Latina, de utilização das tradições populares no teatro, da utilização do teatro para a conscientização do povo... ou a desenvolvida por Brecht na sua maneira de encarar a história, na utilização do teatro com uma função crítica, etc. (OLIVEIRA, 1982:54)

Esse projeto se assemelha às experiências brasileiras como os Centros Populares de Cultura da UNE, do Teatro de Arena e do programa de alfabetização no Peru na América Latina (ALFIN). Iniciativas de recrutamento e instrução popular das quais Augusto Boal fez parte. Como vimos no capítulo anterior, no Brasil dos anos 1980, Boal seguiu passos parecidos no projeto Fábrica de Teatro Popular, realizado a convite do governo esquerdista do Rio de Janeiro. O teatro, assim como as artes plásticas, dança, música, poesia, seria ensinado nas escolas, depois nas fábricas, nas vilas, no campo. Uma estratégia dos partidos simpatizantes do comunismo para utilizarem a arte como instrumento pedagógico. Nesse curso de formação os artistas aprendiam os fundamentos do teatro e como utilizá-lo para educarem os novos cidadãos livres moçambicanos para uma nova vida.

Na história de Moçambique póscolonial há vários marcos indicativos que descrevem as realizações de práticas samorianas da FRELIMO sob o nome do marxismo-leninismo entre 1975-1989. Essas evidências podem ser rastreadas através de três exemplos: 1) No campo da organização social, com a existência das aldeias comunais e de Células do partido FRELIMO nas instituições estatais, escolas e nos bairros residenciais, do Rovuma ao Maputo; 2) No campo político, com a presença de assembleias populares numa escala hierárquica (bairros, localidades, cidades, províncias e a nível nacional); 3) No campo acadêmico, com a existência de universidade e escolas de aprendizagem marxistas. A escola foi considerada como um centro de produção da mentalidade do homem marxista. (MALOA, 2011:90)

O curso contava com diversas disciplinas como: Trabalho direto com a comunidade / Construção de materiais cênicos e instrumentos / História do Teatro e das Tradições Populares / Teorias e Técnicas de Comunicação. Tinha ainda aulas de História, Educação Política, Português, Geografia, projeção de filmes e palestras sobre temas diversos. Essa prática cultural foi realizada em escolas, hospitais psiquiátricos, aldeias comunais (grupos de camponeses organizados pela FRELIMO para construir um novo Moçambique).

Porém, a realidade é dialética e nada tem somente um lado. Desta forma, ao mesmo tempo em que a FRELIMO criava projetos para a libertação de Moçambique, os preceitos políticos comunistas excluía bruscamente algumas minorias. Vale salientar que o processo de construção deste “novo” Moçambique foi extremamente cruel e violento para uma parcela da população. Essa fase da história moçambicana é representada em muitos filmes como, por exemplo, o premiado *Virgem Margarida* do diretor Licínio Azevedo, que relata a dor das mulheres sequestradas e aprisionadas nas Vilas Comunais.

Uma luta de vida ou morte contra o inimigo da FRELIMO, que já não era mais o colonizador, mas o moçambicano, que tinha incorporado hábitos burgueses do colonizador. Estes eram designados de homens velhos, que deviam ser ultrapassados para se integrar numa nova sociedade socialista. Como Samora Machel nos lembra, o homem velho é aquele homem não socialista, aquele que não conhece a teoria revolucionária. Enquanto que o homem novo é aquele que constrói o socialismo, com disciplina e entusiasmo mobiliza grandes massas. (MALOA, 2011:90)

A FRELIMO considerava-se um salvador do povo moçambicano e muitas pessoas foram sequestradas e levadas para as aldeias comunais para uma reeducação moralista, baseada em decretos públicos e no militarismo. Prostitutas, desempregados, alcoólatras, homossexuais, curandeiros eram perseguidos para uma “limpeza” social no país.

Num paradigma eminentemente paternalista e autoritário, a Frelimo — que se considerava como sendo o “guia do povo moçambicano” — atribuiu-se como uma das suas principais tarefas “organizar” o povo para acabar com a fome e a miséria. O presidente da República era visto como o “pai da nação”, o “garante da unidade nacional”, o único “detentor da razão”. Com vista a criação de uma nova sociedade, pôs-se em prática uma vasta política de “modernização autoritária” que pressupunha, entre outros, o fim do habitat disperso e a criação de aldeias comunais, a negação das autoridades tradicionais, da religião, da poligamia, do alcoolismo, dos ritos de iniciação.⁶⁴

Mas vale refletir que a FRELIMO veio enquanto única opção de resistência do povo moçambicano aos portugueses colonialistas, de tal forma que muitos cidadãos de Moçambique aprovam as ações da FRELIMO em prol de um país mais organizado e produtivo.

Seguir a risca, dogmaticamente, a melhor cartilha ou o mais judicioso conselho pode revelar-se um desastre. Conselhos e cartilhas podem ser símbolos de correto comportamento, mas catastróficos se aplicados a situações concretas, diferente daquelas que o motivaram. (BOAL, 2009:74)

Em minha visita, deparei-me com uma Maputo contraditória, onde a medicina tradicional dos curandeiros se tornou tabu no meio de tantas igrejas evangélicas. A cada esquina da cidade nos deparamos com inúmeras denominações de igrejas protestantes brasileiras. A Universal do Reino de Deus, Igreja Mundial do Poder de Deus, Deus é Amor atraem multidões de moçambicanos que querem se livrar dos feitiços rogados pelos desafetos e pelas possíveis doenças causadas pelos curandeiros. A religião tradicional é perseguida há anos pelos católicos portugueses, depois, oficialmente pela FRELIMO e, finalmente, pelos adeptos das igrejas evangélicas. De acordo com o 3º Censo da População (2010), 5,7 milhões dos 20,2 milhões de moçambicanos são cristãos. Cerca de 3,1 milhões são protestantes de igrejas tradicionais e 2,9 milhões são evangélicos pentecostais (Agência Brasil⁶⁵). E, nos intervalos entre um culto e outro, a população não deixa de buscar os curandeiros para pedir proteção dos espíritos.

⁶⁴ CHICHAVA, Sérgio Inácio. Moçambique. Do paternalismo autoritário à “privatização” do Estado. Disponível em: <<http://www.iese.ac.mz/lib/sc/PaternalismoAutoritario.pdf>>. Acesso em 18 de Abril de 2015.

⁶⁵ CASTRO, Eduardo. Igrejas evangélicas brasileiras crescem em Moçambique. Disponível em: <<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2010-12-24/igrejas-evangelicas-brasileiras-crescem-em-mocambique>>. Acesso em 27 de Maio de 2015.

Numa capital que mistura urbanismo e turismo em sua zona central e, em contraponto, pobreza suburbana de ruas sem asfalto e sistema de água deficitário, a arte produzida reflete uma estética distante do cotidiano moçambicano, espelhada no Brasil ou na vizinha África do Sul. Tanto que um dos maiores *hobbies* é assistir aos programas da evangélica TV Record ou às novelas globais.

E o teatro não foge à regra e também não se aproxima da realidade vivida pelo público moçambicano, reproduzindo a língua do colonizador e uma estética eurocêntrica.

Esta sala fechada na qual é preciso pagar para entrar, o dispositivo cênico que separa os espectadores dos atores, o fato de se falar uma língua estrangeira para 80% da população, são outras tantas razões próprias para afastar os africanos de um teatro que, de fato, tende cada vez mais a funcionar sobretudo para uma elite privilegiada saída da pequena e média burguesia. (VAZ, 1999:98)

O professor Carlos Vaz sugere que a melhor forma de retomar um teatro contra hegemônico é o retorno do teatro didático, pois, assim, o homem africano e sua peculiaridade serão valorizados. Ele defende que o início desse processo deve se dar a partir das escolas, para sensibilizar crianças e jovens. Que o teatro didático vai além da observação e constatação da realidade, mas pode ajudar a transformar a realidade. E se aproxima do conceito de teatro de Boal dizendo que todo ato é político, assim todo teatro africano é político, mesmo que não queiram assumir (VAZ, 1999:104-105). Porém, veremos adiante que o teatro didático realizado em Moçambique não garante que o ponto de vista do povo seja respeitado, ficando muitas vezes nas mãos dos agenciadores e financiadores a eleição dos assuntos tratados nas peças, sobretudo nas de Teatro do Oprimido.

3.3 CTO Maputo

Alvim Cossa, antes de sua viagem para intercâmbio no Brasil, foi coordenador da Casa de Cultura do Alto Maé, bairro de Maputo. Na ocasião tinha estreita relação com o coordenador da Casa de Cultura da Beira, Silva Dunduro, atual ministro da Cultura de Moçambique. Pelo seu trabalho artístico e comunitário, Alvim se tornou um profissional reconhecido e respeitado em toda esfera cultural do país, por isso foi indicado para concorrer à bolsa Aschberg da UNESCO.



Imagem 24 – Alvim Cossa no CTO Brasil, 2008. Foto: Arquivo CTO

Após seu retorno do Brasil para Moçambique, em 2001, Alvim utilizou seu conhecimento na área cultural e organizou ativistas de diversas províncias para participarem da primeira formação de Teatro do Oprimido no país. Primeiro experimentou com seu próprio grupo de teatro chamado “Gota do Lume” e, depois, ampliou a ação para outras instituições moçambicanas. A partir dos multiplicadores formados, fundou o GTO Maputo, que depois se tornou CTO Maputo, o qual tornou-se eixo central para outros grupos culturais de Moçambique.

De lá para cá, muitas peripécias ocorreram. O grupo ganhou o reconhecimento social de modo que estabelecemos parcerias de trabalho com várias instituições, com destaque para o UNICEF, o FNUAP, a Cooperação Suíça, a DSF, entre outras, com as quais continuamos a trabalhar. O que aconteceu é que o grupo se fortaleceu. Passámos a realizar actividades fora da capital do país, Maputo, e realizámos a primeira oficina regional da zona sul, na província de Inhambane, em que todos os grupos do Teatro do Oprimido existentes da época participaram. Mais adiante expandimos a iniciativa para o centro e o norte de Moçambique.⁶⁶

O acesso a financiamentos internacionais facilitou a capilaridade das atividades do CTO Maputo, garantindo as ações de Teatro do Oprimido em muitas províncias. Além de manter contato direto com o CTO Brasil e outros praticantes do Teatro do Oprimido, sempre fazendo atividades em parceria.

O processo de formação contínua do CTO Maputo fortaleceu-se com a assinatura do convênio com o Ministério da Cultura brasileiro, tornando o grupo

⁶⁶ Trecho da entrevista realizada com Alvim Cossa pelo jornal *A Verdade*, em 7 de fevereiro de 2013.

moçambicano um Ponto de Cultura na África, o que reforçou um Teatro do Oprimido institucionalizado a partir da ótica do CTO Brasil.

O projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, realizado pelo CTO Brasil, com patrocínio do Ministério da Cultura, visava à formação de ativistas culturais em dezesseis estados do Brasil, além de países africanos lusófonos. Guiné Bissau, Angola e Moçambique receberam dois cursos de 40 horas, além de visitas de acompanhamento no método do Teatro do Oprimido e realizaram mostras públicas de resultados. A coordenadora do projeto era Bárbara Santos, que se responsabilizava pessoalmente pelos cursos realizados na África. Na ocasião, Gilberto Gil era o ministro da cultura no Brasil e esteve pessoalmente no lançamento do projeto na sede do CTO Brasil, em 2006. O diferencial desse projeto era que o Teatro do Oprimido seria integrado às ações que os Pontos de Cultura já realizavam, onde a metodologia iria auxiliar os grupos beneficiados, ampliando suas atividades, mas não substituir uma metodologia pela outra.

Esse Programa veio para identificar, reconhecer e potencializar as atividades culturais já desenvolvidas por comunidades nos diversos cantos do país. Hoje temos cerca de 450 Pontos de Cultura em todo Brasil', informou o ministro. 'E nossa inspiração está em processos como estes aqui desenvolvidos. Por isso, o Teatro do Oprimido não é apenas um dos nossos parceiros, mas o fundador dos Pontos de Cultura', disse Gil.⁶⁷

Vale salientar que tal projeto foi possível pela estreita relação de Augusto Boal e do próprio CTO Brasil com o governo petista de Luiz Inácio Lula da Silva. A abertura desses editais culturais e a proximidade ideológica do Partido dos Trabalhadores com os ideais do Teatro do Oprimido abriram espaço para as experimentações com o método em diferentes estados brasileiros e em países lusófonos africanos.

Assim sendo, os primeiros multiplicadores formados em Moçambique tiveram supervisão e orientação direta do CTO Brasil, o que deveria ser refletido na construção dos seus projetos e oficinas.

A partir de 2006, com o Projeto de Teatro do Oprimido Ponto a Ponto, as equipes do GTO Maputo e do GTO Bissau têm acesso a formação continuada e ao aprofundamento dos conhecimentos adquiridos. Dessa forma, garantem que suas diversas atuações comunitárias estejam em consonância com os fundamentos teóricos do Método. (SANTOS, 2008:45)

⁶⁷ CATALÃO, Nanan. Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto. Disponível em: <<http://www.thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/2006/03/15/teatro-do-oprimido-de-ponto-a-ponto>>. Acesso em 29 de Maio de 2015.

A estrutura dos projetos de multiplicação, formação de grupos comunitários e organização prática das atividades possuem uma proximidade com o formato brasileiro, respeitando as singularidades da realidade africana, como o paternalismo com os multiplicadores, uma subserviência com as agências financiadoras e um misticismo religioso em algumas discussões. Mesmo tendo uma vasta experiência com os Curingas do CTO Brasil e estando pessoalmente nas atividades realizadas por Boal, verifiquei na prática de Alvim e do CTO Maputo algumas lacunas estéticas, teóricas e práticas, que se refletem na formação dos multiplicadores.

Notei pouca elaboração das linguagens cênicas nos espetáculos dos grupos populares que visitei. As peças não possuem músicas, figurinos ou cenários atrativos. Creio que a crítica que Vaz (1999) faz ao sugerir que o teatro moçambicano esteja espelhado em uma estética europeizada, propaga-se também para as peças do CTO Maputo. É como se o grupo estivesse ancorado nos processos artísticos de 2006, com um Teatro-Fórum realista e sem levar em consideração os aspectos das últimas pesquisas do método como a Estética do Oprimido.

Percebi pouco entendimento da profundidade política do método na maioria dos Curingas que vi atuando. Os atuais Curingas dos grupos foram treinados pela própria equipe do CTO Maputo e os Curingas formados diretamente pelo CTO Brasil, hoje, já não fazem mais parte dos projetos da instituição. Por isso os novos Curingas têm grande defasagem no conhecimento do método. Isso gera uma incongruência com o conceito de Curinga, pois, independentemente de terem estudado diretamente com o CTO Brasil, não incorporaram a divisão de Curinga Comunitário e Curinga Assistente. Todos são chamados de Curingas, porém, nem todos portam habilidades e responsabilidades institucionais, artísticas e políticas de um Curinga.

Também notei que, em alguns momentos, há a realização de peças e projetos a partir da demanda dos patrocinadores, o que pode gerar um afastamento da essência do Teatro do Oprimido e o que leva a um conflito da metodologia com outras práticas como o Teatro para o Desenvolvimento e o Teatro Aplicado.

Nos subcapítulos abaixo, analiso como a instituição passou de Grupo para Centro de Teatro do Oprimido, se as crenças religiosas dos Curingas influenciam na estrutura e coordenação do CTO Maputo e se distinguem seus projetos da prática do Teatro para o Desenvolvimento, tão disseminado nos países africanos.

3.3.1 De GTO para CTO

No final de 2012, Bárbara Santos e a equipe do CTO Brasil receberam de Alvim Cossa uma mensagem solicitando assistência para transformar o GTO Maputo em um Centro de Teatro do Oprimido.

Um dos pontos que está sendo colocado pelos membros é a mudança da designação do GTO-Maputo para CTO Maputo, sendo justificativa maior o tipo de actividade que realizamos que suplanta a de um grupo de teatro, passando para uma organização que, pesquisa, forma, capacita, representa juridicamente outros grupos e se pretende efectivamente referencia nacional na aplicação e gestão das técnicas de Teatro do Oprimido em Moçambique. (SANTOS, 2015:161)

Neste trecho do *e-mail*, Alvim se questiona sobre a instância de ainda serem um GTO. E a primeira pergunta que devemos nos fazer é qual a diferença entre um Grupo de Teatro do Oprimido – GTO e um Centro de Teatro do Oprimido – CTO?

No mundo só existem três CTOs, e foram justamente eles os escolhidos para servirem de análise desta tese. Porém, há diversos GTOs nos cinco continentes, e muitos possuem um trabalho de multiplicação potente.

Não existe nenhuma instituição ou pessoa que possa definir quem se torna um CTO, assim como, depois da morte de Boal, não há ninguém que possa nomear um Pedagogo de Teatro do Oprimido como Curinga. A experiência prática é que conceitua um CTO ou um Curinga, “pois a decisão de transformar um GTO em CTO não pode estar restrita a um grupo isolado.” (SANTOS, 2015:162).

Bárbara nos sugere que um GTO tenha seu trabalho focado a partir de um coletivo ou uma comunidade: “O conceito mais amplo de GTO se vincula ao compromisso com articulação e organização social e, multiplicação local (comunitária) desenvolvida de forma estruturada.” (2015:164).

Já um Centro de Teatro do Oprimido funciona como espaço de formação e aprofundamento da metodologia: “Um CTO deve se constituir em uma referência para grupos e praticantes, dentro e fora de seu território geográfico; ratificar os alicerces fundadores do Teatro do Oprimido e, ao mesmo tempo, estimular a multiplicação criativa.” (2015:164).

Para definir o que Bárbara conceitua como multiplicação criativa, vale a pena regressar ao conceito de produtor em Walter Benjamin (1987), como vimos no capítulo anterior. Benjamin defende a ideia de que todo autor (artista) deve se tornar produtor

(multiplicador) de sua arte, ensinando a outras pessoas como concretizar em obra seus pensamentos. E não é o produto finalizado que se mostra revolucionário, mas sim o processo de sua construção, pois é com base na modificação do processo de produção que poderemos alterar as relações sociais entre os seres humanos: “Sabemos que as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção.” (1987:122). Doravante, Boal acredita que a revolução será feita segundo o embate artístico e que para isso é necessária a multiplicação dos meios de produção estética. Desta forma, não basta fruir arte, mas produzi-la, pois, desta forma, seremos capazes de exercitar nossa capacidade reflexiva sobre a realidade e, a partir de então, analisarmos o que não nos apraz para modificarmos.

Assim, essa multiplicação a qual Bárbara e Boal se referem não se baseia na reprodução burocrática de jogos e técnicas, de temas e problemas, mas no processo dialético de aprendizagem e ensino do método dentro dos fundamentos marxistas e, numa perspectiva particular, freireanos. Uma multiplicação do Teatro do Oprimido catequético ou vertical deve ser questionada e combatida.

Refletindo sobre os conceitos compartilhados por Bárbara, o Grupo de Teatro do Oprimido de Maputo se tornou um CTO, tendo como princípio a amplitude na dinâmica dos projetos que realizava em todo país.

3.3.2 Contradições de um Curinga Missionário

Em minha visita ao CTO Maputo, percebi que tanto a estrutura institucional como as atividades possuíam um formato contíguo às do CTO Brasil. Até o logotipo da instituição é representado pela mesma figura do centro brasileiro, somente associando às cores a da bandeira moçambicana, o que infelizmente me remete a uma espécie de franquia do CTO Brasil em Moçambique. A marca de ambos os Centros é representada por um palhaço de boca aberta, como se gritasse ou denunciasse algo. Como temos percebido, a figura do coringa como bobo da corte, clown ou o palhaço da carta do baralho não contempla o conceito de Curinga/Pedagogo do Teatro do Oprimido. Considero problemático que os dois centros que difundem a metodologia do Teatro do Oprimido propaguem uma representação equivocada do Curinga em sua logomarca⁶⁸.

⁶⁸ Além do CTO Brasil e do CTO Maputo, o CTO Angola também possui a mesma imagem em sua logomarca. Como esses grupos foram inicialmente formados pelo CTO Brasil no projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, criou-se uma espécie de espelhamento nas ações comunitárias, tendo o CTO



Imagem 25 - Placa na sede do CTO Maputo, 2015. Foto: Flavio Sanctum

O grupo possui uma sede própria, comprada através dos projetos realizados ao longo de anos. Situada no bairro do Hulene, no subúrbio de Maputo, a casa abriga um estacionamento que também serve de espaço para apresentações e exibição de filmes e as oficinas acontecem no recém-inaugurado auditório Augusto Boal. Há três salas separadas onde trabalham os poucos Curingas que ficam na sede. Alvim Cossa é o Curinga Coordenador, Hermelinda Simela é a Curinga responsável pelas finanças, Fred Goenha, o Curinga responsável pela parte operacional e tecnológica e Mevis Chongo, a mais nova integrante da equipe, é a Curinga responsável pela alimentação e serviços gerais.

Ratificando a porcentagem do 3º Censo da População de 2010⁶⁹, que mostra que aproximadamente 3,1 milhões de moçambicanos são protestantes, todos os Curingas do CTO Maputo são evangélicos ou frequentam alguma igreja. Alvim Cossa é pastor, líder da Igreja Assembleia de Deus e, quando não está coordenando as atividades do CTO Maputo, está fazendo seu trabalho assistencial como pastor nos cultos religiosos.

Perguntei a Alvim o que ele pensa sobre o conceito de Oprimido. Iniciei compartilhando uma história que se passou comigo durante uma apresentação dentro de uma igreja evangélica no Rio de Janeiro, quando, ao final do espetáculo, o pastor concluiu agradecendo ao grupo de Teatro do Oprimido, mas advertiu que o único capaz de nos libertar da opressão era Jesus. Intrigava-me o fato de um Curinga de Teatro do Oprimido, responsável pela multiplicação de um método com base marxista e materialista, ser líder religioso.

Alvim iniciou a resposta citando a bíblia:

Brasil como referência. O mesmo caso não se aplica ao GTO Bissau, que mesmo participando do mesmo projeto de formação, tem sua logomarca completamente díspar dos grupos anteriores.

⁶⁹ CASTRO, Eduardo. Igrejas evangélicas brasileiras crescem em Moçambique. Disponível em: <<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2010-12-24/igrejas-evangelicas-brasileiras-crescem-em-mocambique>>. Acesso em 27 de Maio de 2015.

A bíblia diz, vinde a mim todos os cansados e oprimidos e eu vos aliviarei, Mateus 28. Jesus falava, cansados e oprimidos... Mas eu penso que essa é uma das aplicações que a palavra oprimido tem. A igreja pôs a palavra oprimido nessa perspectiva: alguém que carrega o mal e que precisa ser aliviado, alguém que precisa ser liberto. E a igreja acredita que quem liberta é Deus. Eu como praticante do Teatro do Oprimido não vejo opressão só no sentido do diabo, vejo a opressão no sentido de alguém bloquear minhas liberdades. Porque se Jesus me alivia da opressão trazida pelo diabo o homem não pode trazer uma outra opressão criada por ele.⁷⁰

Nesse ponto concordamos, pois, na minha concepção, a opressão está na capacidade do ser humano em criar regras que beneficiem somente a um grupo de pessoas em detrimento de outras. E Boal é enfático ao afirmar que “oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios.” (2009:23). Desta forma, torna-se incoerente basearmos-nos no conceito teológico de opressão para discutirmos um tema político através do Teatro do Oprimido.

Entretanto, apoiado na crença protestante, nosso Curinga moçambicano confia que um feitiço pode levar uma família à desgraça e que nesse caso seria necessária a libertação não através da modificação dos atos humanos, mas sim através da providência divina. Dá o exemplo dos maridos que se tornam mansos e submissos por estarem “engarrafados”, enfeitizados pelas esposas. E somente o desejo sincero de libertar-se dessa maldição é que poderia livrá-los dessa “opressão”: “Essas situações realmente criam muitos problemas com as pessoas que precisam da libertação no sentido teológico. Mas também precisam se libertar desligando a crença dessa maldição”.⁷¹ Nesse caso, desligar-se da crença que o amaldiçoa seria buscar a cura espiritual em uma igreja evangélica.

Averigui, na prática, como os princípios religiosos podem influenciar na construção de uma peça de Teatro do Oprimido enfraquecendo a compreensão política dos assuntos apresentados. Visitei o grupo comunitário “Suor dos Camponeses” no distrito de Marracuene, situado ao sul de Maputo. O grupo era composto somente por mulheres, além de um único homem, o Curinga Alberto⁷². O grupo tem parceria com a União Nacional de Camponeses de Marracuene e já era um coletivo organizado antes de

⁷⁰ Trecho da entrevista realizada com Alvim Cossa, em Maputo – Moçambique, por Flávio Sanctum, em 2015.

⁷¹ Trecho da entrevista realizada com Alvim Cossa, em Maputo – Moçambique, por Flávio Sanctum, em 2015.

⁷² O grupo Suor dos Camponeses possui dois curingas homens: Alberto e Eduardo Macaneta. Porém, o último estava afastado das atividades por problemas de saúde, por isso na minha visita somente acompanhei o trabalho de Alberto.

conhecer o Teatro do Oprimido. A metodologia veio para fortalecer a luta contra os grandes agricultores e o governo em busca de direitos.

Fui recebido pelas mulheres com cânticos que utilizam no cotidiano do trabalho na maxamba (roça) e compartilhamos jogos teatrais que fazem durante seus ensaios. O Curinga Alberto era bem tímido e parecia ter pouco conhecimento da metodologia, tendo mais desenvoltura como ator. Algumas mulheres do grupo eram muito mais potentes, falavam com firmeza e defendiam seus direitos, conhecendo as injustiças que passam no dia a dia. Porém, elas não disponibilizavam de tempo para irem à capital participar das formações oferecidas pelo CTO Maputo, ficando a cargo dos homens o papel de líder de um grupo de mulheres.

Elas me mostraram uma peça em construção. Ainda sem título, a cena começava com o nascimento de um neném e seu batizado. Pela tradição, a avó deveria escolher o nome da criança e batizá-la em um ritual secreto. Somente a plateia era testemunha da cerimônia em que a avó nomeava a recém-nascida e lhe rogava uma maldição, dizendo que a menina nunca seria uma mulher feliz. A peça se desenvolvia ao ponto da garota crescer, tornar-se mulher e casar-se. A crise se iniciava quando seu marido, como resposta à praga da avó, revelava-se agressivo e lhe batia. O grupo queria discutir violência doméstica e machismo, porém, o opressor estaria enfeitado pelo agouro da avó.

Moçambique é um país extremamente espiritualizado, onde os preceitos da religião tradicional africana se chocam com a incursão das igrejas neopentecostais. Nem o grupo, tampouco seu Curinga, compreendia a dimensão política que queriam discutir com esse novo espetáculo. Camuflavam o debate sobre violência doméstica, machismo, patriarcado, justificando as ações do opressor pelo feitiço e bruxaria. Como se a ação do marido não fosse uma construção histórica social na contemporaneidade. Como entrar no fórum para desconstruir uma bruxaria ou algo ligado à fé religiosa?

A Fé funciona como placebo em farmacologia: o paciente pensa que aquilo que ingere é remédio e nele crê, mobilizando suas forças mentais para sua cura – assim é a Fé. O grande perigo é a adição: as pessoas podem se tornar aditas de um placebo, e da Fé também. (BOAL, 2009:75)

Mas a reflexão sobre o encontro do Teatro do Oprimido e espiritualidade me deixou curioso. Mesmo Boal sendo ateu e o Teatro do Oprimido materialista, seria possível essa conexão?

O grupo “Suor dos Camponeses” seguiu ensaiando sua peça antiga, mas que tinha o conflito político mais definido, pois falava da injustiça que sofriam nas mãos dos representantes comunitários, que mantinham um monopólio de bens e de poder. Nessa cena conseguimos avançar no trabalho teatral, criando algumas imagens e melhorando a musicalidade. Essa peça seria apresentada na I Jornada Moçambicana de Teatro do Oprimido e curingada por Alberto, que também representava o personagem opressor da cena.



Imagem 26 - Grupo Suor dos Camponeses ensaiando em Maputo, 2015. Foto: Flavio Sanctum

Em entrevistas, Alvim me contou diversas histórias místicas de homens se transmutando em ratos para espionarem seus inimigos, crianças oferecidas como trocas espirituais, todas relacionadas à religião tradicional moçambicana, praticada pelos curandeiros. Nesse ponto, deixava claro que a religião tradicional trabalhava com obscurantismo espiritual e que somente a intervenção do espírito santo protestante solveria esses problemas. Não quero afirmar que um Curinga não possa ter sua religião, porém, o problema é quando as opressões e desigualdades, baseadas em dogmas religiosos, não são desconstruídas coletivamente através do questionamento e da reflexão. Criticar as práticas religiosas tradicionais dos curandeiros, acreditando que seu antídoto é a libertação através do deus teísta, é trocar um dogma por outro. Por isso, Boal sugere uma revolução artística e não dogmática através da prática do Teatro e da Estética do Oprimido. E o responsável por conduzir essa revolução, é o Curinga, pois “não buscamos a verdade hegeliana, onde se revela Deus, e sim aquela que pode ser inventada pelos humanos: a luta contra a opressão.” (BOAL, 2009:169).

Outra questão que percebi foi uma relação hierárquica muito forte no CTO Maputo, talvez por influência da estrutura eclesial que compõe o cotidiano da equipe. Habitualmente Alvim Cossa não é chamado pelo nome, mas de Curinga pelos outros membros do CTO. Remeteu-me ao culto da Assembleia de Deus que presenciei, onde, ao final do sermão, todos os membros da congregação se dirigiam a Alvim chamando-o de Pastor. Minha sensação foi de que a equipe do CTO Maputo resguardava a hierarquia da igreja em sua rotina diária, mas, ao invés de chamarem Alvim de Pastor chamavam-no de Curinga. Até porque quase todos da equipe do CTO Maputo são fiéis da mesma igreja que Alvim pastoreia.



Imagem 27 – Pastor Alvim Cossa pregando no culto na Igreja Assembleia de Deus, em Maputo, 2015. Foto: Flavio Sanctum

No meu ponto de vista, essa compreensão hierárquica de organização acompanha o CTO Maputo, em especial Alvim Cossa, em vários aspectos. Por exemplo, não consegui presenciá-lo em nenhuma atividade prática de Curinga. Nem aplicando jogos, nem curingando uma cena ou atuando. Em muitos momentos ele não podia participar das atividades que acordamos, pois precisava resolver questões institucionais e burocráticas. Na oficina Papel do Curinga não pode estar presente em alguns dias e não se incluiu em nenhuma cena criada pelos participantes, nem como ator, tampouco como curinga. Na I Jornada Moçambicana de Teatro do Oprimido fez somente a abertura e o fechamento, ficando a parte artística a cargo da Curinga Hermelinda Simela. A oficina que propus para estudantes de teatro da Universidade Eduardo Mondlane foi realizada por mim e por Hermelinda. Na verdade, em um mês

acompanhando as atividades do CTO Maputo não pude averiguar como é o Curinga Alvim em sua prática com o Teatro do Oprimido, apesar de ouvir todos da equipe chamando-o dessa forma todos os dias. Eu o vi em atividades administrativas ou políticas, em reuniões, entrevistas ou eventos com governo.

No CTO Brasil, Augusto Boal fazia o papel de diretor artístico. Nos últimos anos de sua vida ele já não aplicava oficinas de formação ou iniciação, mas realizava encontros nacionais com os multiplicadores que vinham de todo Brasil para ouvi-lo falar sobre a Estética do Oprimido e suas experimentações com Arco-Íris do Desejo. Além da sua prática nos projetos do CTO Brasil, Boal também realizava oficinas especiais para estrangeiros, universitários, grupos comunitários. E, mesmo que insistíssemos na diminuição de suas viagens internacionais, ele continuava trabalhando incessantemente. Isso me faz refletir sobre o Curinga caminhante, que aprende, buscando curiosamente descobrir novos mundos. Um curinga em eterna construção, estudante do desconhecido, para humildemente compartilhar com os outros seu próprio conhecimento. Num pequeno vídeo institucional, o Curinga Boal nos diz:

*No exército você tem o perfil do general, do capitão, uma hierarquia. Na igreja você tem uma hierarquia também, o bispo. Existe uma hierarquia. No Teatro do Oprimido não é isso. [...] O praticante do Teatro do Oprimido pra mim tem de vários níveis e não são fixos esses níveis. Uma pessoa é nomeada general, ele é general a vida. Mas nós temos vários níveis.*⁷³

Na minha percepção, o Curinga Alvim Cossa, habituado à hierarquia e aos procedimentos da igreja, transferiu para sua prática com o CTO Maputo aspectos que desfavorecem a organização enquanto espaço democrático de crescimento artístico e político, dentro dos parâmetros boaleanos. Reforça uma estrutura de diferença de poder de alta escala, colocando-se enquanto “Curinga Chefe” ou “Curinga Pastor” em uma relação que transforma os outros Curingas em ovelhas num campo de evangelização. Por outro lado, a equipe se acomoda, deixando a cargo de Alvim toda a responsabilidade da instituição. Isso reforça a engrenagem opressora do capitalismo hierárquico, da meritocracia e da divisão entre quem pensa e quem executa: “O que não se pode realizar, na práxis revolucionária é a divisão absurda entre a práxis da liderança e das massas oprimidas [...]”. (FREIRE, 1986:147).

Boal enquanto o primeiro Curinga do Teatro do Oprimido nos deixou uma lição, a de que nosso aprendizado não termina em nós mesmos, mas no ato de compartilhar o

⁷³ BOAL, Augusto. Cada um dos Pássaros. CTO, 2009. 1.DVD

conhecimento com os outros. E, assim como afirma Freire “a educação se re-faz constantemente na práxis. Para *ser* tem que *estar* sendo.” (1986:84). Por isso, ser Curinga não seria uma patente indisponível e indissolúvel. Sim, há um processo gradual de aprendizado no Teatro do Oprimido que nos faz caminhar de componente de grupo, multiplicador, Curinga Comunitário, Curinga Assistente até nos tornarmos Curingas. Mas isso não garante que seremos Curingas *ad aeternum*. Nossa prática, nossa solidariedade e ética, aliadas ao estudo incessante, é que nos permitirão continuar a seguir o caminho do Curinga. E, para isso, precisamos de humildade para reconhecer nossas falhas e nosso interminável processo de aprendizado.

3.3.3 CTO Maputo e o Teatro para o Desenvolvimento

Tive longas conversas com Alvim Cossa e os outros Curingas do CTO Maputo sobre a dificuldade do grupo em se desvincular dos temas sugeridos, ou mesmo exigidos, pelas fundações que financiam os projetos das instituições moçambicanas.

O CTO Maputo recebe apoio financeiro da *Action Aid*, UNICEF, PEPFAR, CIC-Batã, entre outras ONGs europeias. Nunca obtive apoio financeiro do governo federal de Moçambique. Alvim afirma que seu grupo é perseguido por representantes governamentais. De forma individual como, por exemplo, os componentes do grupo do distrito de Marracuene que, após se apresentarem com um espetáculo que criticava o péssimo atendimento nos hospitais públicos, sofreram represálias quando precisavam de atendimento hospitalar. Os funcionários dos hospitais, ao reconhecerem os atores, simplesmente não os atendiam, justificando que estavam somente reproduzindo o que a peça de teatro mostrava.

De facto, em Moçambique não há absolutamente nenhum financiamento para o sector artístico. Existe algum patrocínio para o sector do entretenimento, mas ainda há um grande medo de financiar actividades que coloquem o povo a pensar, a olhar para si mesmo e a buscar alternativas para sair dos seus pesares.⁷⁴

Essa dificuldade em conseguir projetos patrocinados pelo governo e garantir sua continuidade cria uma dependência em relação às instituições internacionais, que sugerem atividades a partir de projetos baseados no Teatro para o Desenvolvimento, criando temas hierarquizados, didáticos, onde vinculam mensagens, enfraquecendo a

⁷⁴ Alvim Cossa em entrevista ao jornal *A Verdade* em 7 de fevereiro de 2013.

contextualização política mais aprofundada dos temas apresentados. E, mesmo em casos distintos, onde podem escolher sobre o que vão falar, o processo de montagem das peças permanece culpabilizando o protagonista por um “destino” ou apontando um conformismo diante da realidade apresentada, como vimos no exemplo do grupo “Suor dos Camponeses” onde a protagonista não podia lutar contra o machismo do marido por ele estar enfeitado.

Durante os acompanhamentos do projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, realizado no Brasil, Moçambique, Angola e Guiné Bissau, Bárbara Santos já diagnosticava essa insuficiência dos grupos africanos. Ela é enfática sobre a interferência das agências financiadoras.

A questão principal era que a ONG internacional que financiou a produção exigiu que fossem feitas alterações para tornar a encenação aceitável e acessível para as comunidades onde aconteceriam as apresentações. [...] Parecia não haver confiança suficiente, da parte dos especialistas da ONG, na capacidade dos multiplicadores de Teatro do Oprimido em mediar uma discussão nem na possibilidade da reflexão autônoma e do diálogo horizontal entre integrantes da comunidade. Apostavam na eficácia de conteúdos controlados. (SANTOS, 2012:170)

Mas nesse caso precisamos ponderar que é uma tradição do teatro social moçambicano a prática hierarquizada, com assuntos predefinidos pelos financiadores. Há a “sugestão” das organizações pelos temas mais relevantes, mas também há uma submissão histórica nos processos de negociação entre os grupos financiados e as instituições internacionais.

Um problema adicional está relacionado à própria formação dos artistas cênicos no país. Os profissionais das artes cênicas, formados pela única universidade que dispõe de uma graduação deste nível em Moçambique, estudam o Teatro do Oprimido dentro da cadeira de Teatro Aplicado. A disciplina funciona como um grande guarda-chuva em que todas as práticas teatrais servem como ferramentas para serem utilizadas a partir de determinada demanda. De acordo com o professor de Teatro na Educação da Universidade Eduardo Mondlane – UEM, Evaristo Abreu, o Teatro Aplicado é o conjunto de várias técnicas do Teatro para o Desenvolvimento. Esse conceito foi desenvolvido em países ocidentais de língua inglesa como Estados Unidos e Inglaterra e, depois, exportado para países africanos e asiáticos como Índia, África do Sul, Zâmbia, Uganda, Senegal, Moçambique, por meio de patrocínios e metas dos programas assistencialistas dos países exploradores. No curso de Artes Cênicas da

UEM, em Maputo, o bloco de atividades da disciplina Teatro Aplicado engloba, além do *Playback Theatre*, Teatro na Educação, Teatro Comunitário e o Teatro do Oprimido como técnica estudada. Na oficina, por mim ministrada aos graduandos de teatro, percebi muita resistência no entendimento político do Teatro do Oprimido, como se o mesmo fizesse parte de um aglomerado de atividades que pudessem ser utilizadas de acordo com a necessidade pontual, sem uma preocupação sistemática, política e ética. Mas, aos poucos, percebi que o Teatro do Oprimido realizado em Moçambique estava mais próximo do Teatro para o Desenvolvimento do que eu imaginava e gostaria...

Podemos entender que o Teatro do Oprimido, em especial o Teatro-Fórum, pode ser adaptado às realidades diferenciadas e ser utilizado como mais uma técnica artística. Mas, dependendo de quem a utiliza e em quais circunstâncias, se não tiver uma base ética e solidária, pode se afastar das premissas defendidas no método.

Esse problema não foi detectado agora, já que o Teatro para o Desenvolvimento é praticado na África há muitos anos, bem antes da teoria de Boal ou Freire cruzarem o oceano. E Mehta define o Teatro para o Desenvolvimento dizendo:

Yet when we use the term Theatre for Development, we are speaking about something quite specific. Theatre for development is a way of engaging whole communities in using drama as a tool to discuss issues and solve problems. (MEHTA, 2010:18)⁷⁵

A delimitação de temas pré-estabelecidos faz com que a comunidade discuta o que é interessante para os financiadores, sem dar espaço às reais necessidades da comunidade. O teatro serve como forma de adestramento, assim como era proposto pela FRELIMO na construção de um novo Moçambique. Se buscarmos uma solução mensurável para quem patrocina, não levamos em consideração que a realidade é dinâmica e as relações sociais dialéticas. Tudo isso se afasta da filosofia do Teatro do Oprimido que é instrumentalizar o oprimido para, através da arte, refletir sobre sua realidade e transformar o que não lhe satisfaz.

A maioria das iniciativas do CTO Maputo é centrada em torno das questões ligadas à AIDS. Moçambique é um dos países africanos que apresentam os maiores índices desta doença, com 11% da população adulta infectada. Mas, de acordo com o

⁷⁵ “No entanto, quando usamos o termo Teatro para o Desenvolvimento, estamos falando de algo muito específico. Teatro para o Desenvolvimento é uma forma de envolver comunidades inteiras para usar o drama como uma ferramenta para discutir questões e resolver problemas.” (tradução própria)

documento *World AIDS Day Report 2011*⁷⁶, organizado pela UNAIDS, a epidemia no país está estabilizada nos últimos anos, mesmo permanecendo com altos índices de contaminados. Desta forma, muitos projetos sociais buscam ensinar à população a forma mais adequada de se prevenir das DST/AIDS, já que as organizações internacionais percebem na população africana os maiores identificadores de contaminação mundial. Não se pretende censurar o investimento nesta categoria de projetos, entretanto, as iniciativas artísticas baseadas estritamente no Teatro para o Desenvolvimento nos abrem precedentes para outros tipos de ações que, de certa forma, domesticam a população para uma maneira “correta” de se comportar. A horizontalidade no processo pedagógico sugerida por Freire e, conseqüentemente por Boal, é sacrificada.

Atualmente há uma grande disputa partidária no país, quando a FRELIMO está no poder desde a independência, em 1975, de forma autoritária e corrupta. Há uma tímida resistência de esquerda, porém, os grupos são perseguidos e ameaçados. Existe um forte movimento no sentido de algumas províncias se desvincularem da federação moçambicana, pois nas últimas eleições presidenciais o candidato que chegou ao segundo lugar foi o mais votado em várias províncias do país e, mesmo assim, não foi eleito. A população está dividida e o governo faz um hercúleo esforço para convencê-la de que a divisão do país levará Moçambique a um colapso e prejudicará o desenvolvimento econômico e social do país. Como estratégia, o Ministério da Cultura convidou o CTO Maputo para trabalhar num projeto nacional, onde os grupos de Teatro do Oprimido teriam a função de convencer a população de que a integração das províncias é o melhor caminho político. Desta forma, o governo utilizaria o Teatro do Oprimido como propaganda de suas ideias, como catequese de seus ideais.

Alvim se mostrou apreensivo com o convite e rejeitou tal vínculo. De acordo com ele, se aceitasse o apoio do Governo Federal, que nunca os amparou em nada, se arriscaria a perder todos os outros patrocínios estrangeiros. Outro medo é de que, com o fim do projeto, o governo os abandonasse e não continuasse o suporte financeiro. Mas e o receio de fazer do Teatro do Oprimido um instrumento de propaganda? Essa disfunção metodológica, independente do apoio do Governo Federal de Moçambique, é

⁷⁶UNAIDS. UNAIDS World AIDS Day Report 2011 – How to get to zero: Faster. Smarter. Better. Disponível em: <http://www.unaids.org/sites/default/files/en/media/unaids/contentassets/documents/unaidspublication/2011/JC2216_WorldAIDSday_report_2011_en.pdf>. Acesso em 01 de Maio de 2015.

praticada pelo CTO Maputo nos projetos financiados pelo exterior. O que diferencia a propaganda feita para o governo e a encomendada pelas agências patrocinadoras?

Podemos associar esse tipo de doutrinação ao que Freire (1986) na Pedagogia do Oprimido chama de “educação bancária”, pois, de forma vertical, não levam em consideração o ponto de vista do povo na reivindicação de suas necessidades. O educador bancário se coloca acima do povo e utiliza seu poder através do conhecimento, para impor subjetivamente o que ele acredita ser positivo para o povo. Porém, é nesse mecanismo de dominação, através da educação e da arte, que esse educador se esvazia ideologicamente.

Por isso, na medida em que a liderança nega a práxis verdadeira aos oprimidos, se esvazia, conseqüentemente na sua.

Tende, dessa forma, a impor sua palavra a eles, tornando-a, assim, uma palavra falsa, de caráter dominador. (FREIRE, 1986:146)

A questão é como sobreviver através dos projetos financiados sem ferir os fundamentos do método criado por Boal? Pois, o que o CTO Maputo faz é um Teatro do Oprimido institucionalizado, dentro dos padrões aceitos pelas grandes organizações mundiais que financiam projetos sobre AIDS nos países africanos. Voltamos à questão ideológica e colonial, onde os ocidentais, brancos e europeus (ou norte-americanos), direcionam seu dinheiro ao que eles consideram revolucionário ou importante para o povo da África.

Bárbara já detectava esse conflito desde o início dos projetos realizados em Moçambique e em outros países africanos. Em seu texto para a revista *Metaxis* ela analisa o processo do projeto realizado não só em Moçambique, mas também na Angola e Guiné Bissau, onde esses mesmos problemas se repetem.

Deve-se ressaltar que os integrantes dos grupos Retec (Rede de Teatro Comunitário) vinham de uma tradição de quase duas décadas de um teatro comunitário preocupado em passar “mensagens” e garantir “ensinamentos”. Apesar de a experiência prática tê-los convencido a optar pelo Teatro do Oprimido, ainda careciam de fundamentos que os ajudassem a justificar e ratificar a mudança de percurso.

A escolha por essa metodologia de trabalho os desafiava a conciliar o processo estético e político de produção e apresentação de uma peça de Teatro-Fórum com a necessidade de garantir financiamento para as ações comunitárias que queriam desenvolver. Era evidente a dependência econômica desses coletivos às ONGs internacionais, na grande maioria compostas por especialistas habituados a ensinar aos “locais” o que e como fazer. (SANTOS, 2015:170-171)

E Bárbara pondera muito bem a contradição que esses grupos de Teatro do Oprimido, constituídos na África, sofrem. Dependem financeiramente das organizações internacionais, que criam uma estabilidade no processo artístico, porém tornam-se reféns das indicações dessas instituições, que permanecem coagindo e colonizando as práticas e mentes dos povos africanos. Tais grupos, assim como o CTO Maputo, se veem numa encruzilhada entre praticar o Teatro do Oprimido livre, de acordo com a teoria defendida por Boal, ou vender-se aos interesses institucionais internacionais, representando um país “para inglês ver”.

3.3.4 I Jornada Moçambicana de Teatro do Oprimido

Como minha estadia em Moçambique seria no mês de fevereiro, organizei com Alvim e os Curingas do CTO Maputo algumas atividades que incentivassem os grupos comunitários a se organizarem e ensaiarem suas peças. De outra maneira eu não teria acesso às cenas criadas pelos coletivos moçambicanos de Teatro do Oprimido e minha pesquisa ficaria restrita. Organizamos uma bateria de atividades que contariam com visitas aos ensaios dos grupos comunitários, encontro com os multiplicadores das regiões próximas a Maputo e oficina prática com estudantes da graduação em teatro da Universidade Eduardo Mondlane. Fizemos a culminância dessas atividades na I Jornada Moçambicana de Teatro do Oprimido. Um evento que iria reunir os grupos de Teatro-Fórum dirigidos pelo CTO Maputo, na sede do grupo no Hulene, no fim do mês de fevereiro.

Visitei o grupo “Suor dos Camponeses” do distrito de Marracuene, que já mencionei no subcapítulo anterior, e o grupo *Pfukane Xitsungo* (Acorda Povo) do distrito de Namaacha, sul de Maputo, próximo à fronteira da África do Sul e Suazilândia. Seu curinga se chamava Ismael Bovane, único homem num grupo somente de camponesas. Esse grupo era mais informal, formado por mulheres da vila que ensaiavam no quintal de uma das componentes, no meio da maxamba de milho. Todos trouxeram suas crianças ao ensaio. Enquanto nós fazíamos os jogos e ensaiávamos a peça, as crianças brincavam numa creche improvisada ao lado, numa esteira com brinquedos. Receberam-me com um suco de Canho, fruto que se produz a bebida Amarula, muito comercializada na África do Sul.



Imagem 28 - Grupo *Pfukane Xitsungo* ensaiando na maxamba, Maputo, 2015. Foto: Flavio Sanctum

Depois de alguns jogos me mostraram sua peça, muito simples, sem músicas, encenação monocórdia, sem cenário e figurino, somente com um fundo preto produzido pelo CTO Maputo destacando a logo dos patrocinadores. A cena falava do problema do gado que invadia a maxamba e destruía a plantação. O dono dos bois não se responsabilizava e não pagava pelo prejuízo. Ismael, além de ser o Curinga do grupo, atuava como o principal opressor⁷⁷.

É apropriado refletirmos que tanto o grupo de Namaacha como de Marracuene eram formados somente por mulheres, sendo os únicos homens os Curingas. Não que seja proibida a liderança de homens nos grupos femininos ou que um Curinga tenha restrições na curingagem dos grupos. Na minha acepção, um Curinga deve ser capaz de mediar qualquer discussão com qualquer tipo de coletivo. Ser solidário, mas estar atento para falar do seu lugar enquanto cidadão. Mas o que aceno é que a inexperiência desses Curingas seguramente naturalizou posições machistas durante as discussões, construção do espetáculo e processo de criação do grupo, que deve ser um espaço seguro de crescimento coletivo. Neste caso, o ponto de vista de uma mulher na liderança seria primordial. Vale lembrar que, a partir de minha observação, pondero que tanto Ismael

⁷⁷ Quando há a necessidade de um Curinga interpretar um personagem, sugerimos que ele nunca interprete o opressor. Como no momento do fórum o Curinga precisa analisar a cena, o ideal é que ele esteja de fora, observando a ação da pessoa que faz a intervenção e de toda plateia. Como poderá fazer isso se estiver atuando como personagem no fórum? Por isso sugerimos que não havendo outra opção, o Curinga faça o personagem oprimido, assim a plateia irá substituí-lo no momento das intervenções e ele poderá analisar a cena de fora.

como Alberto não estão formados como Curingas, mas sim como Curingas Comunitários. Neste caso, por um lado, estão na liderança de grupos contíguos as suas realidades: pessoas que vivem no campo. Mas como inesperadamente o grupo se formou unicamente por mulheres, esse aspecto deveria ser levado em consideração e a própria liderança desses homens Curingas ser rediscutida. A questão de gênero em nenhum momento foi aludida por qualquer um dos Curingas do CTO Maputo, tampouco por Alvim, revelando que não consideravam díspar a compreensão de uma mulher e de um homem nas relações de poder dentro de um grupo de Teatro do Oprimido, principalmente por ser Moçambique um país que perpetua uma tradição machista, onde as mulheres precisam pagar o *lobolo*, espécie de dote para se casarem e são responsáveis por todas as atividades domésticas como cuidar dos filhos, além de trabalharem na maxamba. No caso do grupo “Suor dos Camponeses”, não ponderaram sequer o nome do grupo estar no gênero feminino, já que era o suor das camponesas que escorria no rosto das atrizes. Isso me faz refletir sobre o frágil entendimento da metodologia do Teatro do Oprimido nos grupos moçambicanos, pois, provavelmente no Teatro para o Desenvolvimento esses aspectos não sejam levados em consideração.

Tentei assistir a outro grupo formado por jovens, mas no dia da apresentação, por uma falta de comunicação do Curinga responsável, não consegui visitá-los. Senti que houve certo boicote e receio do Curinga do grupo. Creio que temia ser “analisado” por mim, como se eu estivesse no papel de julgar sua prática ou censurá-lo de alguma forma. Tal atitude reforçou minha percepção de que os praticantes de Moçambique ainda estão num processo aquém na metodologia do Teatro do Oprimido e que, na verdade, estariam mais bem localizados como Curingas Comunitários.

Outra atividade que realizei como preparação para a I Jornada Moçambicana de Teatro do Oprimido foi a oficina Papel do Curinga. Assim como havia realizado no CTO Brasil, reproduzi a oficina que discutia o que era um Curinga e quais suas funções durante cinco dias de atividades. Muitos participantes trabalhavam e não poderiam permanecer durante todo o dia, por isso escolhemos somente um turno para trabalharmos. Tivemos a inscrição de 25 pessoas, mas somente 12 realmente participaram, pois muitos tiveram dificuldades financeiras para se deslocar até Maputo. O CTO Maputo ofereceu apoio financeiro para o transporte dos participantes, mas, mesmo assim não tivemos total adesão à atividade⁷⁸.

⁷⁸ Alvim me confidenciou que a maioria dos trabalhadores sociais moçambicanos estão habituados a uma relação paternalista, onde a ONG precisa oferecer toda a facilidade para sua participação em uma

Percebi um grupo tímido, que demorou em dar opiniões e falar de suas dúvidas. Eu esperava um grupo com mais experiência prática, mas vários não conheciam os jogos básicos de Teatro do Oprimido ou mesmo a dramaturgia do Teatro-Fórum, o que reflete na construção dos espetáculos de seus grupos e na insegurança na aplicação de jogos e mediação com a plateia. No decorrer da oficina, quando apresentei as características de um Curinga Comunitário, Curinga Assistente e Curinga, muitos se identificaram como Curinga Comunitário, como eu já havia imaginado.

Das atividades que realizamos na oficina, destaco a estrutura de elementos essenciais que constituem um Curinga. Em primeiro lugar, os participantes percebiam o Curinga mais como uma função. Como vimos nos capítulos anteriores, no início da metodologia, o Curinga era somente o interlocutor da plateia e o espetáculo. Os moçambicanos, apesar de serem chamados de Curingas e nomearem Alvim como *O Curinga*, não reconheciam o aspecto pedagógico do Curinga. Para delinear o conceito de Curinga, como algo mais amplo que sua função de mediador do Fórum, criamos uma estrutura com palavras essenciais em sua postura.

Das palavras dispostas pelos participantes, destaco: engajamento político, criatividade, conhecer o TO, estudante, solidário, dinâmico, humildade, ética, abertura e compromisso. De acordo com os Curingas do CTO Maputo, um bom Curinga precisa equilibrar-se dentro desse universo de palavras essenciais, para que possa realizar um trabalho dentro da ética do Teatro do Oprimido.

Maputo acolhe 1.º laboratório de Teatro do Oprimido

O GTO-MAPUTO - Grupo de Teatro do Oprimido realiza até dia 13 deste mês o primeiro laboratório de teatro do oprimido. As sessões serão facilitadas pelo professor Flávio Sanctum, pedagogo, escritor e curinga do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, e decorrerão no Auditório Augusto Boal, CTO-Maputo, com 25 participantes das cidades de Maputo e dos distritos de Marra-
cuene e Namaacha.

Esta oficina, que tem como tema "O Papel do Curinga no Aprofundamento do Debate sobre o Processo de Multiplicação do Teatro do Oprimido em Moçambique", surge no âmbito da parceria GTO-Maputo e CTO-Rio, iniciada em 2001 durante uma residência artística da agremiação naquela instituição de pesquisa e difusão do método.

atividade. Sem dinheiro para comida, transporte e uma ajuda de custo os participantes não consideraram um ganho participar de uma atividade de formação. Essa prática é desenvolvida por muitas ONGs internacionais que pagam todas as despesas para uma pessoa participar de uma formação ou curso.



Imagem 29 - Divulgação da oficina Papel do Curinga nos jornais de Maputo, 2015. Foto: Flávio Sanctum

A oficina Papel do Curinga seguiu com a montagem de duas cenas de Teatro-Fórum. Ambas as cenas reiteraram o aspecto patriarcal que verificamos anteriormente, pois falavam do machismo e opressão dos maridos ou pais sobre as esposas e filhas. Uma cena foi sobre a dificuldade de uma menina em estudar, pois seu pai priorizava que ela fizesse os deveres domésticos. A outra cena falava de uma mulher que era impedida de trabalhar pelo marido machista. O grupo era formado por mais de 50% de mulheres, e conseguimos representar os momentos de conflito e luta em músicas, figurinos e adereços.

Durante a montagem das cenas, deparei-me com um desafio que se revelou um aprendizado: o idioma dos participantes. Desde a colonização a língua portuguesa é oficial em todo Moçambique. Independente da região, do povoado ou da cultura local, nas escolas se aprende português, sem levar em consideração a língua materna dessas comunidades. São mais de quarenta línguas originárias do *Bantu*, além do Português.

Boal já apontava que a semântica é um campo de batalha (2009:77). Assim como há a disputa pelos territórios e pelo dinheiro, há também uma guerra pelo domínio das palavras, o que favorece ou exclui determinados grupos. Não obstante que a língua inglesa é hoje a mais falada no mundo e que, ao colonizar um país, a primeira estratégia de dominação é através da linguagem: “Essa luta se estende também às palavras e não somente à terra e aos bens materiais. Humanos, desejamos possuir palavras, fazê-las nossas – palavras são formas de poder.” (2009:78).

Na oficina tínhamos diferentes etnias, pessoas que falavam *Tsonga*, *Emakhuwa* e *Xichangana*. Por exemplo, na língua *Tsonga*, a palavra *Kuringa* significa experimentar, testar, provar. É como se os Curingas experimentassem a realidade para poder modificá-la.

Durante a montagem das cenas, não havia um desenvolvimento potente dos personagens. Lembro-me de Ismael, que fazia o marido opressor, que não conseguia desenvolver os argumentos para oprimir a mulher e impedi-la de ir trabalhar fora. Quando sugeri que falassem sua língua materna a cena se transformou em outra. Solicitei uma tradução simultânea, para entender o que falavam, e os argumentos que Ismael criava enfureciam as mulheres durante o ensaio, que já queriam entrar e fazer o fórum antes da estreia.

Ao se empoderarem da própria linguagem, seus corpos mudaram e os argumentos reais surgiram: “Nessa luta semântica ninguém pode nos proibir de ser etimológicos, carregando as palavras com a carga que tiveram ou queremos que venham a ter.” (2009:79)

Num certo ponto da montagem, cada grupo escolheu um participante que se responsabilizaria pela curingagem e direção das cenas. Infelizmente nenhum participante se arriscou no papel do Curinga, ficando isso a cargo de Hermelinda Simela e Fred Goenha, Curingas do CTO Maputo. Alvim também não se ofereceu para atuar como Curinga.

O que percebi na conduta de Hermelinda e Fred, durante a montagem da cena, foi uma postura muito próxima a um diretor de teatro convencional. Certa rispidez e autoritarismo com os participantes, pouca escuta e coletividade na criação das cenas, como se quisessem comprovar sua habilidade artística para o grupo.

Importante pensarmos que um Curinga, apesar de assumir uma posição de diretor de cena, não perde a essência democrática e coletiva que perpassa toda metodologia do Teatro do Oprimido. Reproduzir atitudes opressivas, ridicularizar ou menosprezar as ideias do grupo, afasta-nos das premissas propostas por Boal, pois um Curinga é “alguém que não dá “conselhos” ou “ordens”, mas que tenta descobrir o que precisa ser feito de forma sincera e democrática.” (2015:388). Precisamos investigar para desvendar como melhor traduzir teatralmente as ideias do grupo com que trabalhamos.

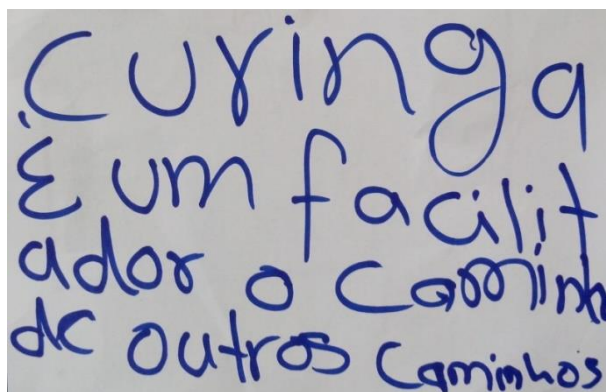


Imagem 30 - Frase criada por uma multiplicadora na oficina de Curingas em Maputo, 2015.

Foto: Flavio Sanctum

A I Jornada Moçambicana de Teatro do Oprimido ocorreu no dia 27 de fevereiro de 2015 com a apresentação de três grupos do CTO Maputo, além das duas cenas criadas durante a oficina Papel do Curinga. Minha sugestão era que fizéssemos um rodízio de Curingas, onde cada um curingasse a cena do outro grupo, já que alguns eram atores nos próprios grupos. Porém, não aceitaram minha proposta e, por fim, somente Hermelinda Simela curingou todas as cenas do evento.

Na minha concepção a negação de *curingar* num evento nacional demonstra a falta de preparação e insegurança dos Curingas moçambicanos. Como atores são muito criativos, potentes, animados, mas ainda não conseguem assumir uma curingagem total. Como viemos verificando, o Curinga é aquele que assume riscos, que se joga no desconhecido para, a partir daí, aprender coletivamente, com o grupo, com a plateia e com outros Curingas. Isolar-se, temendo o erro ou colocar-se em um pedestal hierárquico e intocável, não ajuda no crescimento do Curinga como pedagogo freireano e boaleano.



Imagem 31 - A Curinga Hermelinda Simela fazendo exercício de aquecimento com a plateia, em Maputo,

2015. Foto: Flavio Sanctum



Imagem 32 - Alvim Cossa na abertura da I Jornada Moçambicana de Teatro do Oprimido, Maputo, 2015. Foto: Flavio Sanctum

* * *

No CTO Maputo encontrei muitas contradições. Curingas religiosos que transferem para o cotidiano da instituição vícios da estrutura eclesiástica reforçando uma hierarquia capitalista e não democrática. Curingas que, na verdade, estão na fase inicial de formação, que considero Curingas Comunitários, mas ainda tímidos e temerosos em arriscar a prática da aplicação de jogos e da mediação com a plateia. Projetos que misturam o Teatro do Oprimido com as técnicas do Teatro para o Desenvolvimento, ficando a cargo das instituições patrocinadoras as decisões sobre os temas que serão abordados pelos grupos comunitários e qual problema é mais urgente para o grupo de oprimidos.

Porém, Boal considera a contradição favorável ao crescimento humano, o que torna a realidade dialética e dinâmica: “Nós, humanos somos binários: predatórios e solidários!” (2009:78). Através da contradição, muitas descobertas foram feitas no campo do Teatro do Oprimido. O que vale a pena é refletir quais contradições são positivas para o desenvolvimento do método e quais nos afastam do seu caráter revolucionário e transformador no caminho de um mundo ideal. Considerando o erro como uma condição para o processo de aprendizado, também se faz necessária a reflexão contínua a partir da prática dos grupos moçambicanos, para que não haja a

estagnação, mas sim o crescimento dos projetos sociais tão necessários nas terras africanas. Mas que preço podemos pagar para que a multiplicação do Teatro do Oprimido possa ser realizada, dentro dos preceitos boaleanos? Vale a pena renunciar a alguns fundamentos em prol do desenvolvimento das atividades comunitárias? O que iremos sacrificar?

Em Moçambique, a formação do Curinga se dá pela própria prática e necessidade dos projetos patrocinados pelas grandes instituições estrangeiras, ao mesmo tempo em que se afasta das propostas revolucionárias de Boal, adequando às práticas viáveis que nem sempre representam uma transformação social, mas apenas um exercício do poder. A figura do Curinga gira em torno da periferia do conceito desenvolvido por Boal, aproximando-se, neste caso, à carta do louco, que não tem uma ética própria, mas que pode, como um camaleão, transformar-se em outra coisa que não o papel original proposto pela rigorosa formação do CTO Brasil e por seu orientador-mentor durante décadas. Mas é plausível um Curinga boaleano camaleônico?

4 JANA SANSKRITI E O TEATRO DO OPRIMIDO INDIANO

Em 2006, Augusto Boal e a equipe de Curingas⁷⁹ do Centro de Teatro do Oprimido do Brasil estavam presentes na Índia para o lançamento da Federação Indiana de Teatro do Oprimido. Na ocasião, Boal fez um discurso na *Wellington Square*, no centro de Calcutá, para aproximadamente doze mil pessoas, entre elas praticantes de Teatro do Oprimido, mas, em sua maioria, transeuntes e interessados em cultura. Essa ação fez parte do Festival de Teatro-Fórum *Muktadhara* (Correnteza Livre) que acontece bianualmente e reúne na sede do Centro de Teatro do Oprimido Jana Sanskriti, participantes de vários lugares do mundo. Muitos europeus e estadunidenses vão passar dez a quinze dias na companhia de Sanjoy Ganguly, Sima Ganguly, Satya(ranjan) Pal, Kavita Bera e seus companheiros de luta, num grupo que tem como preceito principal a política comunitária em todas suas ações. Pessoas de outras partes do mundo têm mais dificuldades de se deslocarem para a Índia, por isso ainda é tímida a representação da América Latina e África nesses festivais. A presença de Boal e sua equipe, sua palestra e a caminhada em fila indiana com mais de mil camponeses podem ser verificadas no documentário *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido*, de Zelito Viana, Mapa Filmes, 2011.



Imagem 33 – Flávio Sanctum na sede do CTO Jana Sanskriti, Calcutá, 2014, e ao fundo a foto da visita de Boal em 2006. Foto: Flavio Sanctum

⁷⁹ Na ocasião a equipe de Curingas que acompanhou Boal a Índia foi: Bárbara Santos, Claudete Felix, Cláudia Simone, Elisângela Teixeira, Geo Britto, Helen Sarapecck e Olivar Bendelak.

Durante o *Muktadhara VI*, em 2014, quase dez anos depois da ida de Boal às terras de *Ganesh*, fui acompanhar o trabalho desse Centro, que é um dos mais respeitados e inspiradores dentro da comunidade do Teatro do Oprimido. Por intermédio da bolsa de pós-graduação da CAPES e do Programa de Intercâmbio Cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, por dois meses fiz oficinas, participei de ensaios e espetáculos, apresentei-me em vilas do interior de Calcutá. Meu interesse principal era descobrir quais eram as diferenças entre a prática do Jana Sanskriti com os demais Centros de Teatro do Oprimido no mundo. Há mais de vinte e cinco anos o Jana Sanskriti faz do Teatro do Oprimido sua arma artística na guerra contra a opressão, principalmente contra o machismo e o patriarcado. Outra curiosidade era desvendar como o fundador e diretor Sanjoy Ganguly conseguiu fortalecer seu grupo até que se tornasse um CTO. Quais estratégias utilizou até o ponto de ser considerado um Curinga de Teatro do Oprimido. Estaria ele seguindo as perspectivas desta figura de acordo com as práticas e teorias deixadas por Boal?

Boal sempre usou o grupo Jana Sanskriti como símbolo de multiplicação e ativismo através do Teatro do Oprimido. Em suas oficinas, palestras, livros e até no documentário de Zelito Viana, há um espaço especial dedicado a anunciar o grupo que “deu certo” em todo campo de Teatro do Oprimido. Durante anos o único CTO sem a presença direta de Boal foi o Jana Sanskriti. O CTO Paris e o CTO Brasil foram criados e dirigidos por ele, o CTO Maputo só teve reconhecimento depois de sua morte. Talvez isso demonstre que a metodologia do Teatro do Oprimido seja maior que o próprio criador, não tendo a necessidade da presença de Boal para que um grupo se torne uma referência.

Em particular, possuía copiosa expectativa em trabalhar com esse grupo, por todo histórico que possui, pelo ativismo nas aldeias indianas, por toda aura que circunda seu trabalho e, talvez, por estar tão distante e com uma cultura tão díspar da minha. Estava muito ansioso por encontrá-los novamente. Já havia trabalhado com o grupo algumas vezes em viagens pela Europa e Festivais de Teatro do Oprimido. Porém, estar em sua sede, compartilhando a mesma comida condimentada com as famosas especiarias indianas, ouvindo as músicas tradicionais tocadas com harmônio ou tabla, pisando na arena onde ensaiam seus espetáculos e trabalhando diretamente com os grupos de camponeses, estimulava-me muito.

A sede do Jana Sanskriti, fundada em 1985, homenageia uma artista de Oeste Bengali do séc. XIX, Girish Bhavan, e fica no bairro de Badu, periferia de Calcutá. Uma

casa com dois andares e um terraço que abriga, além de banheiros e escritórios, aproximadamente nove quartos que servem como alojamento para o grupo no período de trabalho e construção de espetáculos, ou para estrangeiros que frequentam o Centro para suas pesquisas. Todo o prédio é adaptado aos costumes ocidentais, portanto, o visitante não sofre grandes impactos com a cultura indiana que, de certa forma, é amenizada pelos anfitriões. Na parte externa da sede há uma arena ao ar livre, onde fazem ensaios e apresentações teatrais, uma cozinha, uma dispensa, um refeitório e alguns banheiros para os funcionários. O grupo não recebeu nenhuma ajuda governamental para a construção do prédio, e conseguiu construí-lo somente com recursos das oficinas internacionais que Sanjoy aplica, dos projetos institucionais e ajudas de parceiros estrangeiros.



Imagem 34 - Fachada da sede do CTO Jana Sanskriti em Badu – Calcutá, 2014. Foto: Flavio Sanctum

Em praticamente todos os quartos, corredores e salas há quadros de Augusto Boal. Na verdade a figura de Boal é devocional para os membros do CTO Jana Sanskriti e, nos grandes eventos, há um altar com flores, incenso e a fotografia do dramaturgo. No primeiro momento, observei que o grupo não só venerava a imagem de Boal como mais um dos milhares de deuses hindus, mas a utilizava para legitimar sua prática. O que, mais uma vez, remeteu-me a uma franquía do CTO Brasil, com proporções

menores que em Moçambique. As referências ao criador da metodologia estão espalhadas em toda sede.



Imagem 35 – Altar para Augusto Boal na abertura do Festival Mukthadhara VI, Calcutá, 2014.

Foto: Flavio Sanctum

Para entendermos o desenvolvimento artístico e político do Jana Sanskriti, suas bases populares e como chegaram a ser o único Centro de Teatro do Oprimido da Ásia, é necessário entender a trajetória de seu fundador: Sanjoy Ganguly. Vale salientar que Sanjoy é um dos poucos Curingas mundiais reconhecidos por Augusto Boal e por toda comunidade de praticantes de Teatro do Oprimido. O Jana Sanskriti foi reconhecido como CTO pela sua prática de trabalho e potência multiplicadora, mas pelo que Sanjoy Ganguly afirma, esse processo também passou pelo aval de Boal.

Em 91 a gente era o primeiro expoente de Teatro do Oprimido nesse país. Então começamos a escrever o CTO Índia. Então Boal falou: “Se você vai escrever o CTO Índia, você também deveria divulgá-lo”. Assim, a partir de 93 e depois de 97-98, começamos a ficar mais conhecidos em nível nacional. Então ficou fácil para a gente negociar com vários grupos políticos. Desde o primeiro dia decidimos que o teatro *mainstream* falaria de Boal, mas não praticaria, porque eles não gostam dessas peças curtas e da interação. Mesmo que eles concordassem politicamente, eles não o considerariam teatro. Por isso decidimos trabalhar com grupos políticos, trabalhar com a gente, ativistas, grupos políticos não partidários. Aqueles que realmente quisessem a democracia na política, a gente foi e falou com eles. Começamos a demonstrar o Teatro Fórum. E dizíamos: “se você quer ser um grupo político não partidário, um movimento, a sua abordagem deve ser diferente, a sua forma de falar com as pessoas deve ser diferente. Como você não está participando da eleição, você deve ser conhecido de outra forma”.⁸⁰

⁸⁰ Trecho de entrevista realizada com Sanjoy Ganguly na Índia, por Flavio Sanctum, em 26 de dezembro de 2014.

Seguindo os passos de seu pai Amullya Ratan Ganguly, Sanjoy foi membro do Partido Comunista Indiano (Marxista) – PCI(M). O Partido Comunista Indiano – PCI surgiu na época da independência indiana, pressionando e contribuindo com a luta contra a ideologia imperialista que se mantinha no poder desde a ocupação inglesa nas terras indianas. A população era alvo de massacres e opressões sociais num governo que priorizava a exploração do trabalho e, mesmo com a proclamação da República Indiana, as ações do governo eram sempre associadas ao império inglês.

Se a independência das forças armadas do país é a prova de sua soberania e de sua independência, convém dizer que nossa independência permanece ainda, em larga escala, nas mãos do imperialismo britânico.⁸¹

O PCI (Marxista) é um dissidente do Partido Comunista Indiano e foi fundado em 1969 por não concordar com ideias ortodoxas e radicais do PCI. Tinha grande apoio de camponeses, trabalhadores rurais e pessoas de castas inferiores. A chegada do PCI (Marxista) ao poder, criou muitas insatisfações decorrentes da vida política de seus líderes e a um processo parlamentar próximo aos partidos anteriores, que não priorizavam uma luta popular mais agressiva. Assim, em 2004 foi fundado o PCI (Maoísta), que é mais radical e adepto da guerrilha armada. O governo indiano não considera o PCI (Maoísta) um partido, mas sim um grupo terrorista.

Sanjoy foi membro do PCI (Marxista) que ficou no poder em Bengala Ocidental por mais de trinta anos. Nesse período teve grande influência nas atividades artísticas do partido, fazendo teatro e performances cênicas. Ainda hoje mantém alguma relação com membros do partido e do governo.

Com o partido no poder, eu percebi que havia um declive total, em que o Partido Comunista se tornaria um ditador. Mas não no sentido de uma ditadura como a que vocês tiveram no Brasil. Mas é basicamente tornar as pessoas cegas politicamente. Não havia consciência política, apenas gente que se vinculava à política procurando alguns benefícios econômicos. Então era basicamente o oportunismo. A lumpenização estava lá desde o início.⁸²

⁸¹ ARAÚJO, Fernando A. S. O Programa do Partido Comunista da Índia. In: Revista Mensal de Cultura Política, nº 49, set de 1953. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/tematica/rev_prob/49/programa.htm>. Acesso em 06 de Maio de 2015.

⁸² Trecho de entrevista realizada com Sanjoy Ganguly na Índia, por Flavio Sanctum, em 26 de dezembro de 2014.

Com o passar dos anos, Sanjoy começou a perceber que, dentro do próprio partido, havia resistências intelectuais e práticas, o que levava à domesticação das pessoas. Não havia, para ele, o estímulo à descoberta, ao debate de ideias, mas sim cartilhas a serem seguidas sem questionamento.

What the effect of dogma? I used to ask our seniors in the party. Is it healthy to encourage a plurality of ideas and allow them to interact? If the heterogeneous points of view result in confusion what is the point in talking about dialectical development? We had to wait a long time to get a clear answer. (GANGULY, 2010:9)⁸³

Além disso, as ideias do PCI (Marxista) já estavam sendo combatidas dentro do próprio partido, a ponto de haver rachas e a criação de novos partidos, como no caso o PCI (Maoísta). Essa ligação à política partidária muitas vezes ainda dificulta o desenvolvimento dos projetos do Jana Sanskriti, chegando a ser perigoso. Em visita à cidade de *Purulia*, Sanjoy me confidenciou que estava com receios de represália dos maoístas locais, pois no passado já havia sofrido um atentado por parte do PCI (Maoísta). Isso porque sabiam que ele tinha sido membro do PCI (Marxista) e, mesmo após ser desvinculado, ainda sustenta influências políticas na comunidade através do Teatro do Oprimido.

Por não concordar com muitos encaminhamentos concretos que o PCI (Marxista) tomava, Sanjoy afastou-se da política partidária, porém, continuou seu trabalho popular através de projetos sociais em favelas fora da cidade de Calcutá, em vilas distantes do centro metropolitano para trabalhar nas comunidades locais. Sanjoy conta que, no início, foi muito difícil conquistar a confiança dos moradores. Aparecer nas vilas repentinamente e começar um trabalho com jovens que mal sabiam falar inglês causaria suspeita e desconfiança. Corriam o risco de serem confundidos com missionários cristãos, e isso era o que ele e seus companheiros menos desejavam. Por isso, como estratégia, iniciavam a abordagem a partir das artes. Como a música sempre fez parte da cultura de Oeste Bengali, eles utilizavam a música tradicional (*folk music*) para atrair a atenção e a simpatia da comunidade. Aos poucos iam inserindo outras artes e neste ínterim discutiam coletivamente os problemas que a vila possuía, estimulando a criatividade dos moradores e criando espetáculos com esses temas.

⁸³ “Qual o efeito do dogma? Eu costumava perguntar aos nossos idosos do partido. É saudável para incentivar a pluralidade de ideias e permitir que elas interajam? Se os pontos de vista heterogêneos resultam em confusão o que queremos dizer sobre desenvolvimento dialético? Tivemos que esperar um longo tempo para obter uma resposta clara.”. (tradução própria)

A partir da experiência junto com os camponeses, surgiu o grupo teatral Jana Sanskriti, que significa Cultura do Povo, em 1985/1986. O grupo utilizava técnicas cênicas desenvolvidas por artistas de esquerda em outras partes do mundo, como Bertold Brecht e Piscator, e faziam peças de intervenção política, *Agit-Prop*, Teatro Didático, em que ia até as aldeias e vilas mais distantes para ensinar teatro, dança, música criando peças políticas.

Nesse tempo o grupo ainda não conhecia Augusto Boal e nem o método do Teatro do Oprimido, mas na citação abaixo Sanjoy afirma que já fazia Teatro do Oprimido por trabalhar diretamente com as classes subalternas. Mas será que basta fazer teatro com a classe oprimida para considerar como Teatro do Oprimido?

Gradually I was able to put together the first play of my theatre life. The actors was oppressed people, so it was called Theatre of the Oppressed – that is a far as we could think at that point. [...] Jana Sanskriti grew out of the initiative of a non-actor like me, who had begun with the intention of becoming a full time political worker. (GANGULY, 2010:12)⁸⁴

A primeira peça montada pelo grupo foi *Gayer Panchali* (A Música da Vila) representada totalmente por atores camponeses. Vale salientar que esse espetáculo foi escrito e dirigido por Sanjoy Ganguly, Satya(ranjan) Pal e outros membros do inicial Jana Sanskriti, e os camponeses apenas representavam, sendo que somente os homens podiam atuar. A peça fala da relação entre os camponeses e os candidatos a políticos da região. Mostra a corrupção e as relações de poder entre as classes poderosas e as populares. A peça é dividida em episódios, independentes em si, costurados com músicas e poesias. Utilizam muitas músicas populares, conhecidas pela plateia. A estrutura do espetáculo é totalmente brechtiana, utilizando cartazes, distanciamento a partir do comentário das cenas e poemas. Porém, Sanjoy questiona sua ligação com Brecht ao dizer:

A number of people have argued that Song of Village has a Brechtian form. Than is it possible that Brecht was used in village cultural forms well before it was politicized as such? Well before Brecht himself existed? (GANGULY, 2009:22)⁸⁵

⁸⁴ “Aos poucos, eu fui capaz de montar a primeira peça da minha vida teatral. Os atores eram pessoas oprimidas, por isso chamamos de Teatro do Oprimido - que até certa medida era o que poderíamos acreditar. [...] O Jana Sanskriti cresceu a partir da iniciativa de um não-ator como eu, que tinha começado com a intenção de se tornar um trabalhador político em tempo integral.”. (tradução própria)

⁸⁵ “Muitas pessoas têm argumentado se A Música da Vila tem uma forma brechtiana. É possível que Brecht tenha sido usado na cultura popular bem antes de ter sido politizado? Até mesmo antes do próprio Brecht existir?”. (tradução própria)

Na verdade, a linha de trabalho do Jana Sanskriti era, ou melhor, é, a partir do Teatro Didático, Teatro de Agitação e Propaganda, que já era realizado em muitos países europeus numa agenda comunista. Como vimos Brasil e Moçambique também sofreram essa influência e a Índia não ficaria de fora, pois, de 1943 a 1952 a *Indian People's Theatre Association* – IPTA (Associação Teatral do Povo Indiano) era responsável pela produção teatral do país com vários grupos artísticos de esquerda. Percebemos assim que, além do Brasil, Moçambique e Índia também tiveram uma tradição teatral esquerdista baseada em práticas brechtianas e do teatro engajado e, posteriormente, ambas as tradições, indiana e moçambicana, também adotaram Boal como sinônimo e continuidade de uma arte engajada e vinculada ao pensamento marxista.

Atualmente, o discurso do Jana Sanskriti busca se afastar das origens didáticas e propagandísticas, seguindo o caminho de um teatro que realmente abra espaço para que o oprimido se coloque como autônomo em suas ações.

Boal has no faith in delivering lectures. Thus he does not approve of didactic theatre. He does not want theatre to deliver a lesson to the audience. Theatre for him is a forum where artist, performers and spectators learn together. Since this learning is not unidirectional, in his theatre, lecturing becomes impossible. (GANGULY, 2010:58)⁸⁶

Porém, o grupo continua a representar o espetáculo de *Agit-Prop* “A Música da Vila”, que foi adaptado ao Teatro-Fórum, mas que não representa realmente uma fala popular, mas sim um ponto de vista do grupo sobre os problemas dos moradores das vilas. Não só “A Música da Vila”, como outras peças criadas no período do teatro engajado como “Onde Estamos” e “A Fábrica de Tijolos” foram adaptadas ao Teatro-Fórum. Todas essas peças estão registradas no livro, ou de fato no manual, *We Where Stand*, publicado em 2009 por Sanjoy Ganguly, onde encontramos não somente os textos das peças, mas detalhes de marcação e coreografia dos atores em desenhos esquematizados, uma tradição do teatro engajado e do *Agit-Prop*, para que outros grupos facilmente pudessem reproduzir seus espetáculos de luta política. Todas essas peças foram escritas e dirigidas por Sanjoy, tendo como ponto de partida as histórias

⁸⁶ “Boal não acredita em mensagens. Assim, ele não aprova o teatro didático. Ele não quer um teatro para transmitir uma lição para o público. Teatro para ele é um fórum onde os artistas, intérpretes e espectadores aprendem juntos. Uma vez que este aprendizado não é unidirecional, em seu teatro, mensagens tornam-se impossíveis.”. (tradução própria)

que ouvia dos camponeses e trabalhadores rurais, e hoje são encenadas na forma de Teatro-Fórum, mas sem nenhuma adaptação no conteúdo ou no processo de criação, somente na forma. Ao final do espetáculo *We Where Stand* (Onde Estamos), o coro diz à plateia: “Querido público, talentosos amigos, nós os encorajamos a pensar conosco. Temos a sorte de ter leis. Que elas permaneçam. Mas são as leis suficientes?” (GANGULY, 2009:107). Esse trecho final do texto reforça a ideia de que os espetáculos de *Agit-Prop* do Jana Sanskriti estão mais próximos do teatro épico de Bertolt Brecht que do Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Mesmo com adaptação para a intervenção da plateia, a proposta é a reflexão dos temas que os líderes do grupo consideram os mais importantes a serem debatidos. E, independente de proporem intervenções do público, vamos verificar mais adiante que a reflexão das ações não alcança os espectadores, ficando apartada no palco, entretanto, incoerentemente encontramos nos livros de Sanjoy Ganguly afirmações que mostram a rejeição do grupo aos espetáculos de *Agit-prop*.

Agit-prop is fine; what was not fine was that we were incapable of following our own advice. We write men, from the big city, there was very little we could teach [them]. (GANGULY, 2010:58-59)⁸⁷

Assim como Boal percebeu as limitações do Teatro Político e Didático, que formatado pela propaganda política, num certo sentido, pode chegar a ser panfletário, Sanjoy nos apresenta em sua trajetória um caminho parecido, chegando à conclusão de que seu *Agit-Prop* não estava realmente refletindo os problemas, desejos e subjetividades que aquela comunidade possuía, que estava passando mensagens aos camponeses, não assumindo o mesmo risco, ensinando aos espectadores de forma diretiva o que era melhor para suas vidas. Mas essa modificação é somente discursiva, já que, na prática, o *Agit-Prop* é realizado pelo grupo, com a camuflagem de Teatro do Oprimido.

A partir de uma prática atravessada pelos acontecimentos históricos no Brasil, Boal passa a diferenciar o Teatro do Oprimido do teatro engajado, propondo um teatro *como* política. Esse avanço em seu pensamento se dá segundo a experiência com as peças de Brecht e na montagem de espetáculos como *Revolução na América do Sul* e,

⁸⁷ “Agit-prop é bom; o que não foi bom é que éramos incapazes de seguir nosso próprio conselho. Nós, homens brancos, da cidade grande, havia muito pouco que poderíamos ensinar aos camponeses.”. (tradução própria)

mais tarde, *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, que podemos afirmar ser uma das maiores expressões épicas no teatro brasileiro.

Os avanços e recuos que se podem observar nas duas peças dependem de uma compreensão mais ou menos ruminada do que vinha sendo a relação do teatro brasileiro com Brecht. Porque as duas peças já são expressão brasileira de um diálogo com a obra de Brecht. (COSTA, 2012:125)

E justamente por críticas a esses espetáculos Boal passa a refletir sobre a eficácia do teatro militante. As peças *Zumbi* e *Tiradentes* não propõem um diálogo com o espectador sobre os temas apresentados nas obras, mas, como percebemos na análise de *Curinga* no primeiro capítulo, passam uma mensagem do ponto de vista do Teatro de Arena de São Paulo. As montagens tinham a pretensão de ensinar algo à plateia, mantendo o poder intelectual e decisório no palco, com os artistas: “Esses gêneros têm por características comuns uma vontade de fazer com que triunfe uma teoria, uma crença social, um projeto filosófico.” (PAVIS, 2007:393).

Nessa perspectiva, podemos entender que uma das diferenças do Teatro do Oprimido para o teatro engajado ou militante seria que, no segundo temos, muitas vezes, uma unidirecionalidade do discurso, que fica alijado do público e permanece no núcleo do palco. Outro aspecto é que a arte tende a ficar descolada da política, sendo o teatro somente um suporte para algo maior, que seria a mensagem que se quer ensinar ao público, principalmente no *Agit-Prop* que busca uma encenação fácil de ser entendida e reproduzida pela plateia, com uma dramaturgia direta, figurinos unificados e cenários simples. Algumas obras de teatro engajado se propõem a falar pelo oprimido, sobre o povo, e teríamos analogamente o tradutor da fala dos populares: *traduttori, traditori* (tradutor, traidor). E na citação abaixo, Boal defende um teatro produzido pelos oprimidos, como uma provocação aos fazedores de teatro de sua época.

Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o próprio povo os utilize, à sua maneira e para os seus fins. O Teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la! (BOAL, 2005:182)

Em última instância o teatro engajado passa uma mensagem, como se o pensamento do autor, apoiado pelos atores, fosse mais importante ou mais correto que o dos espectadores. Desta forma esse teatro defenderia uma verdade e, assim, correria o risco de também criar dogmas. Mas e o Teatro do Oprimido, seria exímio de qualquer

verdade, estando totalmente aberto às propostas dos *espect-atores* sem nunca aconselhar comportamentos? “O Teatro do Oprimido jamais foi um teatro equidistante que se recuse a tomar partido – é teatro de luta!” (BOAL, 2005:30). Mas isso será discutido adiante.

É claro que o teatro engajado no Brasil estava inserido em um contexto histórico em que se fez necessária a sua teorização e prática. Assim como hoje analisamos a eficácia da própria metodologia do Teatro do Oprimido, segundo as experiências de Boal nos anos de 1970, 1980 e 1990. No próximo tópico vou explorar mais os conceitos deste teatro militante e como esses fundamentos se diferem ou não da metodologia do Teatro do Oprimido, doravante a prática do Jana Sanskriti.

A partir da experiência concreta, fazendo teatro nas vilas indianas, foi que Sanjoy Ganguly percebeu que poderia ir além do Teatro Didático que praticava com o Jana Sanskriti. Assim, aproximou-se do Teatro do Oprimido participando de uma oficina realizada por Boal, na França em 1991. Retornou à Índia e multiplicou a metodologia com seu grupo.

Under the influence of Augusto Boal, Jana Sanskriti took the initiative of replacing the earlier monologue by a dialogic process in which the actors and the spectators were collaboration. This was the beginning of Forum Theatre in India. (GANGULY, 2010:23)⁸⁸

Torna-se, portanto, necessário entender o desenvolvimento das iniciativas da instituição e dos Curingas do CTO Jana Sanskriti. Como atuam nos projetos? Como utilizam a estética para conjugar arte e política? Como organizam as atividades e a multiplicação? Até onde conseguem praticar o Teatro do Oprimido descolando-se do ranço deixado pelo teatro engajado? Qual proximidade que os Curingas indianos têm com o conceito de Curinga/Pedagogo defendido por Boal? Para fazer essa análise, participei, por dois meses, das atividades do Centro, primeiro, através do Festival de Teatro-Fórum Muktheadhara VI e, depois, acompanhando o cotidiano da instituição.

⁸⁸ “A partir da influência de Augusto Boal, o Jana Sanskriti teve a iniciativa de substituir o monólogo prematuro pelo diálogo processual onde os atores e espectadores estão em colaboração. Este foi o início do Teatro-Fórum na Índia.” (tradução própria)

4.1 Teatro Engajado e Teatro do Oprimido

Desde seu trabalho no Teatro de Arena, Boal era um dos grandes defensores e praticantes do teatro popular no Brasil. A priori ele defende que todo teatro é político em si, portanto, seria impossível fazer um teatro sem defender uma ideologia. Até quando não queremos falar de política, estamos fazendo política. Em seu livro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* Boal discorre sobre as diferentes vertentes do Teatro Popular. Creio que Boal, com a escolha do termo Teatro Popular, ao invés de teatro político ou engajado, tivera a intenção de delimitar um teatro feito para ou pelo povo. Como ele considera toda ação cotidiana um ato político em sua essência e todo tipo de arte ideológica, dizer teatro político seria um pleonasmo. Com o termo Teatro Popular ele enfatiza o público para quem esse teatro é destinado: “O teatro para ser popular, deve ter sempre a perspectiva do povo na análise dos fenômenos sociais. Porém, não é necessário, que se trate somente dos temas ‘políticos’.” (1979:31). Podemos conceituar o Teatro Popular que Boal se refere como teatro militante ou engajado, pois, como na Índia e Moçambique, no Brasil a maioria dessas atividades cênicas era elaborada a partir da agenda do Partido Comunista, inspirada em práticas teatrais de esquerda.

Avançando na explanação sobre o teatro popular/engajado, Boal exemplifica algumas práticas direcionadas ao povo. O Teatro de Agitação e Propaganda, também conhecido como *Agit-Prop*, que era muito praticado na União Soviética e países em processo de revolução, traz de forma rápida à plateia os problemas mais emergentes para serem discutidos ou resolvidos, sempre com um cunho político, defendendo uma posição anti-neoliberalista. Possui uma estética própria objetivando transmitir a informação direta ao público, sem rodeios ou subjetividades. As apresentações são ligeiras, com participação ativa do espectador nos debates e ocorrem, na maior parte das vezes, em espaços abertos. Frequentemente as peças de *Agit-Prop* são apresentadas antes de comícios ou manifestações para defender uma ideologia esquerdista. No Brasil temos os CPCs (Centro Populares de Cultura) como um dos disseminadores deste tipo de teatro.

Era necessário explicar a plateia determinado fato, urgentemente pois, dependendo da sua consciência, ele votaria neste ou naquele candidato, participaria ou não de determinada greve, empreenderia esta ou aquela ação política. (BOAL, 1979:28)

Já o Teatro Didático traz ao público temas mais complexos, que deveriam ser refletidos e apreendidos. Peças um pouco mais elaboradas, muitas vezes adaptadas à realidade de determinada comunidade ou vilarejo para que os populares aprendam lições importantes sobre relações de poder, lutas de classe, ou mesmo atividades cotidianas como agricultura ou leis de trânsito: “A arte é uma forma sensorial de conhecimento – portanto o teatro didático-popular procurava desenvolver estas ideias em forma concreta.” (BOAL, 1979:29). Nesse bloco podemos incluir peças de autores renomados como Bertolt Brecht, que tinha obras especialmente escritas com o objetivo de travar uma reflexão com a plateia, mas mesmo outros autores como Shakespeare, Lope de Vega ou Ionesco poderiam ter uma leitura popular e didática, tendo como base o objetivo ideológico e um público que assistisse. Nada mais didático que as Tragédias Gregas ou o Teatro Medieval realizado pela Igreja Católica. De acordo com Boal, a burguesia ou a classe dominante faz uso da arte de acordo com sua necessidade de influenciar. O povo é quem deve se apropriar da arte para uso e bem próprio, pois “quando o conteúdo de um espetáculo não é suficientemente claro, ou quando se mostra bivalente, a burguesia procurará mostrar sua própria versão.” (1979:32).

E mesmo o teatro épico defendia uma ideia, uma verdade, que era do ponto de vista dos trabalhadores. Iná Camargo Costa o define brilhantemente e deixa claro que há uma ideologia por detrás desse campo teatral.

Podemos agora definir teatro épico como sendo a forma teatral encontrada, num processo de aproximadamente 40 anos, por dramaturgos e encenadores de alguma forma ligados às lutas dos trabalhadores, para expor o mundo segundo a experiência dos trabalhadores, que constitui o mais complexo dos focos narrativos até hoje experimentados pela cena contemporânea. (COSTA, 2012:91)

Inspirado nas diferentes manifestações de teatro engajado, Boal, junto com o Teatro de Arena, criou técnicas a partir da leitura de jornais, o que já era chamado de Teatro Jornal ou Teatro Vivo⁸⁹, mais uma prática de *Agit-Prop* reproduzida nos Estados Unidos e União Soviética. Tendo como base esse ponto, Boal tenta distinguir sua prática das outras vertentes do teatro popular, defendendo um teatro produzido segundo o ponto de vista do próprio povo. Para ele havia uma diferença intrínseca entre o teatro feito para o oprimido e aquele feito pelo oprimido. Boal indica o Teatro Jornal como

⁸⁹ LIMA, Eduardo Campos. *Coisas de Jornal no Teatro*. São Paulo: Editora Outras Expressões, 2014.

“uma nova categoria de teatro popular. [...] Nela, o próprio povo faz o espetáculo [...] o povo fabrica e consome teatro.” (1979:42). Não só o Teatro Jornal, mas todo o trabalho de Boal sofre influência de outros grupos de teatro engajado, como o grupo norte americano *The Living News-paper* da década de 1930 (BOAL, 1967:25).

Vale ressaltar que todas essas práticas teatrais eram experimentadas no contexto de pré-ditadura e, após o golpe de 1964, ditadura anunciada no Brasil. Entretanto, o mais importante é frisar que há um ponto de ruptura entre a prática desenvolvida por Boal e o teatro engajado dos grupos populares de sua época, e o próprio autor reconhece esse fato.

4.2 Jana Sanskriti e o Teatro do Oprimido em Calcutá

Mesmo depois de serem iluminados pelo Teatro do Oprimido e rejeitarem a prática do teatro engajado de *Agit-Prop*, o CTO Jana Sanskriti tem em seu repertório as mesmas peças desenvolvidas nos anos 1980, quando faziam teatro político. Os textos foram escritos pelo diretor Sanjoy Ganguly, e ainda inspirados nos depoimentos e histórias contadas pelos moradores das vilas, não são a “fala” dos camponeses indianos, mas sim um ponto de vista do autor sobre suas opressões. A adaptação desses espetáculos antigos para o Teatro-Fórum não garante o debate dialético e democrático sobre o que é representado, pois há a sugestão de melhores formas de manifestação política a partir de uma discussão diretiva dos Curingas.

Boal, após a experiência com o teatro engajado, tentou se afastar do conceito por detrás dessa estética e criar novas formas artísticas de representar as ideias do povo. Não cabe aqui explicar toda a trajetória de Boal na criação do Teatro do Oprimido, nem o processo de amadurecimento da metodologia até chegar à Estética do Oprimido. Tais elementos estão disponíveis na ampla obra do dramaturgo, traduzida para mais de trinta idiomas, em dissertações e teses acadêmicas. No meu livro *A Estética de Boal – Odisseia Pelos Sentidos*⁹⁰ apresento um histórico do Teatro do Oprimido e considero importante a leitura desse material para avançarmos na reflexão.

Boal distingue o Teatro do Oprimido do teatro engajado a partir de algumas premissas. No Teatro do Oprimido não deve haver unidirecionalidade do discurso, mas sim a criação de um espaço dialógico e dialético entre atores e plateia; a arte não pode

⁹⁰ SANCTUM, Flavio. *A Estética de Boal – Odisseia Pelos Sentidos*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.

ser deslocada da política, arte é política; a fala e a representação da realidade devem ser do ponto de vista do oprimido, por isso toda produção artística deve passar pela concepção do oprimido para não haver tradução/traição; o Teatro do Oprimido não tem uma verdade, mas sim a busca pela multiplicidade de ideias, sendo assim, não passa uma mensagem ao público.

Os tópicos abaixo seguem com uma reflexão baseada na teoria boaleana sobre Teatro do Oprimido em contraponto à prática do Jana Sanskriti. A análise foi construída de acordo com a observação do trabalho prático de Curingas indianos, em especial Sanjoy Ganguly, Sima Ganguly, Kabita Bera, entre outros. Como se dá a relação dos Curingas com os grupos comunitários e com os espectadores nas apresentações de Teatro-Fórum e nas oficinas de Teatro do Oprimido que realizam? Como são trabalhadas as premissas que diferenciam o Teatro do Oprimido do teatro engajado?

4.2.1 Criação de Espaços de Diálogo no Teatro do Oprimido

Durante as experimentações com o Teatro Jornal, ainda no Teatro de Arena de São Paulo, e já no exílio, com o Teatro Imagem, Teatro-Fórum e Arco Íris do Desejo, a metodologia do Teatro do Oprimido foi se estruturando de acordo com as necessidades de um novo espectador, fortalecendo o diálogo entre público e artistas, criando um espaço de debate democrático e horizontal.

Augusto acreditava que o espectador mobilizado era o participante mais importante no teatro. Ele trabalhava incessantemente para levar a ação teatral do palco para a plateia e da plateia para a comunidade onde quer que ela se encontre. Augusto fazia questão que o espectador fosse o centro da experiência. Ele expandiu radicalmente a noção do coro grego de forma que a plateia ativa – espect-ator – era o participante mais importante do evento teatral. (SCHECHNER, 2013:12)

Ligiéro aponta que a contradição é um aspecto importante e positivo na obra criada por Boal, pois em cada momento ele se perguntava se o que estava fazendo era a ação mais conveniente, adequada. (LIGIÉRO, 2013:18) A partir da necessidade do spect-ator Boal modificava e criava novas ações que fortalecessem a libertação do oprimido. E, no meu ponto de vista, para Boal ser artista não seria necessariamente um dom, mas uma instância humana, enquanto ser espectador não garantiria a participação ativa, por isso se fez necessário repensar esses conceitos e posições.

Contradição como matriz para conduzir o indivíduo ao processo de inovação e à superação da situação de opressão. [...] Ser um ator e não ser. Ser um espectador e não ser, sendo um “artista” no palco e não necessariamente sendo um artista de fato na vida. Uma forma de encorajar a viver a vida como arte e vice-versa. (LIGIÉRO, 2013:18)

Para a real instauração desse espaço dialógico, faz-se necessário considerar alguns princípios apontados por Boal, descobertos em sua trajetória prática e teórica. Vale lembrar que tal fundamentação é baseada numa linha de atuação marxista e, como defendo nessa tese, freireana e humanista.

Paulo Freire considerava que a educação e a escola deveriam ser os espaços de abertura e diálogo na sociedade. Que somente através da educação o ser humano pode se libertar da opressão e da injustiça: “A base da pedagogia de Freire é o diálogo libertador e não o monólogo opressivo do educador sobre o educando ou participante.” (BARAÚNA, 2013:192).

Boal desloca o espaço de libertação para o teatro e, posteriormente, para a arte, considerando as premissas propostas por Freire, estabelecendo um espaço de experimentação onde o ser humano, a partir de suas ações cotidianas teatralizadas, pode analisar a realidade para, concretamente, propor mudanças radicais.

Boal dá a palavra ao espectador; através do teatro viabiliza a possibilidade de relatarem as próprias vivências, desenvolverem sua autonomia, seu juízo crítico e sua responsabilidade. Freire fornece ao educando a autonomia da construção da palavra, para que ele possa interferir no mundo, transformando-o, pois, ao dizer a própria palavra à pessoa, começa a construir conscientemente seus próprios caminhos. (BARAÚNA, 2013:199)

Esse espaço de fluidez e horizontalidade no discurso não deve ser instaurado somente numa apresentação de Teatro-Fórum com o público. Desde a construção de uma cena de Teatro do Oprimido, numa oficina de introdução ou ensaio de um grupo popular, é primordial que o Curinga estimule a composição desse espaço seguro de diálogo.

O CTO Brasil, em suas oficinas, cursos e ensaios destaca um momento especial para os coletivos em atividade conversarem. Em todos os encontros, antes de iniciar a prática com os jogos e exercícios, há a “conversa inicial”, de acordo com os programas de atividades. Esse momento é importante não só para os participantes tirarem dúvidas concretas, mas para se estabelecer um espaço de escuta entre os Curingas e os participantes da oficina ou componentes dos grupos. É a partir dessa conversa concreta que as pessoas falam de suas opressões, suas sensações e reflexões ao fazerem um

exercício, uma insatisfação com alguma atitude do grupo ou do Curinga, refletindo assim, na criação da cena de Teatro-Fórum do coletivo. Estar aberto para escutar e levar em consideração o que as pessoas dizem, é um grande passo na construção de um ambiente seguro para o trabalho coletivo.

Claudete Felix lembra o Curinga Boal em atividade, quando já no primeiro momento solicitava a todos que se aproximassem dele para conversarem, criando assim um espaço de confiança e conexão entre ele e os participantes.

Num primeiro momento ele fazia a conversa. Ele se aproxima das pessoas e as pessoas se aproximam dele. O primeiro passo pro grupo se colocar é quando você faz essa conversa inicial. Essa coisa sincera, ele buscava essa pesquisa dos temas e das pessoas, fazendo as perguntas. Esse momento inicial sempre foi muito forte pra mim. [...] Boal dinamizava o pensamento da gente pra que fosse para várias esferas. [...] Filosofava junto com as outras pessoas, e todo mundo se sentia junto.⁹¹

Nesta primeira fase, as oficinas realizadas pelo CTO Brasil, ao invés da palavra, priorizam o despertar da sensibilidade através da Estética do Oprimido. Incentiva-se o estímulo da percepção, já que muitas vezes a palavra racionaliza a criação, limitando-nos ou nos censurando. Por conta disso, a conversa inicial, onde se tenta compreender o processo sensível despertado nas atividades corporais, é necessária para o grupo, para dar espaço para o compartilhamento das descobertas e possibilitar um aprendizado coletivo. A instauração do diálogo provoca o afastamento do dogma.

Os dogmas, na leitura de Boal, são responsáveis pelo engessamento do pensamento social e pelo aumento da incapacidade do ser humano em raciocinar e abstrair. Através dos dogmas, ideias fixas não são combatidas e uma verdade incondicional é defendida. [...]

Baseando-se em ideias dogmáticas religiosas, as mulheres continuam sendo apedrejadas em praça pública em países do Oriente Médio, pois acreditam que esse preceito divino deve ser seguido, sem contestações. Negros continuam a sofrer com o racismo, homossexuais são assassinados, espíritas são discriminados. Não se pode torcer por um time sem ser agredido nos estádios, ouvir uma banda preferida sem ser violentado por outras gangues musicais que se acham donas da verdade e das ruas. Através da crença em ideias absolutas nossa sociedade se divide, e cada vez mais obedece às regras sem razões, impostas por sistemas políticos e sociais, invisíveis à nossa percepção cotidiana e que dominam a cada dia. [...]

A proposta prática da Estética do Oprimido é o combate aos dogmas e sectarismos de todas as naturezas. O ser humano é livre para criar, para escolher como e onde quer viver, o que gostar. Mas há décadas somos obrigados a fazer o que querem que façamos em nome de deuses e celebridades fabricadas com tais finalidades. (SANCTUM, 2012:120-121)

⁹¹ Trecho de entrevista realizada com Claudete Felix no Rio de Janeiro, por Flavio Sanctum, em 06 de Junho de 2014.

As Conversas Iniciais são um exemplo concreto dentro das atividades do CTO Brasil, mas não necessariamente seguido por outros grupos ou Centros de Teatro do Oprimido. Nas atividades que participei com o CTO Jana Sanskriti notei algumas diferenças conceituais nos espaços dialógicos.

Na Índia, os espaços de diálogo se configuram de formas distintas, pois Sanjoy Ganguly e os Curingas do Jana Sanskriti, em suas atividades, buscam criar uma conexão entre os participantes, preferindo que o grupo autonomamente consiga administrar seus problemas e necessidades. Os participantes devem gerenciar seus conflitos e anseios, aprendendo a trabalhar coletivamente, sem necessariamente a mediação do Curinga.

O que acontece na oficina é que os participantes são importantes. Se você vir a nossa oficina, nós continuamos desenvolvendo métodos de oficinas porque podemos escutar os participantes. E os métodos provêm da atividade dos participantes. De certa forma, os participantes são os nossos professores. Eles nos indicam como proceder.⁹²

Percebi que “liberdade” e “democracia” podem levar a um caos coletivo, dificultando o entendimento das relações de poder entre as pessoas, sobre opressão e sobre a própria função do diálogo. Como não havia espaços diários para conversas coletivas, ocasionou o acúmulo de conflitos e insatisfação de muitos participantes. Problemas interpessoais não ditos, mágoas e dúvidas eram emudecidos e somente quando o problema tornava-se intolerável, é que o grupo solicitava uma conversa coletiva. Porém, nessa fase os ânimos estavam acirrados, o que dificultava a mediação do Curinga e uma reflexão mais ponderada sobre a questão.

Durante minha participação no festival Muktheadhara VI, dividimo-nos em três grupos e montamos três cenas de Teatro-Fórum para serem apresentadas nas vilas e comunidades indianas. Todas as cenas criadas por nós, falavam de questões femininas. Um dos grupos teve muita dificuldade no processo de criação, pois os homens, brancos e europeus, dominavam a discussão e dirigiam toda a cena. Nos intervalos as mulheres compartilhavam suas dificuldades de relacionamento com os outros participantes, mas não houve nenhuma intervenção dos Curingas para mediar esses conflitos, tentando tornar o espaço de criação mais democrático. As opressões sociais eram reproduzidas no interior dos grupos. Depois de um esgotamento nas tentativas de resolução, as mulheres solicitaram uma conversa coletiva, pois não conseguiam ter autonomia em sua própria

⁹² Trecho de entrevista realizada com Sanjoy Ganguly na Índia, por Flavio Sanctum, em 26 de dezembro de 2014.

história. Infelizmente os Curingas não utilizavam os conflitos dos grupos como material de reflexão e aprendizado, preferindo justificar-se e defender-se da opção de não dialogar durante o processo ou simplesmente não considerar os fatos como graves.

Após a criação das cenas, sugerimos a Sanjoy que fosse uma mulher a *curingar* as apresentações, já que as peças discorriam sobre o universo feminino e, neste sentido, uma mulher teria um olhar mais apurado para determinadas ações e assuntos levantados pela plateia. Sanjoy argumentou que ele preferia *curingar*, pois muitas pessoas nas Vilas não entendiam inglês o que ocasionaria uma incompreensão na discussão. Contra argumentamos sugerindo que Sima Ganguly, sua esposa, curingasse, ou que houvesse uma co-curingagem, para garantirmos um ponto de vista feminino nas análises. No final, ficou acertado que Sanjoy e Sima iriam *curingar* juntos para não haver problemas na tradução. No dia da apresentação, fomos surpreendidos pela curingagem do holandês Luc Obedbeck, convidado do festival. Todo coletivo ficou muito desapontado, pois a discussão feita anteriormente sobre a importância de uma mulher na curingagem fora desqualificada. O argumento que Sanjoy utilizou do idioma caíra por terra, pois Luc curingou em inglês, sendo necessária a tradução para o Bengali. Mesmo após esse episódio desconfortável, nenhum espaço para uma conversa ou avaliação foi oferecido. Somente após muita insatisfação coletiva e solicitação urgente, é que sentamos para falar. Porém, todos estavam muito chateados com o ocorrido e a conversa se tornou menos produtiva.

Desta forma, seguindo o raciocínio dos Curingas indianos, o grupo tentava autonomamente gerir seus conflitos, de forma instintiva. Porém, a intervenção dos pedagogos era necessária, já que o grupo não possuía instrumentos para mediar as dificuldades surgidas. E foram muitas conturbações interpessoais que o grupo do Festival enfrentou e bem complexos e desagradáveis os momentos de reconciliação, pois os ânimos estavam alterados. “Falar, por exemplo, em democracia e silenciar o povo é uma farsa.” (FREIRE, 1987:96).

Aqui seria interessante retomar o conceito de educador ou pedagogo fundamentado por Freire, que nos aponta a responsabilidade deste em problematizar os conteúdos trazidos pelos participantes. Sozinho, o grupo pode se perder em reflexões errôneas sobre a realidade, reforçando opressões e naturalizando condicionamentos sociais.

Para o educador-educando, dialógico, problematizador, o conteúdo programático da educação não é uma doação ou uma imposição – um conjunto de informes a ser depositado nos educandos, mas a devolução organizada, sistematizada e acrescentada ao povo, daqueles elementos que este lhe entregou de forma inestruturada. (FREIRE, 1987:98)

A questão do diálogo perpassa toda a metodologia do Teatro do Oprimido, sendo um dos pilares nesse tipo de teatro/ativismo. Concretamente o Curinga precisa criar um ambiente coletivo e tranquilo, de confiança, onde os participantes sintam-se acolhidos. Falar de opressão não é uma missão fácil, portanto, somente num local seguro e respeitoso, onde todas as ideias são levadas em consideração e a escuta seja priorizada, é que as histórias de opressão para a construção dos espetáculos poderão ser compartilhadas e a injustiça combatida.

Outro aspecto dialógico no Teatro do Oprimido é no momento das intervenções do Teatro-Fórum. Sem diálogo não há Fórum! Primordial lembrar que o Teatro-Fórum foi desenvolvido por Boal no Peru, tendo como ponto inicial o projeto de Dramaturgia Simultânea⁹³ nos anos 1970. Nesse antigo projeto, os espectadores podiam falar desde o seu assento as ideias no sentido de os atores, no palco, desenvolverem soluções para o problema apresentado. O poder de ação permanecia isolado da plateia, no palco com os artistas que interpretavam, traduziam o que a plateia dizia. No Teatro-Fórum, a plateia deve se levantar e tomar a ação cênica, transformando o espetáculo de acordo com suas ideias. Se não há intervenções da plateia, se a ação não é dividida com o espectador, que se torna *espect-ator*, se não há a promoção do diálogo fluido entre palco e plateia, se faz Teatro-Fórum? Bárbara Santos nos dá uma pista quando diz que “Curingar é mediar o diálogo entre palco e plateia”. (2008:76). Assim, fica claro que o diálogo é um dos alicerces do Teatro do Oprimido e o Curinga é o responsável em democratizá-lo.

Nas ações do CTO Jana Sanskriti algumas diferenças nas abordagens com o público no momento do Teatro-Fórum me chamaram a atenção.

Vale salientar que todo desenvolvimento desta tese se dá a partir da teoria de Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido. Sei que em alguns momentos haverá discordâncias entre a ação dos grupos pesquisados e a proposição desenvolvida por Boal. Meu papel neste trabalho não é julgar as atividades dos CTOs, mas sim analisar o que está ou não dentro da teoria defendida por Boal e quais aspectos são relevantes para o fortalecimento do Teatro do Oprimido no mundo, preservando a ética humanista de

⁹³ BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009.

transformação da realidade do ponto de vista do oprimido. Lembrando também que o objetivo não é criar uma receita de como ser Curinga de Teatro do Oprimido, pois sabemos que cada região tem sua característica e seu contexto social. Porém, quais seriam os aspectos basilares na composição desse pedagogo teatral?

Em primeiro lugar, os Curingas do Jana Sanskriti não fazem um aquecimento com a plateia. Boal considera o aquecimento importante, pois cria uma “intimidade” entre o Curinga e o *espect-ator*. É criada uma espécie de conexão na qual, em comunhão, todos acordam as regras do jogo de Teatro-Fórum. Como tudo que sucederá, será realmente um jogo. O Curinga precisa criar esse espaço de confiança, de respeito e dinamismo com o público, peça mestra para o debate acontecer. Partindo desse aquecimento, a plateia já se põe em ação e percebe que jogar é algo fácil e possível.

As práticas que o Jana Sanskriti faz antes dos espetáculos não me parecem criar uma conexão entre os atores, o Curinga e os *espect-atores*. Muitas vezes iniciam a apresentação com um coro em que os próprios atores cantam músicas de protesto ou ligadas ao movimento dos trabalhadores ou camponeses. Outras vezes os Curingas falam piadas ou contam histórias para entreter a plateia. O Curinga fala e a plateia ouve. Podemos até considerar como um aquecimento ideológico, pois em alguns momentos os Curingas incitam a plateia sobre o tema das peças, mas a quebra da barreira entre palco e público não ocorre.

Boal não põe o aquecimento como algo indispensável, mas o sugere como facilitador do diálogo que está por vir. Essa forma unidirecional de aquecimento, que é utilizada em manifestações políticas com palavras de ordem ou em apresentações humorísticas não está ligada a uma instauração dialógica e democrática. O mais importante não é o aquecimento do público, mas de que forma e com quais propósitos é feito. No caso do Jana Sanskriti, essa atitude prelecionista diagnostica algo mais profundo que a mera escolha de fazer ou não um jogo antes de um espetáculo.

Outro aspecto dialógico importante numa sessão de Teatro-Fórum é a participação da plateia na cena. No caso do Jana Sanskriti, após a apresentação do espetáculo a plateia entra no Fórum, dá suas ideias de mudança da ação. O Curinga incentiva a atividade dos espectadores que passam a ser *espect-atores*. E Sanjoy avança na conceituação criada por Boal e sugere que a plateia torne-se *espect-ativistas*.

Durante o fórum há uma pessoa do grupo anotando todas as intervenções feitas pelos *espect-ativistas*. As sugestões anotadas são organizadas na sede do grupo, digitadas no computador e analisadas coletivamente. Depois, são encaminhadas para um

comitê de discussão permanente em cada vila onde o grupo atua. Esses comitês se encontram uma vez por mês e são compostos por membros da comunidade, que discutem e opinam sobre as intervenções do Fórum, refletindo como podem concretizar na comunidade as sugestões criadas teatralmente, o que, para Boal, seria uma ação social concreta e continuada, destacada no topo da Árvore do Teatro do Oprimido.

Cada grupo de TO deve colaborar em alguma ação coletiva da comunidade onde se apresenta. Após um evento artístico, não devemos abandonar o local como uma companhia itinerante que deixa saudades, em trânsito para outra cidade: temos que manter contato, formando redes de apoio. Não podemos nem devemos tomar o lugar dos oprimidos; ajuda-los, sim, sempre. (BOAL, 2009:213)

Podemos aproximar o termo espect-ativista desenvolvido por Ganguly ao conceito de ativista, utilizado por uma vanguarda de teóricos que se debruçam sobre os artistas que veem na arte um instrumento de mudança social.

O ativismo distingue-se pelo uso de métodos colaborativos de execução do trabalho e de disseminação dos resultados obtidos. Desta forma, é característico desse tipo de arte política a participação direta, configurando formatos de situações que vai do artista crítico até o engajado ou militante. (CHAIA, 2007:10)

Nesse aspecto o Jana Sanskriti vai às últimas consequências do Teatro do Oprimido e mantém uma colaboração comunitária constante.

Em cada vila o grupo tenta criar o que eles chamam de *MuktaMancha* – Palco Aberto, uma espécie de arena onde os grupos comunitários podem se encontrar para ensaios e apresentações. E esses espaços vão além da prática do TO, pois dificilmente nos vilarejos há outros espaços sociais. Desta forma o *MuktaMancha* serve para inúmeros fins coletivos como casamentos, reuniões, festas, etc.



Imagem 36 - Espaço *MuktaMancha* utilizado pela comunidade, Calcutá, 2014. Foto: Flavio Sanctum

A partir desses comitês de discussão contínuos o Jana Sanskriti conseguiu fortalecer muitas comunidades, onde houve mudanças concretas.

Fizemos um encontro com um grupo de camponesas, que tem um espetáculo sobre tráfico de mulheres na Índia. Durante a entrevista, uma das componentes compartilhou que um grande problema em sua vila era o alcoolismo dos maridos, que se tornavam violentos com a família. Depois de fazerem seu espetáculo em muitas vilas, uniram-se a várias mulheres e, juntas, quebraram várias lojas de bebidas da vila. Ela considerou um ato muito perigoso, pois poderiam sofrer represálias dos comerciantes, mas como estavam todas unidas, não tiveram retaliações.

The sale of illegal alcohol is a huge problem in rural areas, these liquors are extremely damaging to health. Village bars are gambling dens since gambling is very popular among peasants who have been known to lose even their house in one evening of gambling. JS plays denouncing alcoholism generated debates among people and worked them up to such fury that many collectives decided to pull down alcohol production houses. Although disagreeing with such an initiative, JS went along with them, because the owners of these warehouse constitute a sort of mafia and dont hesitate to use violence. It was finally decided to block the nearby roads and the police had to come round to disperse the crowd. (J.BOAL, 2012:116)⁹⁴

Após essa ação violenta, que muitas vezes é necessária, os homens da vila passaram a refletir melhor sobre suas atitudes. Pode não ter modificado radicalmente a vida social daquela vila, mas o problema havia sido revelado. Neste sentido: “O curinga deve ajudar os participantes a prepararem a *extrapolação na vida real*, pois este é o destino do Teatro do Oprimido”! (BOAL, 2009:213).

Nas entrevistas, Sanjoy evitou assumir que o Curinga detém um poder. Percebi que a palavra “poder” muitas vezes deixa as pessoas incomodadas, como se fosse ilícito ter poder ou assumi-lo. Porém, sua negação camufla a opressão. Boal nos elucida dizendo que uma das armas da sociedade atual é camuflar o poder dos opressores através de rituais espetaculares. O poder está disperso, porém, na prática, há alguns que o possuem e a maioria obedece.

⁹⁴ “A venda ilegal de álcool é um problema enorme em áreas rurais, estas bebidas são extremamente prejudiciais à saúde. Bares em vilas são antros de jogos e o jogo é muito popular entre os camponeses que podem perder até mesmo a sua casa em uma noite de jogos de azar. O JS criou uma peça denunciando o alcoolismo, gerando debates entre as pessoas o que ocasionou a fúria entre muitos coletivos, que decidiram derrubar as casas de produção de álcool. Embora discordando de tal iniciativa, o JS foi junto com eles, porque os proprietários destes armazéns constituem uma espécie de máfia e não hesitam em usar a violência. Foi quando finalmente decidiram bloquear as estradas próximas e a polícia teve que entrar para dispersar a multidão.”. (tradução própria)

Em uma oficina o Curinga tem o poder, é o foco, pois está coordenando a atividade. Porém, esse poder deve ser partilhado. Deve ser democratizado entre todos os participantes, estimulando-os a experimentar a autonomia, a responsabilidade, a autocrítica. O mesmo se dá na sessão de Teatro-Fórum. O Curinga tem o poder em mãos para orquestrar a discussão, esse poder deve ser compartilhado entre o espetáculo, com os atores e, mais tarde, com o público. E volta para o Curinga novamente, numa dança de poderes. Neste ponto Sanjoy concorda dizendo:

Um curinga dominante pode fracassar na democratização do espaço e, portanto, não ter qualidade na interação com o público. Ele também pode falhar numa forma em que as pessoas acabem falando o que o curinga quer que elas falem. Se você não pode democratizar o seu papel como curinga, a qualidade da interação não será boa.⁹⁵

De acordo com Boff o trabalho popular se dá a partir da práxis – ação e reflexão. As questões sociais se resolvem segundo a prática e a compreensão da mesma. O trabalho popular ocorre com as mãos e com a mente, o que podemos associar ao pensamento sensível e simbólico proposto por Boal. Uma prática sem teoria pode levar ao puro ativismo ou reformismo, ao mesmo tempo em que uma teoria sem práticas não conduz à ação concreta e à mudanças, pois se investe em discussões inacabáveis. “E a teoria existe em função da prática. Esta deve sempre ter primazia sobre toda reflexão;” (1984:53). O importante é que as duas estejam interligadas a todo o processo de caminhada popular, juntas, numa dialética teoria-prática.

Por isso, após cada intervenção do espectador, o Curinga precisa desenvolver com a plateia a reflexão daquela ação. Desta forma há uma compreensão coletiva se aquela ação é possível ou não no contexto cultural e social em que a peça é apresentada. Pensando que o que é solução para um pode não ser para o outro, a partir da análise de cada fórum, podemos fazer o que Boal chama de ascese, pensando em como essa opressão reflete coletivamente na sociedade e não pontualmente. A análise de cada intervenção faz com que a plateia assuma a autonomia no debate geral sobre o tema apresentado no espetáculo e: “Cabe ao Curinga observar a natureza dessas intervenções e tentar estimular a ascese em direção ao segundo nível do Teatro-Fórum: alternativas de caráter estrutural.” (BOAL, 2009:212).

⁹⁵ Trecho de entrevista realizada com Sanjoy Ganguly na Índia, por Flavio Sanctum, em 26 de dezembro de 2014.

No caso do CTO Jana Sanskriti nenhuma reflexão coletiva é realizada após as apresentações de Teatro-Fórum. Para entender com mais detalhes como os indianos fazem o Teatro-Fórum, enumero abaixo o procedimento que fazem na apresentação de um espetáculo.

- 1 – Coral de músicas tradicionais indianas ou músicas de protesto.
- 2 – Curinga conta piadas ou histórias para a plateia.
- 3 – Apresentação do Espetáculo de Teatro-Fórum.
- 4 – Intervenção da plateia no Fórum, um após o outro, sem análise ou reflexão da plateia sobre as ações realizadas no palco.

A falta de reflexão das intervenções é algo muito grave, pois revela uma compreensão diferente dos princípios defendidos por Boal. Richard Schechner considera a prática de Boal um avanço ao que Brecht propôs no teatro, pois este coloca os atores ao lado dos personagens, enquanto Boal faz com que a plateia protagonize as ações dos personagens transformando a cena proposta. E quando Brecht pôde escolher um teatro para apresentar suas peças, escolheu o espetacular e burguês *Theatre am Schiffbauerdamm*, com fosso de orquestra e um grande proscênio, onde estreou a “Ópera dos Três Vinténs”. Boal sentia-se mais à vontade quando o palco era a rua e podia interagir com a plateia. A proximidade com o espectador é primordial no seu teatro. Sendo assim: “Brecht via no teatro um lugar para analisar e criticar a vida social. Mas foi o Augusto que viu o teatro como instrumento de mudança.” (SCHECHNER, 2012:12).

Se essa reflexão fica somente no palco e não é devolvida maieuticamente para a plateia, a intransitividade do discurso se amplia. Ficamos no lugar do Teatro Didático, onde somente o grupo fala seu ponto de vista sobre o que aconteceu em cena e corremos o risco de passar mensagens para a plateia. É o que ocorre no CTO Jana Sanskriti, pois, a cada intervenção, o Curinga, ao invés de analisar, avalia a ação da plateia e, no máximo, pergunta se tal ação daria ou não certo.

O Curinga [...] deve questionar sempre as próprias conclusões e enunciá-las em forma de pergunta, e não afirmativamente, de forma que os espectadores tenham que responder sim ou não, foi isso que dissemos ou não foi, em vez de serem confrontados com uma interpretação pessoal do Curinga. (BOAL, 2015:303)

Desta forma o poder não é democratizado pelo Curinga, mas retido e devolvido em forma doutrinária para a plateia, que não aprende coletivamente os caminhos para se libertar de determinada opressão. Somente a participação na cena não garante a reflexão e a mudança da realidade.

Neste ponto Ganguly defende que não seria de responsabilidade do Curinga o estímulo à reflexão da plateia. Para ele os atores, no decorrer da improvisação, é que precisam estimular a plateia para lançar suas ideias e sua intelectualidade ser ativada.

Nesse primeiro momento, onde está o Curinga? O Curinga está invisível. O trabalho é dos atores. Depois entra o Curinga, mas até esse momento a audiência já está engajada. E o trabalho de engajamento no teatro é feito pelos atores. Depois o Curinga vem e faz uso desse trabalho. Os atores são muito importantes porque são os que podem problematizar as situações. Quanto mais eles problematizam, mais diálogo e mais envolvimento das pessoas. E se um personagem não pode problematizar uma situação apropriadamente, os diálogos não chegarão às pessoas. Então é um jogo de personagens onde os atores são importantes, o Curinga é importante, e os espectadores são importantes.⁹⁶

Nas primeiras apresentações indianas que observei e das quais participei, havia mais de mil pessoas na plateia. Questionado por mim, Sanjoy afirmou que o debate coletivo com o público não era viável por haver uma grande quantidade de participantes e que a discussão iria se perder ou desconcentrar o foco do tema apresentado. Concordei, pois realmente havia excesso de pessoas e o sistema de sonorização era precário. Um debate coletivo poderia ser caótico.



Imagem 37 - Plateia assistindo aos espetáculos produzidos pelo Festival Muktdhara na cidade de Karanjali, Índia, 2014. Foto: Flavio Sanctum

⁹⁶ Trecho de entrevista realizada com Sanjoy Ganguly na Índia, por Flavio Sanctum, em 26 de dezembro de 2014.

Porém, em outras apresentações menores, dentro da sede do Jana Sanskriti ou em escolas nas vilas, também não houve um momento de reflexão sobre as intervenções.

A intelectualidade não deve ser somente para as elites e a classe média; a classe trabalhadora também deve ter o direito de se tornar competente nesta “zona intelectual”. E o Teatro Fórum cria uma forma intelectual muito democrática: as pessoas sentem que estão articulando as suas ideias, eles ensaiam, ajuda as pessoas a descobrir as habilidades intelectuais que eles têm.⁹⁷

Contradizendo sua própria fala, na prática do Jana Sanskriti, essa intelectualidade ainda é conservada no palco.

Sanjoy Ganguly é da casta dos brâmanes, que na sociedade indiana representa as autoridades espirituais e intelectuais. Na Índia, a divisão de castas é amplamente discutida e criticada por muitos estudiosos e políticos, porém, é um costume arraigado socialmente e que ainda influencia na relação entre as pessoas. Sanjoy, como representante da casta de intelectuais, fez doutorado em Filosofia e Artes na Inglaterra e é um dos únicos que fala inglês fluentemente no grupo. Por ter esse conhecimento de línguas, somente ele aplica oficinas em outros países, o que faz com que sua imagem enquanto único Curinga do Jana Sanskriti seja reforçada.

Há uma história que percorre os corredores da sede Girish Bhavan que conta como Sanjoy abriu mão de ser um brâmane para se colocar ao lado do povo na luta contra a injustiça e opressão. Dizem que ele estava em uma vila fazendo trabalho social e, durante o dia, sentiu muita sede. Foi até a casa de uma aldeã e pediu água fresca. A dona da casa observando seu cordão de brâmane se negou a dar-lhe água, caso contrário seria repelida por toda comunidade. Ela não teria dignidade suficiente para servir um brâmane. Neste momento Sanjoy retirou seu cordão sagrado, que fica cruzado pelo ombro até a cintura, e lançou-o longe. Desejava provar que era uma pessoa comum, normal como outra qualquer. A partir desse dia ele renunciou à sua casta e à ideologia que a compõe: “A religião às vezes está envenenada. É para nos envenenar

⁹⁷ Trecho de entrevista realizada com Sanjoy Ganguly na Índia, por Flavio Sanctum, em 26 de dezembro de 2014.

religiosamente que as castas existem.”⁹⁸. O próprio Sanjoy me confirmou essa história e ela foi contada por seu filho e outros membros do Jana Sanskriti, com orgulho.

De acordo com Clodovis Boff um dos passos para se trabalhar junto com o povo é a conversão de classe do agente, aqui podemos interpretar como o pedagogo/Curinga. Essa conversão é abrir mão da ideologia da classe dominante e passar para o lado do povo. Boff percebe ideologia como pensamento, práticas e comportamentos de uma classe. Para o autor, a classe média é a que mais necessita de uma conversão, pois não possui uma posição definida, oscilando entre as classes fundamentais. O agente externo (Curinga) precisa abrir mão de vários vícios ideológicos da classe média e se colocar ao lado do povo no seu trabalho popular: “O que importa sobretudo não é onde se está, mas de que lado se luta.” (BOFF, 1984:16).

Contraditoriamente, a prática de Sanjoy apresenta algumas incoerências, principalmente no que diz respeito à democratização da palavra nas sessões de Teatro-Fórum. Por que a mensagem do teatro engajado continua a ter força e a reflexão a partir da vivência do oprimido fica submetida às conclusões dos Curingas? Parece que o Teatro do Oprimido indiano está preso aos anos 1970, ainda com a dramaturgia simultânea que Boal realizava no Peru. Se notarmos o documentário de Jeane Dossi (2005) *Jana Sanskriti – Um Teatro em Campanha*, perceberemos que numa das cenas mais emocionantes do filme, quando uma menina em uma vila entra em cena no lugar da mulher e enfrenta o pai opressor, que quer casá-la à força, que não há nenhuma análise das ações e argumentos da jovem. No final da intervenção, a Curinga, neste caso, Sima Ganguly, abraça a participante e diz que ela já havia avançado o suficiente em ter coragem de subir no palco e dizer publicamente seu pensamento. Com certeza esse ato já é muito revolucionário e transformador, mas o Jana Sanskriti poderia ir além, analisar a intervenção. Refletir coletivamente sobre a ação da *espect-atriz* e se jogar no abismo de respostas incógnitas.

Nesse processo de se arriscar, questionar, estimular, democratizar o espaço do debate, considero o Jana Sanskriti com uma corda de segurança. Quer dizer, ainda há uma necessidade de conversão do público ao que eles consideram uma boa resposta, uma boa atitude, um bom fórum. Eles se arriscam na beira do abismo até certo ponto, controlando as chamas do *espect-ator*, que podem incendiar a qualquer momento, como se usassem um abafador de velas. A plateia é estimulada a entrar em cena, mas não se

⁹⁸ Trecho de entrevista realizada com Sanjoy Ganguly na Índia, por Flavio Sanctum, em 26 de dezembro de 2014.

fecha o ciclo de reflexão, ficando isso somente a cargo do Curinga indiano, que explica como se deu a intervenção que, até certo ponto, faz um juízo de valor sobre a eficácia da alternativa. Assim, a profundidade do penhasco do Curinga/Louco não é verificada, e esses Curingas buscam a segurança nas respostas sabidas.

Há uma tentativa de se promover um Teatro do Oprimido com preceito boaleano, porém incongruentemente reproduzem receitas datadas de um teatro dos anos 1970. É como se houvesse uma fissura separando o teatro engajado e o Teatro do Oprimido, e o Jana Sanskriti está lá, justamente na senda entre esses dois mundos.

4.2.2 A Arte sem Traduções

Além das adaptações dos seus clássicos do teatro engajado, o CTO Jana Sanskriti também cria novos grupos comunitários de Teatro-Fórum. Impressionou-me a forma com que as “novas” peças de Teatro-Fórum são construídas nos grupos populares. No Teatro-Fórum, partindo das histórias reais de opressão compartilhadas coletivamente, um grupo encena a situação que considera a mais urgente de ser denunciada. Para a construção cênica são realizados diferentes procedimentos teatrais como jogos corporais, de interpretação, de criação de cenários, figurinos e músicas. Nessas atividades o grupo se expressa artisticamente, colocando impressões pessoais sobre a situação ocorrida. Cores, imagens, formas, tudo o que é incorporado à encenação precisa ter um significado, objetivo ou não, que fortaleça a história contada. O coletivo interpreta a cena com elementos criados, imaginados e discutidos em conjunto. A peça deverá representar os sentimentos e a ideologia daquele grupo social. O objetivo é que a encenação seja a “fala” de determinado grupo social e uma contestação da realidade mitificada, de acordo com Barthes (2001).

Para o sociólogo e filósofo francês Roland Barthes (2001), o mito é a ressignificação de uma ideologia popular ou da classe subalterna, esvaziada de seu conteúdo político. Seria uma “fala” que representa os oprimidos, transposto aos interesses da classe dominante, que é devolvido às classes populares como algo novo. Tais elementos, acontecimentos, manifestações culturais são dissociados dos fatos históricos que o acompanham e que referendam sua importância política para determinada classe social.

Essa fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou por representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de suporte à fala mítica. (BARTHES, 2001:132)

No meu ponto de vista, o Teatro do Oprimido propõe uma resistência aos mitos construídos pela grande mídia, pela indústria cultural. No processo de construção coletiva o oprimido é estimulado pelo Curinga a criar suas imagens, palavras e sons, representar sua realidade segundo o seu ponto de vista, desconstruindo uma leitura pré-estabelecida que possa reforçar segregação e opressão.

Em sua fase pós-exílio, Boal vai além: passou a acreditar que, uma vez assumindo sua própria arte, o ser humano estaria mais preparado para enfrentar os desafios do mundo, assumindo um papel de transformador da sociedade [...] a experiência e o conhecimento sensível [...] opressão passa pelo que vemos, ouvimos e lemos. (LIGIÉRO, 2013:18)

No procedimento criativo de um espetáculo de Teatro-Fórum, o grupo necessita se apoderar de elementos artísticos para reler sua realidade mitificada e apresentar à sociedade seu ponto de vista desta mesma realidade. Assim, essa ressignificação ou representação do real não será indicada pela classe dominante, mas sim pelos oprimidos, que, com base em sua vivência, podem representar suas opressões através do teatro ou de outra manifestação artística. Os oprimidos resistem e assumem sua própria fala antes roubada e mitificada pelos opressores, e através do Teatro do Oprimido criam todos os elementos do espetáculo. Todo esse processo é mediado e estimulado pelo Curinga.

Nos grupos populares nas vilas indianas, o processo de desconstrução mítica não ocorre desta forma. Acompanhei apresentações de um projeto realizado com jovens da cidade de *Purulia*, região norte de Bengala Ocidental. São três grupos formados por aproximadamente doze jovens que reproduzem a mesma peça que o elenco principal do *Jana Sanskriti* criou, no início dos anos 1990. *Shonar Maye* (Menina de Ouro) fala da opressão do patriarcado na Índia, onde a mulher é vista como um objeto escolhido para o casamento.



Imagem 38 - O grupo da vila de *Badra* apresentando *Shonar Maye*, Purulia, Índia, 2014. Foto: Flavio Sanctum

A peça inicia mostrando a diferença de criação das meninas e dos meninos indianos. O irmão pode estudar e ler, enquanto a menina precisa se preocupar com os afazeres domésticos e ajudar sua mãe. Quando a garota se torna mulher é apresentada ao seu pretendente, que a trata como um animal em exposição. O futuro marido observa seus pés, suas mãos, seus olhos, como se fosse comprar um objeto valioso. A família da noiva está tensa, pois precisa gastar muito dinheiro com dote cada vez mais caro, exigido pela família do noivo: moto, carro, casa. Após o casamento a mulher pertence agora à família do marido, como prevê a tradição indiana. E ela não tem os mesmos direitos do marido, que reclama a todo tempo da comida, da casa mal arrumada, da moto que foi prometida e ainda não fora entregue. No final, toda a família acusa a protagonista de estar errada por ter sonhos e querer uma nova vida, fora da tradição opressora do patriarcado. Constroem uma imagem muito linda e potente, porém agressiva e sufocante. Com cordas prendendo a protagonista pela cintura a impedem de se movimentar e sair da situação.

Mulher: Nós queremos sair!

Família: Não, vocês não têm o direito de sair!

Mulher: Eu não aguento mais. A cozinha não é o meu mundo. Eu queria que meu mundo fosse mais longo, mais largo e maior!!!

Família: Não, vocês não têm o direito de sair!!!⁹⁹

⁹⁹ Trecho da peça *Shonar Maye*, do elenco principal do CTO Jana Sanskriti.

No final da peça todos puxam as cordas e a mulher tenta se desvencilhar, sem êxito. Esse lindo espetáculo mistura danças tradicionais, elementos folclóricos e cantigas populares da Índia e já se apresentou em vários países.

A peça é utilizada como carro chefe do Jana Sanskriti que, em todos os novos espaços de trabalho, ensinam as músicas, as danças e marcas cênicas para os novos atores, que reproduzem todos os movimentos e trejeitos criados pelo elenco principal. Esse tipo de ação já foi realizado enquanto estratégia dos grupos de teatro engajado, tanto no Brasil com os CPCs e o próprio Teatro de Arena, mas também na Índia nas primeiras atividades do Jana Sanskriti.



Imagem 39 – Grupo da vila de *Laulara* interpretando a peça *Shonar Maye*, Purulia, Índia, 2014.

Foto: Flavio Sanctum

Nenhum elemento é criado pelo grupo de jovens de *Purulia*. O figurino, que poderia chamar de uniforme, é o mesmo utilizado por todos os grupos populares coordenados pelo Jana Sanskriti. A forma de interpretar e até de falar de alguns personagens é basicamente cópia do elenco principal, que é responsável por dirigir nos mínimos detalhes as peças dos novos grupos.

O pesquisador de Teatro do Oprimido Julian Boal trabalhou diretamente com o CTO Jana Sanskriti durante alguns anos. Acompanhou de perto a produção do grupo e viajou pelas vilas do interior da Índia colaborando e refletindo sobre o trabalho. Ele justifica esse processo do Jana Sanskriti enquanto estratégia política, pois, em sua opinião, as vilas não estariam preparadas para criar suas próprias peças, falando de sua

história. A própria comunidade poderia não apoiar a prática teatral, caso falasse abertamente dos temas tabus. Ele considera a tradição hinduísta muito arraigada no interior do país e temas mais polêmicos, como a liberdade das mulheres, poderiam criar desacordos entre os moradores. Ele comenta:

Shonar Meye is always the first play performed by JS when they are trying to settle in a village. This is the case for two reasons. First, JS firmly believes that when women are allowed to talk freely of their condition, then and only then, the village as a whole can start up a wider process towards their emancipation. Gender divisions undermine broader village alliances and struggles. Second, patriarchy isn't identified by local despots as a threat to their privileges and thus they do not forbid the performances. Jana Sanskriti's strategy of infiltrating a village always unwinds in the same way. (J. BOAL, 2010:114)¹⁰⁰

Creio absolutamente que a estratégia do Jana Sanskriti tenha uma boa intenção, porém, não podemos deixar de admitir que o processo que os participantes dos grupos deixam de vivenciar pode comprometer a razão pela qual se faz Teatro do Oprimido. Quem avalia se uma vila está preparada ou não para uma discussão? Como podemos escolher sobre o que o oprimido deseja falar? A eleição dos temas abordados em uma peça não deveria partir dos oprimidos, já que primamos por sua autonomia? Voltamos aos problemas que discutimos no capítulo anterior com o Teatro para o Desenvolvimento em Moçambique.

Em *Purulia* os adolescentes aprendiam todas as músicas, marcações, danças criadas pelos coordenadores e Curingas do Jana Sanskriti. Pode-se afirmar que, neste caso, *Shona Meye* torna-se um mito, produzido pelo próprio CTO indiano. Quem garante que o problema urgente sobre o qual aqueles jovens querem falar é o patriarcado? Sem desmerecer a importância do tema, pois muitas mulheres sofrem agressões violentas na Índia.

Não leva a cultura ao povo, mas oferece meios estéticos necessários para o desenvolvimento de sua própria cultura, com seus próprios meios e metas. Não apenas educa nos elementos essenciais de como se pode fazer, mas,

¹⁰⁰ “Shonar Meye é sempre a primeira peça representada pelo JS quando estão tentando se estabelecer em uma aldeia. Isso, por duas razões. Primeiro, o JS acredita firmemente que quando as mulheres estão autorizadas a falar livremente de sua condição, então, e só em seguida, a aldeia como um todo pode iniciar-se num processo mais amplo para a sua emancipação. Divisões de gênero minam as alianças mais amplas nas aldeias e as lutas. Em segundo lugar, o patriarcado não é identificado por déspotas locais como uma ameaça à seus privilégios e, portanto, eles não proíbem as performances. A estratégia da Jana Sanskriti de se infiltrar em uma aldeia sempre desenrola no mesmo caminho.” (tradução própria)

pedagogicamente, estimula os participantes a buscarem seus caminhos. (BOAL, 2009:166)

O processo de aprendizado no Teatro do Oprimido precisa ser algo coletivo e processual. Se o Curinga diz qual o tema que os oprimidos precisam discutir, voltamos ao equívoco cometido por Boal nos anos 1970, no nordeste brasileiro, com o camponês Virgílio. Voltamos ao teatro engajado do qual Boal tanto tentou se afastar. A fala dos oprimidos é assim calada pela voz dos Curingas.

A conscientização é um processo de autoconscientização, ou melhor, de interconscientização. Não é inculcação doutrinária ou matracagem ideológica. Ela se dá no diálogo entre todos, agenciado pelo agente. Por isso mesmo a palavra do povo deve ser dita e ouvida com plena liberdade. (BOFF, 1984:48)

No caso dos grupos indianos, não é só a peça que é reproduzida, mas todo material de cena, cenários e figurinos. Todos os grupos têm a mesma indumentária. Um sári amarelo e vermelho para as mulheres, uma camisa e calça brancas com cinturão vermelho para os homens. Quem não é da cultura indiana fica impressionado com a beleza das vestimentas, porém para os indianos não há metáfora nesses elementos. É como um uniforme, onde todos se vestem iguais, com objetivo de rápida identificação da plateia. Remetemo-nos mais uma vez ao *Agit-Prop* que, de forma rápida, queria que a plateia reconhecesse os personagens ou a identidade do grupo político.



Imagem 40 - Grupo da vila de *Pancha* interpretando *Shonar Maye*, Purulia, Índia, 2014. Foto:

Flavio Sanctum

Desta forma, baseado na teoria de Roland Barthes, sugiro que o Teatro do Oprimido sirva de facilitador na desmistificação cultural do oprimido a partir da sensibilidade e da criatividade. Ao criar seu espetáculo, suas imagens, palavras e sons, os oprimidos podem reelaborar simbólica e sensivelmente sua realidade, refletindo sobre o que não os contenta e quais os caminhos de transformação dessa realidade opressora e desigual: “A função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia, ou se prefere, uma evaporação; em suma, uma ausência sensível.” (BARTHES, 2001:163). Por isso é tão importante que os oprimidos sejam sujeitos nesse processo de criação, se não estaremos reproduzindo o que o Teatro do Oprimido combate!

Uma Estética democrática, ao tornar seus participantes capazes de produzir suas obras, vai ajudá-los a expelir os produtos pseudoculturais que são obrigados a tragar no dia-a-dia dos meios de comunicação, propriedade dos opressores. Democracia estética contra a monarquia da arte. [...] Devemos pensar a arte do ponto de vista de quem a produz e pratica, não a partir de uma perspectiva contrária à nossa. (BOAL, 2009:167)

Mas nesse processo de tradução e desmistificação estaria o Teatro do Oprimido descompromissado com uma verdade ou ideologia? Seria o Curinga neutro em todo esse contexto? Estariam o CTO Moçambicano e o Indiano totalmente equivocados em buscarem uma solução em suas ações ou tentarem catequizar a plateia?

Quando Boal arrisca se distinguir do teatro engajado, o faz por não achar justo ensinar algo à plateia, sem assumir os mesmos riscos. Sendo assim, as mensagens deveriam ser evitadas. A partir do momento em que são os oprimidos a falarem de sua realidade e produzirem o espetáculo, as imagens dos cenários e figurinos, os sons das músicas, as palavras dos textos, a fala será dos oprimidos para os oprimidos, em linha direta, sem interlocutores.

Se não quisesse abandonar o teatro, como algo ineficaz para a transformação do mundo real, seguindo para a luta armada, o jovem militante deveria agenciar o teatro como ferramenta de luta, entregando-o então aos camponeses, vítimas daquela situação, para que pudessem com ele – no lugar das armas – enfrentar a opressão. De vítimas, passar a condição política de oprimidos, isto é, conscientes de sua realidade e preparados para transformá-la. (VANNUCCI, 2013:209)

Assim, não deve haver nenhuma mensagem explicitada em uma peça de Teatro do Oprimido, pois ouvimos as diferentes ideias da plateia, buscando a multiplicidade de

argumentos: “O debate, o conflito de ideias, a dialética, a argumentação e a contra argumentação – tudo isso estimula, aquece, enriquece, prepara o espectador para agir na vida real.” (BOAL, 2015:301).

Quando, no decorrer da tese, remeto-me à imagem do louco no abismo, podemos ter a impressão de um Curinga completamente livre de qualquer compromisso ideológico. Outros teóricos também aproximam o Curinga à figura do Louco ou do *Trickster*, que seria um palhaço, um bobo, um brincalhão.

O professor Tim Prentki faz uma análise do Curinga boaleano sugerindo um Curinga livre, impetuoso, descompromissado e independente de ligações políticas e ideológicas, sempre tendo uma relação com o jogo. Esse “novo Curinga¹⁰¹”, como discorre a professora Márcia Pompeu Nogueira em um artigo para o Centro de Artes da UDESC, se aproximaria do Curinga do Arena e mais intimamente com o *Trikster*, questionando não só a ideologia dos opressores, mas também a dos oprimidos. Tanto Nogueira quanto Prentki propõem um Curinga neutro, aberto, sem estar comprometido com uma ideologia esquerdista ou marxista.

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.¹⁰²

Assim, na teoria de Prentki e Nogueira, o Teatro do Oprimido como é realizado atualmente é um instrumento domesticador. Para os autores, o Curinga tradicional, defendido pela maioria dos seguidores de Boal, manipula as propostas do *espect-ator*, não revela as contradições oprimido/opressor, responsabiliza somente o sujeito oprimido na mudança social e não está livre para aceitar todo e qualquer tipo de intervenção da plateia, negando a transformação a partir do opressor.

Identificar a relação dialética entre opressor e oprimido não só evita a criação de um sistema binário, mas também minimiza a tendência do Teatro Fórum em localizar a responsabilidade da mudança social apenas naqueles que são vítimas de situações opressivas. Na versão rígida do Teatro Fórum, os opressores fogem dessa responsabilidade, uma vez que não estão autorizados a mudar. Como antagonistas, suas posições são fixas como os personagens de

¹⁰¹ Essa teoria é defendida pelo professor Tim Pretski em uma palestra no II Seminário Internacional de Teatro na Comunidade, realizado em 2013 na UDESC.

¹⁰² NOGUEIRA, Márcia Pompeu; VELLOSO, Sonia Laís V. Reflexões Estéticas: Um caminho para um novo Curinga. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/9/01CENICAS_Marcia_Pompeo_e_Sonia_Velloso.pdf. Acesso em 28 de Junho de 2014.

texto teatral. Como observa Boal, o Teatro Fórum é “talvez a forma mais democrática do Teatro do Oprimido e, certamente, a mais conhecida e praticada em todo o mundo”. No entanto as credenciais democráticas do Teatro Fórum muitas vezes podem mascarar as manipulações que, na prática, pervertem as suas intenções e, paradoxalmente, transformam-no em um instrumento de domesticação. (PRENTKI, 2013:103-104)

Considero a citação acima problemática e um tanto equivocada, porém necessária para entendermos os limites do Teatro do Oprimido e de seu Curinga. Não vou me ater ao tópico da construção de personagens no Teatro-Fórum, mas essencialmente ao papel do Curinga nesse processo, pois sua figura seria o responsável em fortalecer a máscara que esconde a manipulação e faz com que o Teatro do Oprimido seja um instrumento domesticador, de acordo com Prentki.

Uma peça de Teatro do Oprimido serve como antídoto ao véu invisível da realidade, que esconde a verdadeira tendência do ser humano em ser livre e feliz, sem injustiças e opressões (VANNUCCI, 2013). Mas essa verdade é escamoteada pelas classes dominantes. O Curinga do Teatro do Oprimido tenta estimular a descoberta dessa verdade pelos *espect-atores*.

Desde a tragédia grega a arte é utilizada para instigar a plateia a se imobilizar, com receio de que aquela representação, que imita a vida, possa realmente acontecer com eles. “A palavra ficção torna-se a única ficção que realmente existe.” (BOAL, 2009:88). E combatendo a catarse, Boal cria em seu teatro uma instância de real não estática, onde o espectador pode influenciar a experiência artística, não aceitando a verdade cênica como absoluta.

Um ponto problemático na argumentação de Prentki é quando diz que, no Teatro do Oprimido, “a possibilidade de trazer uma mudança social ou política cabe exclusivamente nas palavras e ações, mente e corpo, da vítima da opressão.” (2013:102). É importante reforçar mais uma vez que o Teatro do Oprimido é uma metodologia teatral com bases marxistas e humanistas. Com essa fundamentação acredita-se que a revolução e a transformação da realidade só acontecerão se os oprimidos compreenderem sua condição social, sua alienação corporal e intelectual e, juntos, tentarem superar a contradição opressor/oprimido. E o Curinga é o condutor dessa descoberta. Nesse processo, o oprimido é o sujeito e não o objeto. Seria ingênuo pensar que os opressores abrirão mão de seu *status* de poder para pensarem em prol do povo. Se os oprimidos não se movimentarem para lutar contra a opressão e a injustiça, nada mudará. E a opressão não é um problema individual ou espiritual de um oprimido

contra um opressor ou contra o diabo, mas um conflito coletivo, social! Boal cria um processo teatral de ensaio para a revolução coletiva, e os personagens opressores podem ser modificados, mas tendo como ponto de partida o empenho e as estratégias criadas pelos oprimidos, segundo a sua autonomia. O Teatro do Oprimido é para fortalecer o oprimido e não o opressor! Para que os oprimidos percebam coletivamente como podem desconstruir a rede de opressão que se repete em várias culturas e países: “Tal liberdade requer que o indivíduo seja ativo e responsável, não um escravo em uma peça bem alimentada da máquina.” (FREIRE, 1987:59-60).

Por isso, propor mudanças conforme o ponto de vista do opressor, seria desconsiderar o elemento político basilar da metodologia. E a manipulação que Prentki supõe ocorrer no Teatro do Oprimido pode ser cometida se o Curinga ou o grupo não tiver clareza dos preceitos básicos da metodologia, assim como verificamos na Índia e em Moçambique. Nesta tese tentou-se dissecar os perigos metodológicos para não cair nessa armadilha. Por isso analisou-se tão detalhadamente os aspectos do método praticados em diferentes contextos sociais e culturais.

E quando Prentki sugere que o Curinga critique também os oprimidos, tentando perceber as contradições entre oprimido – oprimido, voltemos às palavras de Boal, que chama atenção de que o Teatro do Oprimido é o “teatro das classes oprimidas e de todos os oprimidos, mesmo no interior dessas classes.” (1980:25). Portanto, o Curinga precisa estar atento à contradição dos oprimidos sim, mas não para justificar o opressor ou compreender que ele, em algum momento, também é oprimido. Não fazemos Teatro do Oprimido para apaziguar os conflitos, mas para revelá-los e empoderar as classes oprimidas para que elas façam a mudança social necessária.

Algumas modificações na metodologia são possíveis, desde que tenham um objetivo coerente com sua base filosófica. Por exemplo, no CTO Jana Sanskriti algumas vezes é permitida a substituição do opressor, mas não para que o opressor se torne bom e o conflito se resolva magicamente. Como as apresentações muitas vezes são em vilas e comunidades pequenas, todos se conhecem. Sanjoy acredita que, quando um membro da comunidade substitui um personagem opressor e mostra na cena como deveria se comportar, aquela pessoa assume publicamente que não concorda com determinada opressão. Como a imagem do real é real enquanto imagem (BOAL, 2009), a comunidade tende a cobrar daquele indivíduo, futuramente, uma atitude apropriada. Sanjoy e o próprio Boal contam uma história de que, em uma aldeia indiana, um avô quis substituir o opressor da cena, um pai rude e machista. Em cena, ele mostrou o

inverso de sua vida real, mentindo sobre seu verdadeiro comportamento de opressor. Porém, o fato de entrar em cena e representar diante de toda vila uma posição não opressora faz com que assuma a responsabilidade coletiva de ser assim na vida real. “Heresias? Sim, heresias criativas. As técnicas do Teatro do Oprimido foram feitas para as pessoas e não as pessoas para as técnicas.” (BOAL, 2002:10). E, para isso, o Curinga precisa estar atento e sensível, pois as mudanças são feitas pela necessidade e não para engrandecer o ego ou para criar uma nova tendência teatral.

O ponto em que concordo na proposta de Prentki, que corrobora a ideia de Curinga sugerida nessa tese, é de que este seria uma ponte entre os problemas comunitários, individuais e pessoais para uma reflexão ampliada da sociedade:

O facilitador da ação na comunidade, através do teatro, desempenha um papel fundamental de ligação, como uma ponte, entre a micro-realidade das crises imediatas de uma determinada comunidade e os discursos macro-político-econômicos que têm impacto sobre a comunidade. (PRENTKI, 2013:106)

Boal se apropria da palavra grega *Methexis*, que significa participação e, para Platão, o trânsito entre o mundo real e o mundo das ideias, para ilustrar a experiência artística do *espect-ator* ao transgredir o espaço cênico e ocupar o palco, no momento da intervenção no Fórum. Para Boal, ao criarmos uma cena teatral, tal imagem tem toda credibilidade real quanto a própria realidade. Quando o *espect-ator* transpassa a realidade e atua na imagem do real tende a perceber que, se a mudança é possível na imagem do real (cena) o é também na realidade. Nesse aspecto, quando Prentki supõe que o Curinga seja uma ponte, é oportuno considerar que essa ponte liga o mundo real ao mundo imagético. O Curinga faz essa ligação entre palco (imagem) e plateia (mundo real) mediando a possibilidade do *espect-ator* invadir essa imagem e transformá-la.

Certa hora, o Curinga dá licença a quem quiser – sejam espectadores sejam atores em outros papéis – de sair de seu lugar passivo, entrar em cena, no papel do personagem oprimido e agir sua solução: fazer experiência de sua ideia, mesmo que utópica, juntar teoria e prática, mente e corpo, forma e força. Entrando no jogo da “simulação da verdade”, o *espect-ator* transforma a realidade que oprime. (VANNUCCI, 2012:215)

E, após a experiência na imagem, ao retornar para o seu lugar no mundo real, o Curinga continuará a estimular a reflexão do *espect-ator* sobre as ações realizadas na imagem, criando a ascese a partir da análise das ações sugeridas no Fórum. Voltamos à imagem do Louco com uma lupa para ver de longe a realidade e poder analisá-la, a

ascese seria essa ampliação do contexto da opressão. Não nos prendendo a uma situação particular, mas tentando compreender e refletir coletivamente com a plateia as estruturas da opressão apresentada. Por isso acho tão problemática a falta de análise durante as peças do Jana Sanskriti. A ascese não é produzida, o aprendizado coletivo fica comprometido e focamos numa opressão doméstica, ao invés de social e global. E, mesmo que a análise dos Curingas indianos seja ampliada para a conjuntura da opressão, a ascese é feita somente pelo Curinga, pois, sem reflexão, a plateia ou os participantes não constroem coletivamente esse processo.

Desta forma, cabe refletir que o Curinga do Teatro do Oprimido não é totalmente livre, neutro, imparcial, descompromissado com uma ideologia e uma verdade. Não é fechado e diretivo como o Coringa do Arena e não deve ser um mensageiro como no Teatro para o Desenvolvimento ou teatro engajado. O próprio Prentki sugere que o Curinga do TO retome alguns elementos do Coringa do Arena, porém, considero um retorno ao que Boal percebeu como limitado. O Curinga do Teatro do Oprimido, mesmo tendo em vista a ideologia das classes oprimidas, mesmo não compactuando com ações opressivas e reacionárias, ainda tem um amplo universo de possibilidades e respostas, pois não está no papel de um professor, mas de um pedagogo freireano, que busca encaminhar o debate para que, de forma autônoma, os oprimidos possam vislumbrar as contradições sociais e se reconhecerem enquanto sujeitos da transformação dessa realidade.

Não é demais repetir aqui essa afirmação, ainda recusada por muita gente, apesar de sua obviedade, a educação é um ato político. A sua não neutralidade exige da educadora que se assuma como política e viva coerentemente sua opção progressista, democrática ou autoritária, reacionária, passadista ou também espontaneísta, que se defina por ser democrática ou autoritária. É que o espontaneísmo, que às vezes dá a impressão de que se inclina pela liberdade termina por trabalhar contra ela. O clima de licenciosidade que ele cria, de vale-tudo, reforça as posições autoritárias. Por outro lado, certamente, o espontaneísmo nega a formação do democrata, do homem e da mulher libertando-se na e pela luta em favor do ideal democrático assim como nega a “formação” do obediente, do adaptado, com que sonha o autoritário. O espontaneísta é anfíbio – vive na água e na terra – não tem inteireza, não se define consistentemente pela liberdade nem pela autoridade. (FREIRE, 1997:58)

Dessa forma não podemos permitir ou aceitar um Curinga anfíbio. Temos os pés na terra e a cabeça nas alturas, parafraseando Boal. Como a figura do filósofo platônico saindo da caverna e descobrindo a realidade iluminada (VANNUCCI, 2013). Não de forma autoritária e unilateral, mas coletiva e subjuntiva.

Defendendo uma ideologia de forma democrática, como o pedagogo que caminha ao lado do educando construindo seu conhecimento coletivamente, talvez o abismo do Louco ao qual me refiro não seja infinito. O limite desse debate, dessa discussão, será quando o Curinga se esbarrar em atos ou ideias que não condigam com a ética do Teatro do Oprimido, com atitudes opressoras e reacionárias. E, lutando contra atitudes opressivas, esse Curinga caminha em busca dessa verdade, justa para a construção de um mundo digno para todos. Uma sociedade utópica, onde o Curinga e a prática do Teatro do Oprimido não sejam mais necessários. Desta forma, a verdade que o Curinga busca não é o oposto da mentira, mas aproxima-se ao conceito platônico de bem ou mundo ideal. Boal, inspirado em ideias platônicas, desenvolveu sua metodologia no caminho de uma sociedade igualitária, que tende à perfeição: “Para libertarem-se, os oprimidos devem descobrir sua própria visão de sociedade, e contrapô-las à verdade dominante, opressiva.” (2009:106). E a arte seria um *médium* no processo de conhecimento do ser humano para a descoberta dessa verdade encoberta pelos opressores.

Essa ideia originária de assembleia democrática (a polis governada pelos cidadãos livres e iguais, reunidos em assembleia laica, sem heróis e sem delegados) que Boal busca incessantemente resgatar como dimensão de sua ação/reflexão estético-política; dimensão não já utópica, mas possível, por constituir-se a raiz de nossa civilização, seja urbana ou teatral. (VANNUCCI, 2013:210)

* * *

O CTO Jana Sanskriti faz um trabalho essencial em toda a Índia. São muitos coletivos que multiplicam o Teatro do Oprimido, discutem temas importantes para a transformação das injustiças no país, dão espaço para que mulheres e jovens possam ter sua representatividade e atuarem. Criam os comitês comunitários passando da ação teatral para a ação social concreta e continuada, tão recomendada por Boal.

Porém, como percebemos no decorrer do capítulo, ainda há um ranço gigantesco do teatro engajado, teatro catequese e doutrinário. São lacunas na prática do grupo que podem ser mais bem desenvolvidas para que atinjam toda a potencialidade da metodologia criada por Boal. A fusão entre o Teatro Didático, ora com um Curinga professoral e diretivo, ora com um Curinga neutro e anódino que se abstém da coordenação do grupo, ainda configura a prática do CTO indiano. Mas a realidade não

é estática e definitiva, e isso pode ser o processo dentro de um país tão opressivo e conservador.

Realmente foi emocionante estar em uma aldeia onde não tinha nada além de plantações e o *Mukta Mancha* com crianças pintadas que nos recebiam com flores, cantando músicas tradicionais, dançando ao som da Tabla e do Harmônio indiano. Milhares de pessoas assistindo às peças e, pelo menos, presenciando uma discussão no palco. Em algumas dessas vilas as pessoas nunca tinham visto pessoalmente um estrangeiro, mas conheciam o Teatro do Oprimido.

Boal dizia que o Teatro do Oprimido foi feito para as pessoas, dentro de suas realidades. Seria lindo se todas as premissas políticas e artísticas propostas pelo teatrólogo e outros teóricos que corroboram suas ideias fossem respeitadas, mas creio que isso também é um processo de cada região onde o Teatro do Oprimido é experimentado. O importante é que a base humanista está presente. Há o desejo de transformação da realidade opressora em direção a um mundo ideal, feliz, justo para todos: “We have changed the method by experiencing people's nature of and context of humanization.” (GANGULY, 2010:150)¹⁰³.

¹⁰³“Nós mudamos o método por viver a natureza das pessoas e do contexto de humanização.” (tradução própria).

CONCLUSÃO

Ao longo da produção desta pesquisa de doutorado foram verificadas diferentes práticas de Curingas, em diferentes contextos sociais. A sistematização dos cursos de formação de multiplicadores no CTO Brasil aponta para a busca de um procedimento pedagógico mais complexo na formação dos praticantes da metodologia e, futuramente, na iniciação de novos Curingas. No CTO Maputo também há oficinas de formação de multiplicadores com formato contíguo ao do CTO Brasil, porém, independente de se autointitularem Curingas, os moçambicanos assumem a função de Curingas Comunitários, trabalhando em grupos e temas próximos a sua realidade sem possuírem conhecimento profundo sobre aspectos filosóficos, políticos e estéticos do método de Boal. Mesmo tendo participado de projetos e formações com os Curingas do CTO Brasil, os Curingas de Moçambique ainda não incorporaram em sua prática os fundamentos da Estética do Oprimido, de suma importância para o entendimento de toda práxis do Teatro do Oprimido. No CTO Jana Sanskriti não há nenhum procedimento de formação de multiplicadores, tampouco Curingas iniciantes, ficando a cargo dos Curingas experientes do elenco principal a direção e coordenação dos novos grupos populares de Teatro do Oprimido. Esses pontos revelam que a ideia primária dessa pesquisa, de analisar uma formação homogênea para os Curingas do Brasil, que fosse perpetuada pelos Curingas estrangeiros, foi invalidada a partir da observação empírica dos Centros de Teatro do Oprimido de Moçambique e da Índia. Pode-se afirmar que não existe uma formação pedagógica estruturada para os Curingas do Teatro do Oprimido e as instituições pesquisadas organizam a prática dos Curingas iniciantes tendo como base a convivência com os Curingas mais experientes. Com a morte de Augusto Boal, não há nenhuma instância institucional que possa chancelar novos Curingas, ficando a cargo da comunidade do Teatro do Oprimido o reconhecimento desse mestre na tradição da metodologia boaleana. É como em alguns movimentos de cultura popular brasileira. Por exemplo, na capoeira regional os praticantes passam por uma série de etapas e provas para serem considerados mestres a partir do recebimento do cordão branco, em contraponto, na capoeira de Angola, somente a prática diária com os mestres mais antigos, que acompanham os movimentos, interesse comunitário e postura respeitosa com a ancestralidade, chancela a iniciação de novos mestres. A pesquisa mostrou que o mesmo se dá no Teatro do Oprimido, onde os cursos de formação existentes capacitam multiplicadores, e somente a prática diária na

companhia de um Curinga mais experiente forma um Curinga/mestre do Teatro do Oprimido.

Verificou-se que os aspectos defendidos na hipótese desta tese, de que o Curinga do Teatro do Oprimido transita entre a função pedagógica, artística, política e de agenciador de recursos, são aplicados com mais veemência em determinadas circunstâncias. Cada CTO incentiva que seus Curingas desenvolvam os potenciais imprescindíveis para o bom funcionamento das atividades realizadas no cotidiano institucional.

No CTO Brasil percebeu-se a busca pela integração entre as funções pedagógica, artística, política e de agenciamento, antes alicerçada pela figura do mentor Augusto Boal, que definia e indicava quais procedimentos eram mais adequados para cada momento da organização. Com o decesso do cérebro do CTO Brasil, durante os primeiros anos sem Boal, os Curingas órfãos precisaram aprender a operar todas as funções do Curinga estudadas nessa tese. Tiveram que fortalecer a parte pedagógica, abrindo espaços e possibilidades para a iniciação de novos Curingas; precisaram se aperfeiçoar artística e teoricamente, aprofundando as pesquisas sobre os elementos da Estética do Oprimido e os conceitos primordiais para a fundamentação teórica da metodologia, apontados por Boal antes de sua partida¹⁰⁴; buscaram criar novas redes políticas e assumiram a liderança nas negociações de novos projetos com financiadores sociais. O processo de autonomia da equipe de Curingas do CTO Brasil ainda está em andamento, pois, após a morte de Augusto Boal em 2009, somente em 2014 conseguiram um projeto de grande porte financeiro – Teatro do Oprimido na Maré, patrocinado pela Petrobras, que teve em 16 de março de 2016 sua finalização com a comemoração dos 30 anos da instituição e uma exposição em sua sede. Isso aponta que o CTO Brasil e sua equipe de Curingas perseguem os caminhos iniciados pelo mestre Boal, tendo como meta a continuidade da metodologia a partir do seu pensamento e prática.

Constatou-se durante a pesquisa de campo em Moçambique que os Curingas do CTO Maputo preservam mais intensamente o aspecto de ativismo político e de agenciadores de projetos. Por uma rede política fundamentada historicamente no governo moçambicano, Alvim Cossa resguarda inúmeras parcerias governamentais e

¹⁰⁴ Depois da morte de Augusto Boal em 2009, todos os Curingas do CTO Brasil voltaram a estudar academicamente e formaram-se em mestrados distintos. O que comprova a necessidade de aperfeiçoamento pessoal e, conseqüentemente, coletivo, para manterem o legado do teatrólogo.

sociais nas mais variadas instituições do país. Esse aspecto ativista na prática dos Curingas moçambicanos mostrou-se de extrema importância para a concreção de tantos grupos comunitários formados em várias províncias moçambicanas. Porém, a experiência adquirida em igrejas evangélicas inspira os Curingas do CTO Maputo a construir uma estrutura institucional com referências eclesiais, o que reforça uma hierarquia verticalizada, incoerente com a prática boaleana.

Doravante, esses Curingas assumem diretamente a negociação financeira com as fundações estrangeiras, criando estratégias para a continuidade do trabalho de base com os grupos populares, tentando preservar alguma essência da metodologia do Teatro do Oprimido que, muitas vezes, é “branqueada”, nas palavras de Castro-Pozo (2012), para alinharem seus projetos aos objetivos e procedimentos dos patrocinadores internacionais, adaptando o Teatro do Oprimido à atuação do Teatro para o Desenvolvimento. Isso atesta que é função do Curinga agenciar seus grupos frente aos financiadores de projetos, para que as atividades institucionais possam prosseguir dentro dos parâmetros e fundamentos do Teatro do Oprimido. Os Curingas são educadores sociais e precisam de recursos financeiros para a manutenção de sua atividade social em desenvolvimento.

No CTO Jana Sanskriti, na Índia, os Curingas seguem a linha de atuação estimulada por Sanjoy Ganguly, conservando no cerne de sua prática vestígios do teatro desenvolvido por Boal ainda nos anos 1960, 1970, priorizando práticas do *Agit-Prop* e do teatro engajado. Isso ocasiona resquícios de um paternalismo, aliado à negação do poder do Curinga, que se abstém de seu papel de pedagogo e responsável pelo processo de mediação dos conflitos coletivos dos grupos comunitários ou oficinas, acarretando a naturalização de condicionamentos e atitudes opressivas e a falta de reflexão mediada dos problemas interpessoais.

A análise feita a partir da observação e do acompanhamento dos grupos teatrais das aldeias indianas mostra que a estética utilizada nos espetáculos segue um modelo predefinido pelo elenco principal do Jana Sanskriti, o que limita a autonomia dos oprimidos no processo de criação. Tal processo de produção dos espetáculos contíguo ao teatro engajado e *Agit-Prop*, práticas abandonadas por Boal ainda nos anos 1960 e 1970, afastam o grupo indiano da essência democrática do Teatro do Oprimido. O destaque é dado ao ativismo político e às redes constituídas em todas as vilas onde atuam. Desta forma, o aspecto de ativista desenvolvido nos Curingas indianos é notável. Ao criarem os comitês comunitários, onde toda a vila contribui para a reflexão das

mudanças locais através das intervenções do Teatro-Fórum, percebemos que os *artistas* do Jana Sanskriti levam a sugestão de Boal em criar ações sociais, concretas e continuadas às últimas consequências.

Vale salientar que em todos os CTOs o aspecto de agenciador de projetos é estimulado, pois é de responsabilidade dos Curingas escrever, captar recursos e gerir financeiramente as atividades que realizam. Seja uma pequena oficina para um sindicato ou um grande projeto financiado por uma agência internacional. Haja visto que praticamente todos os Curingas pesquisados dependem exclusivamente dos aportes financeiros provindos dos projetos sociais, não mantendo vínculos com outras atividades remuneradas. Porém, é necessário refletir que esse aspecto é o único que pode ser desvincilhado do Curinga e repassado a outro profissional, enquanto os aspectos pedagógico, artístico e político estão intrinsecamente ligados ao conceito de Curinga no Teatro do Oprimido.

Sendo assim, reitero a conceituação de Curinga do Teatro do Oprimido contígua ao pedagogo freireano, sendo de sua responsabilidade a criação de espaços de diálogo mediados, problematizados, para que a reflexão sobre a realidade opressiva seja efetiva. Lembrando que o Curinga/educador, como bem lembra Freire (1986), também está num processo de aprendizagem coletiva, compartilhando os saberes com o grupo que trabalha. Um aprendendo com o outro: “A auto-suficiência é incompatível com o diálogo.” (1986:95). Desta forma, essa tese sugere que a teoria e prática de Augusto Boal se efetiva quando incorporada à pedagogia de Paulo Freire, no que tange à figura do Pedagogo/Curinga do Teatro do Oprimido em todos seus aspectos, evidenciando a importância deste nos processos de desenvolvimento político, educacional e artístico dos grupos em atividade.

Independente de alguns equívocos nos parâmetros práticos e metodológicos verificados na prática do CTO Maputo e CTO Jana Sanskriti, toda comunidade de Teatro do Oprimido considera Alvim Cossa e Sanjoy Ganguly Curingas. Boal os considerava Curingas e presenciou suas atividades, portanto, tinha conhecimento do Teatro do Oprimido que multiplicavam. Talvez a prioridade tenha sido dada à capilaridade política, ao engajamento social, à capacidade de reunir pessoas e formar grupos teatrais em diversas partes do país. Isso me leva a crer que, em alguns aspectos, as insuficiências técnicas podem ser acolhidas, caso não afetem a política e a ética do trabalho como um todo. E é oportuno reiterar que é incoerente praticar Teatro do Oprimido sem assumir um posicionamento ideológico.

O Curinga do Teatro do Oprimido defende a ideologia das classes populares, porém não tem o objetivo de passar mensagens, pois, através do questionamento, da maiêutica, busca investigar sinceramente o que o *espect-ator* pensa sobre os assuntos relacionados no debate. E para ser um Curinga sincero e que realmente acredite que o povo tenha algo a dizer, é necessário humildade e experiência adquiridas a cada passo, no caminhar, continuamente. Assim, alguns aspectos contidos no Louco do tarô não correspondem ao Curinga boaleano, salvaguardando o elemento de questionar o mundo estabelecido, as várias posições que pode ocupar e o risco que deve assumir no jogo, não esperando respostas definitivas na investigação sobre as possibilidades de estratégias para a transformação da realidade opressiva.

Por isso, gostaria de retornar à analogia do Curinga com o Louco, sugerida no primeiro capítulo. A inspiração da figura do tarô, que caminha ao encontro de um perigoso abismo. Num mesmo sentido o Curinga do Teatro do Oprimido precisa ter coragem para se arriscar a cair no mundo desconhecido das ações e pensamentos do público. Talvez assim, conseguiremos estimular a *essência Curinga* nos *espect-atores*. Estimular que todos se tornem Curingas e possam orientar a discussão. E não me limito à plateia, mas a todos os participantes de uma ação de Teatro do Oprimido, seja numa oficina, numa apresentação, numa palestra ou ensaio de grupo popular. O Curinga, ao usar da maiêutica e perguntar sinceramente o que as pessoas pensam sobre determinado tema, predispõe-se a jogar-se num precipício de respostas desconhecidas. E, nesse caso, concordo com Sanjoy, pois não é somente o Curinga que se arrisca, mas todos os atores sociais. Não temos segurança nem conhecimento das respostas e das ações que virão dos *espect-atores*. Se o Curinga escamoteia perguntas fechadas, manipula ou induz a plateia com seu ponto de vista, não dá a real oportunidade das pessoas opinarem, não se jogando assim no precipício ou jogando-se com uma corda de segurança, como fazem os alpinistas. Já o Curinga maiêutico, problematizador, freireano e conseqüentemente boaleano, não faz rapel, mas se arrisca no jogo! E, nesse jogo, a sabedoria e o conhecimento são estimulados através do risco. A *essência Curinga* só pode ser descoberta pelos participantes se o Curinga a estimular, e isso se faz através da maiêutica. Voltamos à centelha da chama do Louco, que está pequenina dentro de cada um, pronta para ser acesa e revigorada, incandescente para questionar e buscar alternativas para esse mundo injusto. O Louco em cada cidadão quer desorganizar o mundo estabelecido, com suas regras impostas socialmente e hierarquicamente. O

Curinga necessita instigar a revolução individual no ser humano para, coletivamente, estimular a mudança social.

E essa transformação tem a arte como mediadora, fortalecendo a sensibilidade para a compreensão do mundo real. Para essa experiência artística se dar de forma eficaz para as classes oprimidas, Boal sugere atenção especial na ressignificação estética dos elementos criados. Inspira-se até no pintor René Magritte¹⁰⁵ para incentivar os grupos a ampliarem a imaginação no processo de criação dos objetos de cena, das músicas, da movimentação corporal.

Uma verdadeira educação pedagógica, que contribua para a criação de uma autêntica cultura popular brasileira, deve, necessariamente, incluir todas as formas estéticas de percepção da realidade e de invenção – Arte – como parte da luta contra a Invasão dos Cérebros que há tantas décadas estamos sofrendo. Temos que combater *aliens* e alienígenas em todas as frentes: na escola, no campo e na cidade, no trabalho e no lazer; no cinema, no teatro, na rádio e na TV, nos CDs e DVDs. Sobretudo, já nas escolas.

Temos que criar defesas contra a escravidão estética que há tantas décadas nos estão impondo – a Estética pode ser perigosa! Temos que descobrir o nosso rosto, escrever a nossa palavra e ouvir a nossa voz – a Estética pode ser libertadora!

Arte é o caminho! (BOAL, 2009:248)

Isto posto, na ressignificação desses novos elementos de cena, um celular ou uma TV não precisam estar intrinsecamente ligados ao seu significado original, mas pode ser repensado, recriado a partir do que ele representa para aquele grupo de oprimidos, naquela situação de opressão. Nesse processo de criação o Curinga precisa incentivar uma representação imagética não realista, não determinada e instaurar a dúvida sobre cada elemento cênico. O que esse objeto representa para vocês? Como esse artefato pode ampliar a opressão que queremos apresentar na peça? Como a imagem apresentada na cena pode fortalecer o tema que discutimos com a plateia? Assim, todos os elementos de cena serão modificados, reinventados, reconstruídos de acordo com as ideias e sentimentos daquele grupo de oprimidos: o tamanho, a cor, o formato, deve-lhe atribuir um novo conceito, com novas inspirações emocionais e políticas. O ideal é criar um novo signo, que se afaste do significado real, mitificado, imposto pela sociedade consumista em que vivemos. É o ser humano que atribui valor

¹⁰⁵ Pintor Belga de tendência surrealista; Suas obras são metáforas que se apresentam como representações realistas, através da justaposição de objetos comuns, e símbolos recorrentes em sua obra, tais como o torso feminino, o chapéu coco, o castelo, a rocha e a janela, entre outros mais, porém de um modo impossível de ser encontrado na vida real.

aos objetos através de convenções sociais. Boal já dizia que vivemos numa luta sensorial.

A Terceira Guerra Mundial já começou e já estamos perdendo essa guerra subliminal que não se manifesta apenas em suas formas espetaculares e teatrais, com invasões e genocídios aos quais estamos assistindo pela TV e pelos jornais, mas, precisamente, através desses mesmos meios de comunicação, autoritários e imperativos. (BOAL, 2009:249)

Todos os profissionais que trabalham no processo de criação com o Teatro do Oprimido precisam ter em sua atitude a *essência Curinga*. O cenógrafo que auxilia o grupo a construir seu cenário, a figurinista, o maquiador, o produtor, o músico, todos precisam ser, de certa forma, Curingas, ou então correm o risco de reproduzirem e naturalizarem os mecanismos opressivos da sociedade capitalista e neoliberal dentro dos processos coletivos do Teatro do Oprimido, e é justamente o contrário que se almeja. Por isso fez-se necessário nesta tese a aproximação do conceito de Curinga ao de Pedagogo na linha filosófica educacional progressista, associado a pensadores que fortalecem a estrutura libertadora e humanista nos trabalhos de base comunitária como Paulo Freire e Clodovis Boff. Sem tal concordância o Curinga corre o risco de reproduzir comportamentos alienados que reforçam a opressão e a exclusão, tornando-se um juiz que avalia condutas, ou um professor tradicional que deposita o conhecimento, não abrindo uma instância adequada ao diálogo proposto por Boal.

E o Curinga estimulará toda a criação cênica, que passará pelo processo de reflexão dos elementos reais com objetivo da desmitificação. Tanto os objetos como o texto, as músicas, os movimentos dos personagens em cena, o cenário, deve representar essa fala dos oprimidos, que encontram no teatro uma forma de expressar seus sonhos e anseios por uma realidade mais digna e justa: “Nosso objetivo estético é mostrar essas ideologias camufladas de opiniões e revelá-las para que possam ser destruídas, quando for o caso.” (BOAL, 2009:211).

Em todo esse amplo universo de possibilidades o Curinga do Teatro do Oprimido resguarda um ponto de vista, uma opinião, defendendo uma verdade não absoluta, mas que caminha utopicamente para um mundo ideal, a partir de inspirações platônicas de uma sociedade justa para todos e todas. E, nesse procedimento de observação, reflexão e transformação da realidade, tendo em vista um bem comum para toda humanidade, o Curinga é a peça essencial na orquestração democrática desses saberes, questionando e indagando curiosamente e sinceramente quais são os caminhos

possíveis para a real modificação política e social, necessária para que nenhuma opressão ocorra. E neste novo mundo, ideal, sem opressão, o Teatro do Oprimido não será mais necessário. O Curinga terá realizado bem seu trabalho. E com sua trouxa de conhecimento nas costas partirá para novos caminhos, novos mundos, novos aprendizados...

Caminhante, são tuas pegadas
o caminho e nada mais;
caminhante, não há caminho,
se faz caminho ao andar.
(Antônio Machado – Poeta Espanhol)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Clara de. **O exílio de Augusto Boal – Reflexões sobre um teatro sem fronteiras**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

AZZARELO, Brian. **Coringa**. São Paulo: Panini Comics, 2009.

BARAÚNA, Tânia. Considerações sobre a Pedagogia do Oprimido de Paulo freire e a metodologia do Oprimido de Augusto Boal. In: **Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BENJAMIN, Walter. O Autor Como Produtor. In: **Magia e Técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Vol.1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena Conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Cosac Nayf, 2015.

_____. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. Entrevista. In: LIGIERO, Zeca; TELLES, Narciso; PEREIRA, Victor Hugo (Orgs.). **Teatro e Dança como Experiência Comunitária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

_____. Projeto Prometeu. In: **Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido**, nº 3. Rio de Janeiro: J. Sholna, 2007.

_____. Imperdoáveis desvios Heresias Criativas. In: **Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido**, nº 2. Rio de Janeiro: CTO, 2002.

_____. **O Arco-Íris do desejo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

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

_____. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Inacen, 1986.

_____. **STOP! C'est Magique**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. **Técnicas Latino Americanas de um Teatro Popular**. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. Teatro Jornal Primeira Edição. In: **Latin American Theatre Review**, vol 4, nº 2, Spring – Kansas, U.S.A: The Center of Latin American Studies - The University of Kansas, 1971.

_____. Rascunho esquemático de um novo sistema de espetáculo e dramaturgia denominado Sistema Coringa. In: **Revista Teatro Paulista**. São Paulo: Publicação da Comissão Estadual de Teatro (Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo), 1967.

BOAL, Julian. Elementos de Reflexão a respeito do “Curinga”. Disponível em: <<http://www.institutoaugustoboal.org/2011/11/23/442/>>. Acesso em 30 de Abril de 2013.

_____. It's When theatre is over that ur work begin's: the exemple of Jana Sanskriti. In: **Scripting Power**. Jana Sanskriti On and Offstage. Kolkata: CAMP, 2010.

BOFF, Clodovis. **Como trabalhar com o povo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

BRITO, Celso de. **A Formação de um Mestre de Capoeira Angola Contemporânea: tensão entre a tradição e o cosmopolitismo**. IV Reunião Equatorial de Antropologia e XIII Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste. Fortaleza: UFRGS, 2013.

CAMPOS, Cláudia Arruda. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CASTRO-POZO, Tristan. **A Rede dos Oprimidos: experiências populares de multiplicação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CHAIA, Miguel. Artivismo – Política e arte hoje. In: **Revista Aurora**, nº 1. São Paulo: PUC-SP, 2007.

CONCEIÇÃO, Alessandro. A Felicidade de ser Curinga. In: **Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido**, nº 6. Rio de Janeiro: J Sholna, 2010.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas Histórias, Memórias Futuras – Sentido da Tradição em Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

_____. Gramsci: a comunicação como política. In: **Mídia e Poder: Ideologia, Discurso e Subjetividade**. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

_____. A comunicação do oprimido: malandragem, marginalidade e contra-hegemonia. In: **Comunidade e contra-hegemonia: rotas de comunicação alternativa**. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

CRAVEIRO, Ana Nery Marinho. A abordagem histórias de vida como metodologia de pesquisa e formação. In: **Artes do Existir: Trajetórias de vida e formação**. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

EYGO, Hudson. O Coringa e o arquétipo do louco. In: **Revista eletrônica EnCena Saúde em Movimento**. Centro Universitário Luterano de Palmas. Disponível em: <<http://ulbra-to.br/encena/2013/01/17/Coringa-e-o-arquetipo-do-Louco>>. Acesso em 19 de Agosto de 2013.

FELIX, Claudete. O Caminho da Escola. In: **Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido**, nº 3. Rio de Janeiro: J Sholna, 2007.

FREIRE, Paulo. **Política e Educação: Ensaio**. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

_____. **Professora sim, tia não**. Cartas a quem ousa ensinar. São Paulo: Olho D'água, 1997.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FRESU, Anna; OLIVEIRA, Mendes de. **Pesquisas para um teatro popular em Moçambique**. Maputo: Cadernos Tempo, 1982.

FRITZ, Birgit. **Inexactart – The autopoietic theatre of Augusto Boal**. Ibiden-Verlag: Stuttgart, 2011.

GAARDER, Jostein. **O dia do curinga**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GADOTTI, Moacir. Teatro do Oprimido e Educação. In: **Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido**, nº 3. Rio de Janeiro: J. Sholna, 2006.

GANGULY, Sanjoy. Aprendendo com as pessoas. In: **Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido**, nº 6. Rio de Janeiro: J Sholna, 2010.

_____. **Jana Sanskriti – Forum Theatre and Democracy in India**. London: Routledge, 2010.

_____. **Where we Stand**: Five plays from the repertoire of Jana Sanskriti. CAMP: Kolkata, 2009.

_____. Theatre – a space for empowerment: celebrating Jana Sanskriti's experience in India. In: **Theatre and Empowerment: Community Drama on the World Stage**. UK: Cambridge University, 2004.

_____. Do Campo de Batalha. In: **Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido**, nº 1. Rio de Janeiro: CTO-Rio, 2001.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. A Formação de um Mestre: saberes em circulação na cultura popular. In: **Revista História Oral**, V. 09 nº 01. Associação Brasileira de História Oral, 2006.

HALL, Bob. **Batman: Eu, O Coringa**. São Paulo: Mythos Editora, 2002.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – O jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JOSSO, MC. **Experiência de Vida e Formação**. São Paulo: Cortez, 2004.

LIGIÉRO, Zeca. Ser e não Ser, o artista e o espectador: questões da arte, pedagogia e política de Augusto Boal. In: LIGIÉRO, Zeca. **Augusto Boal – Arte, Pedagogia e Política**. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.

_____. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LIMA, Eduardo Campos. **Coisas de Jornal no Teatro**. São Paulo: Outras Expressões, 2014.

MACHADO, Vinicius. **Batman vs Coringa – Considerações Nitscheanas acerca da Moral**. Monografia de conclusão do curso de Filosofia. Mogi das Cruzes: Faculdade Paulo VI, 2010.

MALOA, Joaquim Miranda. O lugar do marxismo em Moçambique: 1975-1994. In: **Revista Espaço Acadêmico**, nº 122. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 2011.

MOORE, Alan. **A piada mortal**. São Paulo: Panini Comics, 1988.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo; VELOSSO, Sônia Laiz V. Reflexões estéticas: Um caminho para um novo curinga. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/9/01CENICAS_Marcia_Pompeo_e_Sonia_Velloso.pdf>. Acesso em 28 de Junho de 2014.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica**. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PRENTKI, Tim. A Ponte do Coringa. In: **Teatro na Comunidade: conexões através do atlântico**. Florianópolis: UDESC, 2013.

_____. Acabou a Brincadeira: O teatro pode salvar o planeta?. In: **Revista Urdimento**, nº 17. Santa Catarina: UDESC, 2011.

RODRIGUES, Monique. Teatro do Oprimido e Manicômio Judiciário. In: **Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANCTUM, Flavio. Teatro do Oprimido e Homossexualidade – Um arco-íris em Construção. In: **Teatro do Oprimido e outros Babados**. Rio de Janeiro: Metanoia Editora, 2015.

_____. **A Estética de Boal – Odisseia pelos sentidos**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

_____. Curinga O Investigador de Alternativas. In: **De Freire a Boal**. Espanha: Ñaque, 2009.

SANTOS, Bárbara. Teatro Essencial: Essência Comunitária. (Uma Reflexão sobre o Teatro do Oprimido). In: **Arte e Comunidade**. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

_____. Minha mão africana. In: **Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido**, nº 6. Rio de Janeiro: J. Sholna, 2010.

_____. O Curinga e a Arte de Curingar. In: **Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido**, nº 5. Rio de Janeiro: J. Sholna, 2008.

_____. O Teatro do Oprimido Africano. In: **Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido**, nº 4. Rio de Janeiro: J. Sholna, 2008.

SCHECHNER, Richard. Dialogando com Augusto Boal. In: **Augusto Boal. Arte, Pedagogia e Política**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

_____. Ritual. In: LIGIERO, Zeca (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

TURLE, Licko. **Teatro do Oprimido e Negritude – A utilização do Teatro-Fórum na questão racial**. Rio de Janeiro: E-Papers/Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

_____. O teatro do oprimido e o processo de criação de O Pregador. In: **Teatro e Dança como Experiência Comunitária**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

VANNUCCI, Alessandra. Boal Filósofo: para uma civilização teatral solidária. In: **Augusto Boal. Arte, Pedagogia e Política**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

VAZ, Carlos. **Para um conhecimento do Teatro Africano**. Lisboa: Ulmeiro, 1978.

VAZ, Luiz. Os Cieps, os Animadores Culturais e a Fábrica de Teatro Popular. In: **Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido**, nº 6. Rio de Janeiro: J. Sholna, 2010.

Sites:

GTO MAPUTO. História do Teatro do Oprimido. Disponível em: <<http://www.gtomaputo.org.mz/historia.html>>. Acesso em 13 de Maio de 2013.

JANASANSKRITI – Centre for Theatre of the Oppressed. From the directors desk. Disponível em: <http://janasanskriti.org/index.html>>. Acesso em 19 de Junho de 2013

METOCA - Multiplicación y Exploración del Teatro del Oprimido en Centroamérica- un proyecto de Asociación Payasos Atz'anem K'ojhttp. Disponível em: <<http://www.me-to-ca.blogspot.com.br/>>. Acesso em 04 de Abril de 2013.

UCLA WORLD Art and Culture: Theatre of the Oppressed em: <http://ieo.ucla.edu/travelstudy/WAC-Rio>. Acesso em 30 de Abril de 2013

COMISSÃO de Defesa dos Direitos Humanos. Lei 2475/96 – Lei 2475 de 12 de setembro de 1996. Disponível em: <http://cm-rio-de-janeiro.jusbrasil.com.br/legislacao/270318/lei-2475-96>>. Acesso em 23 de Maio de 2013.

MINC, Carlos. Projeto de Lei 465/95. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro.nsf/f966b2c48881f31003256502005063cb/85d2b5b259ef719d0325630a00502cb2?OpenDocument>>. Acesso em 27 de Maio de 2013.

CENTRO de Teatro do Oprimido. Disponível em: <http://www.cto.org.br>>. Acesso em 20 de Maio de 2013

CLUBE do Tarô. Disponível em <http://www.clubedotaro.com.br>> Acesso em 18 de Setembro de 2013

SIFTING Through Patterns: The Ideological Dichotomy of the Joker and Bane: <https://siftingthroughpatterns.wordpress.com/2012/08/31/the-ideological-dichotomy-of-the-joker-and-bane/>. Acesso em 15 de Junho de 2014

MEMORIAL da Democracia. Disponível em <http://www.memorialdademocracia.com.br/resistencia-cultural/teatro>. Acesso em 15 de Agosto de 2013.

CHICHAVA, Sérgio Inácio. Moçambique. Do paternalismo autoritário à “privatização” do Estado. Disponível em: <http://www.iese.ac.mz/lib/sc/PaternalismoAutoritario.pdf>>. Acesso em 18 de Abril de 2015

BASÍLIO, Cláudio Roberto. Coringa: O Palhaço do Crime. 2008. Disponível em: http://www.hqmaniacs.com/principal.asp?acao=materias&cod_materia=531>. Acesso em 9 de maio de 2014.

INTERNATIONAL Theatre of Oppressed Organisation. Disponível em: <http://www.theatreoftheoppressed.org>>. Acesso em 17 de Julho de 2013.

TOPLAB. Disponível em: <http://www.toplab.org/index.html>>. Acesso em 14 de Outubro de 2013.

THEATRE for Living. Disponível em: <http://www.headlinetheatre.com/>>. Acesso em 26 de Fevereiro de 2014.

COSTA, Iná Camargo. O momento Boal. Disponível em: http://www.institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/07/o_momento_boa_inaccosta.pdf>. Acesso em 19 de Janeiro 2014.

CATALÃO, Nanan. Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto. Disponível em: <http://www.thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/2006/03/15/teatro-do-oprimido-de-ponto-a-ponto>>. Acesso em 29 de Maio de 2015

BOAL, Julian. Elementos de reflexão a respeito do “curinga”. Disponível em: <<http://www.institutoaugustoboal.org/2011/11/23/442/>>. Acesso em 30 de Abril de 2013.

CASTRO, Eduardo. Igrejas evangélicas brasileiras crescem em Moçambique. 2010. Disponível em: <<http://www.memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2010-12-24/igrejas-evangelicas-brasileiras-crescem-em-mocambique>>. Acesso em 27 de Maio de 2015.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto. Disponível em: <<http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/2006/03/15/teatro-do-oprimido-de-ponto-a-ponto/>>. Acesso em 29 de Maio de 2015

UNAIDS. UNAIDS World AIDS Day Report 2011 – How to get to zero: Faster. Smarter. Better. Disponível em: <http://www.unaids.org/sites/default/files/en/media/unaids/contentassets/documents/unaidspublication/2011/JC2216_WorldAIDSday_report_2011_en.pdf>. Acesso em 01 de Maio de 2015.

ARAÚJO, Fernando A. S. O Programa do Partido Comunista da Índia. In: Revista Mensal de Cultura Política, nº 49, set de 1953. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/tematica/rev_prob/49/programa.htm>. Acesso em 06 de Maio de 2015.

ALBINO, Inocêncio. Há um grande medo de financiar as actividades que colocam o povo a pensar. 2013. Disponível em: <<http://www.verdade.co.mz/tema-de-fundo/35-themadefundo/34335-ha-um-grande-medo-de-financiar-as-actividades-que-colocam-o-povo-a-pensar>>. Acesso em 07 de Fevereiro de 2014.

Vídeos:

VIRGEM Margarida. Produção de Licínio Azevedo. Moçambique: Ébano Multimedia Moçambique, 2012. 1 DVD

BATMAN: O Cavaleiro das Trevas. Produção de Christopher Nolan. Estados Unidos: Warner Bros, 2008. 1 DVD

BATMAN Desmascarado. Produção de History Channel, 2008. 1 DVD

AUGUSTO Boal e o Teatro do Oprimido. Produção de Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 2011. 1 DVD

TEATRO do Oprimido na Saúde Mental. Produzido de Centro de Teatro do Oprimido – CTO. Rio de Janeiro: Produção Independente, 2011. 1 DVD

JANA Sanskriti. Um Teatro em Campanha. (A Theatre on the Field). Produção de Jeanne Dosse. Calcutá: Produção Independente, 2005. 1 DVD

MEU MARIDO Está a Negar. Produção de Rogério Manjate. Maputo: Produção Força Maior, 2007. 1 DVD

TEATRO do Oprimido de Ponto a Ponto. Produção de CTO Brasil e Bastien Viltart. Rio de Janeiro: Produção Independente, 2009. 1 DVD

CADA UM dos Pássaros. Produção de CTO Brasil. Rio de Janeiro: Produção Independente, 2009. 1 DVD

Arquivo Institucional (CTO):

CENTRO de Teatro do Oprimido. Súmulas de ensaios do Grupo Artemanha. Rio de Janeiro, ano 2001.

CENTRO de Teatro do Oprimido. Súmulas de Oficinas de Formação. Rio de Janeiro, ano 2002.

Entrevistas utilizadas na Tese:

- Entrevista realizada com Luiz Vaz, por Flavio Sanctum, em Rio de Janeiro, 15 de Maio de 2014.

- Entrevista realizada com Claudete Felix, por Flavio Sanctum, em Rio de Janeiro, 06 de Junho de 2014.

- Entrevista realizada com Bárbara Santos, por Flavio Sanctum, em Rio de Janeiro, 13 de março de 2014.

- Entrevista realizada com Sanjoy Ganguly, por Flavio Sanctum, em Calcutá, 26 de dezembro de 2014.

- Entrevista realizada com Alvim Cossa, por Flavio Sanctum, em Maputo, 2015.

ANEXO I

Programa Oficina Papel do Curinga

Primeiro dia:

Manhã:

- Participantes chegam e ficam ouvindo a música O Curinga Canta! (Banda O Curinga).
- Escrever num papel o que seria um Curinga. Discussão breve.
- Apresentação dos participantes, do CTO e Objetivos do curso e Agenda.
- Apresentação da origem da carta do Curinga e seus diferentes significados até chegar o TO.
- Jogos: **(Estimular o coletivo e várias funções do Curinga)**
- Metoca / Mosquito Africano / Variante Julian / Troca de Máscaras

Tarde:

- Apresentação e explicação das 4 categorias de jogos.
- Lista de jogos que conhecem e elaboração de uma oficina demonstrativa. Aqui é necessário explicar como é organizado um programa de oficina básica, pensando nos jogos, demonstração de fórum até chegar a um embrião. A oficina demonstrativa não terá todos esses elementos, mas o grupo precisa entender essa dinâmica.
- Filme Augusto Boal e o Teatro do Oprimido

Segundo dia:

Manhã:

- Conversa sobre o dia anterior e impressões do filme
- Jogos: **(Estimular a escuta)**

Chuva Italiana / Metoca / Atravessar a sala (variante posso) / Quem disse A / Circulo de ritmos com Variante / círculo equilibrado

- 3 Obstáculos

Tarde:

- Trabalho em cima da oficina demonstrativa organizada coletivamente, onde cada participante vai aplicar um jogo e discutir. Caso necessário o Curinga ou outro participante reaplica o mesmo jogo.

Terceiro dia:

Manhã:

(Livre)

Tarde:

(no GTO Maré)

- Apresentação do GTO Maré
- O grupo aplica a oficina demonstrativa com o GTO Maré, com supervisão dos Curingas. - Bate papo com os jovens.

Quarto dia:

Manhã:

- Seminário teórico Papel do Curinga, trabalhando os textos enviados para os participantes.

Tarde:

- Almoço Coletivo
- Análise da multiplicação com o GTO Maré
- Jogos: (**solidariedade**) Metoca / cacique / cego com bomba / um dá medo outro protege / Guerrilheiros (Manifestantes) e policiais
- Trabalho de multiplicação interna com participantes aplicando os jogos da oficina demonstrativa

Quinto Dia:

Manhã:

- Feira de Intercâmbio de experiências

Tarde/Noite:

- Conversa sobre dia anterior

- Jogos: (**confiança e ideologia**) Metoca / João Bobo / Goleiro / Amigo e Inimigo / Imagem da Palavra

INTERVALO

- Fórum: Invasão de Território.
- Trabalho de multiplicação interna com participantes aplicando os jogos da oficina demonstrativa – preparação para multiplicação no GTO Cor do Brasil
- Organizar a preparação das cenas de Fórum para manhã seguinte

Sexto dia:

Manhã:

(Livre)

Tarde:

- Conversa sobre o dia anterior
- Jogos: (**Fórum**) Tocar parte do corpo / Sim, não, João / Metoca / Empurrar um ao Outro
- Fórum: Agora é Tarde
- Preparação, apresentação e curingagem das cenas de fórum criadas pelos participantes.

Noite:

- Multiplicação com Cor do Brasil: Participantes aplicam alguns jogos / um participante explica o fórum e faz o aquecimento com a plateia / apresentação de uma cena do Cor do Brasil / participante curinga a cena. Se for necessário o Curinga pode parar o participante em qualquer momento para dar toques, coletivamente, e auxiliar a curingagem.

Sétimo dia:

Manhã:

- debate sobre trabalho de grupos populares – Geo, Wanderson (Pirei), Maria José (Marias)

Tarde:

- conversa sobre o dia anterior, análise sobre a multiplicação com Cor do Brasil

- Trabalho de multiplicação interna com participantes aplicando os jogos da oficina demonstrativa

- 16h: Multiplicação com Jovens da Fundação Progresso no CTO

Noite:

- Apresentação das Marias do Brasil no CTO

Oitavo dia:

Manhã:

- Análise da multiplicação e da apresentação das Marias do Brasil e últimas dúvidas teóricas e práticas, reaplicação de algum jogo com dúvidas, etc. / avaliação Estética

Tarde:

- Almoço Coletivo e despedida.



MARATONA INTERNACIONAL EM TEATRO DO OPRIMIDO

PAPEL DO CURINGA – Julho de 2015

AGENDA DE ATIVIDADES

	23/07 Quinta	24/07 Sexta	25/07 Sábado	26/07 Domingo	27/07 Segunda	28/07 Terça	29/07 Quarta	30/07 Quinta	31/07 Sexta
Manhã 10/13hrs		Oficina Prática		Seminário Teórico O Papel do Curinga		Oficina Prática	Debate Aberto TO no trabalho de Grupo	Oficina prática	Oficina Prática Avaliação
13 a 15hrs	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço Coletivo e Despedida
Tarde 15/19hrs	Chegança Oficina Prática Vídeo Augusto Boal e o Teatro do Oprimido	Oficina Prática	Apresentação GTO Marear 16h as 18h	Oficina Prática	Almoço Feira de Intercâmbio de Experiências 14 às 15:30h Oficina Prática	Oficina Prática	Multiplicação Comunitária Maré 12 – Curingagem 15h às 17h	Multiplicação Comunitária GTO Marémoto 15h às 17h	
Noite 19/21hrs		Peça de Teatro (opcional)	LIVRE	LIVRE	Multiplicação Comunitária Gesto, madame, Satã e Madalenas 18 às 20h				

ANEXO II

Quadro de Atividades de Flavio Sanctum dentro e fora do CTO Brasil

Componente de Grupo Popular – A partir de 1995	
Atividade no CTO Brasil	Atividade Fora do CTO Brasil
Atuar no GTO GHOTA	Atuar em peças teatrais convencionais
Atuar no GTO Artemanha	Fazer parte do movimento LGBT
Curinga Comunitário – A partir de 1999	
Atividade no CTO Brasil	Atividade Fora do CTO Brasil
Coordenar e Curingar com acompanhamento os ensaios e apresentações do grupo Artemanha	Dar oficinas de teatro em projetos de outras instituições
Participar do elenco do CTO Brasil com o espetáculo O Trabalhador, dirigido por Boal.	Fazer formação técnica como ator
Curinga Assistente – A partir de 2000/2001	
Atividade no CTO Brasil	Atividade Fora do CTO Brasil
Coordenar sozinho os ensaios do grupo Artemanha	Fazer Faculdade de Pedagogia
Curingar sozinho as apresentações do grupo Artemanha nos Projetos: Saúde em Cena I e II, Teatro na Prisão é sinal de Prevenção.	Fazer Teatro do Oprimido em projetos fora do CTO
Curingar sozinho as apresentações de outros grupos populares do CTO Brasil.	
Ser assistente de direção na montagem do espetáculo Vícios do grupo Artemanha.	
Acompanhar outros curingas em oficinas e projetos no CTO e em outros Estados.	
Montar um grupo de Teatro-Fórum próximo a minha realidade – Grupo Arte Vida com jovens do Complexo de Favelas da Maré.	
Criar textos refletindo sobre minha práxis curinga.	
Representar o CTO em eventos e oficinas internacionais.	

Curinga – A partir de 2005	
Atividade no CTO Brasil	Atividade Fora do CTO Brasil
Coordenar oficinas, cursos de formação e projetos	Fazer curso de idiomas
Ser responsável por polos de multiplicação	Fazer projeto acadêmico pesquisando Teatro do Oprimido e Diversidade Sexual
Coordenar o setor de Residência Internacional	