



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS (FCS)

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
PERFORMANCES CULTURAIS**

SARAH REIMANN OLIVEIRA

**O CURINGA NO TEATRO FÓRUM: FORMAÇÃO
TEATRAL E POLÍTICA PELO BUFÃO**

Goiânia

2017

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Sarah Reimann Oliveira

Título do trabalho: O cuningo no Teatro Fórum: formação teatral e política pelo bufão

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Sarah Reimann Oliveira
Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:

[Assinatura]
Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 09 / 11 / 17

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

- Casos de embargo:
- Solicitação de registro de patente
 - Submissão de artigo em revista científica
 - Publicação como capítulo de livro
 - Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

SARAH REIMANN OLIVEIRA

**O CURINGA NO TEATRO FÓRUM: FORMAÇÃO
TEATRAL E POLÍTICA PELO BUFÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais, sob a orientação do professor Dr. Eduardo José Reinato.

Goiânia

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Reimann Oliveira, Sarah
O CURINGA NO TEATRO FÓRUM: FORMAÇÃO TEATRAL E
POLÍTICA PELO BUFÃO [manuscrito] / Sarah Reimann Oliveira. -
2017.
CLIII, 153 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo José Reinato.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2017.
Bibliografia. Apêndice.
Inclui gráfico, tabelas, lista de figuras.

1. Teatro do Oprimido. 2. Teatro Fórum. 3. Curinga. 4. Bufão. I.
José Reinato, Eduardo, orient. II. Título.

CDU 792



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

ATA 2017

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DA ALUNA SARAH REIMANN OLIVEIRA**

Aos vinte e cinco dias do mês de agosto do ano de dois mil e dezessete, a partir das catorze horas, no Miniauditório Luiz Palacim da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada "**O CURINGA NO TEATRO FÓRUM: FORMAÇÃO TEATRAL E POLÍTICA PELO BUFÃO**". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Eduardo José Reinato (PPGIPC/UFG), com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Carminda Mendes André (IA/UNESP) e Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo (PPGIPC/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata APROVADA pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Eduardo José Reinato, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais. Goiânia, aos vinte e cinco dias do mês de agosto do ano de dois mil e dezessete.

Prof. Dr. Eduardo José Reinato

Prof. Dra. Carminda Mendes André

Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo

Visto:

Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior

BANCA EXAMINADORA:

Presidente Prof. Dr. Eduardo José Reinato (PUC-GO)

Membra Profa. Dra. Carmina Mendes André (UNESP)

Membro Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo (UFG)

Dedico este trabalho à minha mãe Márcia e ao meu pai Jairo, meus pilares, amores e reflexões eternas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às parceiras e parceiros de Teatro do Oprimido que estiveram comigo nos momentos mais marcantes com esta prática e continuando lutando artisticamente por ela.

Agradeço à minha família que me incentivou a me manter nos estudos.

Agradeço às amigas e amigos que entenderam minhas ausências e comemoraram minhas presenças.

Agradeço ao meu companheiro Danilo.

Agradeço às colegas-amores, professorxs e funcionárixs que me ensinaram e me acompanharam durante meu caminho da graduação, sou eternamente grata. Essas vivências construíram grande parte do que eu sou.

Agradeço ao meu “orientador paralelo” Felipe pelas incansáveis ajudas de orientação.

Agradeço à Mariana Tagliari que me ajudou a entrar no mestrado e a segurar a barra durante o processo.

Agradeço ao meu orientador professor Eduardo José Renato e à banca de qualificação e defesa: a professora Carminda Mendes André e os professores Lisandro Magalhães Nogueira e Robson Corrêa de Camargo.

Agradeço à Anileide, às professoras, professores, estudantes, coordenação e funcionárixs do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais.

Agradeço às contribuições da professora Fernanda Pereira da Cunha.

Agradeço a CAPES pelo apoio financeiro durante o mestrado.

RESUMO

O Teatro Fórum é uma das modalidades mais difundidas do Teatro do Oprimido. Ele foi sistematizado nos anos de 1970 e aborda em cena opressões sociais e psicológicas para que sejam discutidas e reencenadas pelo público. O mediador entre a cena-fórum e o público é o curinga. Este trabalho propõe uma investigação entre a linguagem do curinga do Teatro Fórum e do bufão. O bufão é um palhaço com origem nos tempos medievais que faz uso da comicidade, principalmente, através de gestos corporais grotescos e falas irônicas. A presente pesquisa tem como objetivo primordial investigar características do bufão presentes no curinga do Teatro Fórum de modo que o olhar crítico do público seja provocado. Para isso, foi realizado um resgate histórico do Teatro Fórum, do curinga e do bufão por meio de livros e vídeos que trazem conceitos e práticas sobre eles; foi escrito sobre o drama social de Victor Turner, tendo em vista um dos eixos de desenvolvimento da pesquisa que é o estudo das Performances Culturais e suas relações com o Teatro do Oprimido; e se realizou uma análise de vídeos, encontrados na internet, de peças de Teatro Fórum apresentadas em capitais brasileiras. A análise dos vídeos selecionados foi feita a partir de duas categorias, são elas: Teatro Fórum e curingagem, e aspectos bufonescos. As categorias para a análise foram guiadas por três perguntas: De que forma o Teatro Fórum vem se apresentando no que tange as questões da criticidade? Há criticidade na fruição dos espect-atores através da curingagem? Os aspectos bufonescos podem contribuir para a formação do curinga do Teatro Fórum? A principal consideração obtida nesta investigação mostra que parte das peças de Teatro Fórum estudadas estão esvaziadas politicamente e não buscam o olhar crítico dos espect-atores. Portanto, é fundamental que o curinga construa o jogo de sua atuação pela qualidade improvisacional, que é um dos atributos das atividades do bufão, dessa forma poderá haver criticidade na fruição dos espect-atores.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro do Oprimido; Teatro Fórum; Curinga; Bufão.

ABSTRACT

The Forum Theater is one of the most widespread Theater of the Oppressed's modalities. It was systematized in the 1970s and it approaches social and psychological oppressions on the scene so that they are discussed and restaged by the public. The mediator between the forum-scene and the public is the joker. This work proposes an investigation between the Forum Theater joker's language and the buffoon. The buffoon is a clown with origins in the medieval times that uses comicality mainly through grotesque body gestures and ironic speech. This research has as primordial objective to investigate political and theatrical buffoon's characteristics being in Forum Theater's joker in order to provoke the critical eye. To that end, it was accomplished a historical rescue of the Forum Theater, of the joker and of the buffoon by means of books and videos that bring concepts and practices about them; it was written about the Victor Turner's social drama bearing in mind one of the research's development axes: the study of the Cultural Performances and their relations with the Theater of the Oppressed; and it was effected an analysis of videos, found on the internet, about Forum Theater's plays presented in the Brazilian's state capitals. The selected videos' analysis was done parting from two categories, they are: Forum theater and jokering; and buffoon aspects. The analysis' categories were guided through three questions: In what way the Forum Theater has been presenting regarding the criticality matters? Is there criticality in the spect-actors' fruition through the jokering? Can the buffoons' aspects contribute to the Forum Theater's joker formation? The mainly consideration obtained in this investigation shows that part of the studied Forum Theater plays are politically emptied and don't seek the spect-actor's critical eye. Therefore is fundamental that the joker builds his/her acting game by the improvisational quality that is one of the attributes of the buffoon's activities, in this way is going to be possible having criticality in the spect-actors' fruition.

KEYWORDS: Theater of the Oppressed; Forum Theater; Joker; Buffoon.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Peça *Arena Conta Tiradentes* (1967)

Figura 2 - Bufão Perkeo frente ao Castelo de Schwetzingen (1725) - Johann Georg Dathan

Figura 3 - O Bufão Pablo de Valladolid (1635) - Diego Rodrigues da Silva y Velásquez

Figura 4 - Esquema para preparação de curingas no CTO-Rio

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. TEATRO FÓRUM, CURINGA E BUFÃO	17
1.1 As formas de agitprop e a politização do teatro brasileiro	17
1.2 O Teatro de Arena e suas contribuições para a sistematização do Teatro do Oprimido	20
1.3 As modalidades do Teatro do Oprimido	33
1.4 Curingagem e fruição crítica no Teatro Fórum	37
1.5 A fruição dos espect-atores no Teatro Fórum pela relação entre autonomia, democracia e política	42
1.6 Quem são os bufões?	45
2 O DRAMA SOCIAL DA CURINGAGEM	51
2.1 O Teatro do Oprimido enquanto performance artística e cultural	51
2.2 O drama social de Victor Turner, o Teatro Fórum e as Performances Culturais.....	63
2.3 A escolha YouTube para a pesquisa	70
2.3.1 Procedimentos metodológicos para a coleta dos vídeos: sistematização do processo do levantamento de vídeos no YouTube para a pesquisa	74
3 O QUE O YOUTUBE NOS TRAZ?	85
3.1 Critérios para a análise dos vídeos.....	85
3.1.1 Categoria: Teatro Fórum e curingagem	87
3.1.2 Categoria: aspectos bufonescos	89
3.2 Análise dos vídeos de curingagens do Teatro Fórum nas capitais brasileiras	92
3.3 Principais aspectos dos vídeos analisados	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127
APÊNDICES	135
Apêndice A	136
Apêndice B	138

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi planejada por meio dos estudos práticos e teóricos desenvolvidos por mim sobre o Método Teatro do Oprimido¹ concebido pelo brasileiro Augusto Boal nos anos 1970, segundo Boal (2009b). O Método leva para a cena a discussão de opressões vivenciadas pelos indivíduos, de modo que elas sejam discutidas e repensadas. Em meados de 2009, passei a fazer parte do Grupo de Teatro do Oprimido do Instituto de Artes da Unesp (GTO/IA/UNESP), sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Carminda Mendes André. O encontro dos artistas e pesquisadores do GTO/IA/UNESP se deu a partir da vontade que tínhamos de praticar o Teatro do Oprimido. O grupo era formado pelos graduandos em teatro, música e artes visuais Alice Fonseca, Armindo Pinto, Andressa Maria, Ariane Cuminale, Lissa Santi, Natália Bonilha, Fábio Santos, Flávio Silva, Gabriel Urasaki e Sarah Reimann. O GTO/IA/UNESP criou, ensaiou e apresentou peças de reflexão e proposição para a transformação de opressões sociais, bem como se aprofundou nos estudos teóricos acerca dessa prática. E assim as atividades com o Teatro do Oprimido e suas diferentes modalidades se tornaram minha principal ocupação.

O Teatro do Oprimido é baseado na ideia de que todos somos teatro. Que, para além de um ofício, o teatro é uma ferramenta cotidiana de vivência. Boal acreditava que o ser humano é teatro e nele estão presentes todas as características do ofício teatral que são empenhadas para as atuações em sociedade. O ser humano carrega em si mesmo o ator e o espectador de si mesmo, ou seja, ele atua e se assiste atuando; ele é o próprio dramaturgo, pois delineia o roteiro de suas falas e ações; o ser humano é seu próprio figurinista ao decidir que roupar e adereços usar; e, por fim, o ser humano é diretor das ações que executa em sua vida cotidiana.

O Teatro do Oprimido, em todas suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da liberdade dos oprimidos. É ação em si mesmo, e é preparação para ações futuras. “Não basta interpretar a realidade: é necessário transformá-la!” – disse Marx, com admirável simplicidade (BOAL, 2009b, p. 19).

Ao longo de quatro anos, foi possível compreender o Teatro do Oprimido em suas diferentes esferas de atuação. Trabalhando pedagogicamente com a prática, preparei e

¹ O artigo masculino na língua portuguesa é usado nas generalizações dos artigos nas frases. Esse fato permite que a língua siga as condições do patriarcado e machismo em nossa sociedade. Mantereí o artigo masculino para facilitar a leitura, mas deixo aqui expressado meu descontentamento com o padrão.

multipliquei grupos de atores e não atores por intermédio dos procedimentos deste Método. Fui mediadora de questões sociais, culturais e políticas dentro de escolas formais e em instituições de educação não formal. Dessa forma, o Teatro do Oprimido se converteu em um imprescindível meio de mediação entre opressões sociais vividas e alternativas de resolução dos conflitos no meu trabalho como arte-educadora. Nesse processo, pude compreender a importância do Teatro do Oprimido na recepção crítica de estudantes acerca das opressões vividas. Também fui atriz e curinga² de peças de Teatro do Oprimido, vivenciei o desenvolvimento da fruição crítica como receptora e emissora de debates sobre opressões sociais.

A fruição crítica³ da curingagem no Teatro Fórum (modalidade do Teatro do Oprimido na qual os espectadores são convidados a entrar em cena para dar alternativas à opressão apresentada) se mostrou fundamental para a efetivação do caráter revolucionário⁴ do Método. Pude atestar isso por meio da minha prática como arte-educadora e atriz e pelos escritos do sistematizador do Teatro do Oprimido, o teatrólogo brasileiro Augusto Boal (1931-2009). Porém, em muitas apresentações de Teatro Fórum das quais participei não havia desenvoltura do curinga em promover a recepção⁵ crítica dos espect-atores ao

² Mediador entre o público e os atores no Teatro do Oprimido. Existe divergência acerca do correto uso dos termos curinga e coringa. Alguns dicionários defendem que são palavras sinônimas, outros privilegiam o uso de determinados significados para cada uma dessas palavras. O mais comum é usar a palavra “curinga” para se referir a uma carta do baralho com características especiais, bem como uma pessoa versátil, que desempenha diversas funções. Já a palavra “coringa” é atribuída a um tipo de pequena vela triangular ou quadrangular, em canoas ou barcaças, bem como o trabalhador dessas mesmas embarcações. Ademais, ambas as palavras podem ser usadas para indicar uma pessoa feia e raquítica. A palavra curinga tem sua origem na palavra em quimbundo *kurínga*, devendo assim ser escrita, com u na primeira sílaba. É sinônima de dunga, curingão, basto, melé e *joker*, bem como de versátil, multifuncional e polivalente. A palavra coringa tem uma origem desconhecida. Ambas as palavras podem ser sinônimas de magro, raquítico, feio e enfezado. Augusto Boal fez uso das grafias “curinga” e “coringa” em seus escritos. No TCC (OLIVEIRA, 2013), utilizamos a grafia “coringa” escrita em itálico para ressaltarmos a relação do mediador com o Teatro do Oprimido, porém neste trabalho usaremos “curinga”, pois acreditamos que esta forma é mais adequada para explicitar que falamos do exegeta do Teatro Fórum.

³ A crítica nesta dissertação está ligada à construção do questionamento em relação à informação. Com a crítica nada fica como posto e imóvel, mas há o desenvolvimento de um sistema de refutação e arguição sobre o objeto. Entendemos que nas sessões de Teatro Fórum, a crítica dos espect-atores deve ser concebida com foco na desconstrução dos padrões hierarquizados e opressores.

⁴ Nicola Abbagnano (2007) define revolução como “violenta e rápida destruição de um regime político, ou mudança radical de qualquer situação cultural. Neste segundo sentido fala-se de “R. filosófica”, “artística”, “literária”, “dos costumes”, etc, ou também de “R. copernicana”. Mas está claro que, neste sentido, o uso da palavra visa somente a ressaltar a importância da mudança ocorrida, e não tem significado preciso” (p. 858-859). Nessa perspectiva, entendemos “caráter revolucionário” como uma posição que se dirige ao questionamento dos padrões políticos, sociais e culturais vigentes.

⁵ A recepção dos espectadores, nesta dissertação, é compreendida como o acolhimento do público em relação à peça assistida ou o ato de utilização que os espectadores fazem das imagens e palavras transmitidas no espetáculo, buscando dar sentido a eles. Usaremos outros termos como: fruição, leitura, percepção, olhar,

curingar uma sessão de Teatro Fórum, ou seja, ao mediar as discussões entre o público e os atores. A partir daí, comecei a me deparar com a necessidade de retomar os textos de Boal sobre este Método.

Em janeiro de 2012, no II Encontro Latino-Americano de Teatro do Oprimido (ELTO), em Quetzaltenango, Guatemala, se solidificaram as questões percebidas por mim acerca da prática do Teatro do Oprimido na mediação de conflitos, em especial, na atuação do curinga no Teatro Fórum. Evidenciou-se que as curingagens na maioria das peças apresentadas não priorizavam a fruição crítica e o debate com os espectadores sobre o tema. Além disso, os curingas não dispunham de meios suficientes de interação cênica com o público e, dessa forma, as sessões de Teatro Fórum se tornavam monótonas e não se relacionavam às situações cotidianas de opressão. Até havia a intenção de promover a reflexão em relação ao tema nas falas dos curingas, mas não existia ação.

No II ELTO, comecei a encontrar respaldos e subsídios de pesquisadores que também acreditavam que as curingagens não estavam priorizando a leitura crítica do espectador. Em algumas apresentações de Teatro Fórum que acompanhei naquele evento, notei que o discurso de alguns curingas não estava comprometido com a instauração do jogo cênico com o público. Isto se intensificou e revelou a indispensabilidade do estudo da fruição crítica do público pela curingagem no Teatro Fórum.

Boal (2009b) critica a recepção desinteressada do teatro, mas para ele foi o desenvolvimento das práticas teatrais que tornou os espectadores passivos - a contemplação passiva de objetos inertes foi estabelecida. Para que o Teatro Fórum desperte o olhar crítico, a recepção dos espectadores não pode ser desinteressada dos acontecimentos. “Não há evolução ou transformação do teatro que se dê sem a efetiva participação dos espectadores” (DESGRANGES, 2003, p. 27).

A passividade e alienação dos espectadores de teatro se deu, de acordo com Flávio Desgranges (2003, p. 62), a partir de meados dos anos de 1980 quando houve o crescimento acelerado da indústria e do comércio. Assim, os grupos de teatro passam a se preocupar com suas apresentações como produtos comerciais e “os empreendimentos abandonam cada vez mais o caráter ideológico que animava as produções de anos

contemplação. Todos os termos foram retirados de obras do pesquisador Flávio Desgranges (2003; 2011; 2012) e, aqui, eles são sinônimos.

anteriores” (DESGRANGES, 2003, p. 62). As ideias revolucionárias dos movimentos de vanguardas teatrais dos anos de 1960 e 1970 desaparecem e dão lugar a propostas mercantis no teatro. Os espectadores deixam de fazer parte fundamental do diálogo teatral e se tornam testemunhas oculares de realizações teatrais espetaculares.

O público teatral passa a ser considerado “café-com-leite” e as peças teatrais trazem temas que não priorizam a reflexão crítica, mas o entretenimento como forma de prazer e ocupação do tempo livre dos espectadores. Em vez do diálogo entre plateia e palco surgem dois monólogos, nos quais os atores expõem suas ideias e não esperam as respostas do público e o público, por sua vez, produz suas impressões da peça, mas não as devolve ao elenco, ou seja, não há o processo de reflexão crítica da obra.

Sobre a importância da formação crítica dos mediadores culturais no teatro, Desgranges (2003) afirma:

Em outras palavras, mesmo que se viabilizar a implementação de grandiosos projetos, sem a vontade consciente dos agentes culturais, sem uma prática viva e auto-reflexiva, sem *anima*, sem a motivação e o desejo de transformação que transbordavam nas iniciativas vistas em épocas anteriores, nada feito (DESGRANGES, 2003, p. 66).

Por que necessitamos da recepção crítica no Teatro Fórum? A recepção crítica do Teatro Fórum leva o espectador à conscientização de sua alienação cotidiana e à consequente desmistificação da opressão que foi naturalizada. Da mesma forma que em uma experiência estética, a curingagem no Teatro Fórum precisa proporcionar aos espectadores respiros e pausas, momentos de interrupção, nos quais eles possam tomar consciência do ato e desenvolver a criticidade do acontecimento. A pausa é uma ação necessária na qual o sujeito permite-se ser atravessado.

Experiências teatrais realizadas na França e na Bélgica nos anos de 1990 substituem a noção de animação teatral pelo conceito de *mediação teatral*. A partir daí, praticantes e estudiosos do teatro passam a se preocupar com a formação dos espectadores, de forma que haja o processo de instauração da criticidade na fruição das obras:

As práticas de mediação teatral compreendem, assim, não somente procedimentos artísticos e pedagógicos propostos diretamente aos espectadores iniciantes, mas abordam a formação de espectadores como uma questão que abrange as diversas etapas do evento teatral, desde a concepção artística até a recepção pelo público (DESGRANGES, 2003, p. 65).

O curinga do Teatro Fórum é um mediador teatral, ele é responsável por mediar as concepções dos espectadores do Teatro do Oprimido com a concepção artística da obra

(que será reconstruída no fórum) e com a recepção crítica dos espect-atores acerca da peça e da opressão social problematizada.

Levando em consideração a necessidade da fruição crítica no Teatro Fórum e a formação do curinga, em março de 2012, iniciei uma pesquisa na categoria de Iniciação Científica – IC com o objetivo de estudar possibilidades de como o curinga pode potencializar a recepção crítica dos espectadores nas sessões de Teatro Fórum. A pesquisa, intitulada “Aproximações entre o bufão⁶ e o *coringa* do Teatro do Oprimido”, se desdobrou e originou o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), com o mesmo título (OLIVEIRA, 2013). Por conseguinte, este trabalho de mestrado surge como uma continuação do meu TCC, desenvolvido em 2013, no curso de Licenciatura em Arte-Teatro da Universidade Paulista “Júlio Mesquita Filho” (Unesp), cujo pressuposto inicial era estabelecer conexões entre o curinga do Teatro Fórum e a figura cômica do bufão.

Durante o desenvolvimento da pesquisa de TCC (OLIVEIRA, 2013), foi realizada uma oficina de Teatro do Oprimido e bufão com foco na linguagem do curinga. Após relatórios e entrevistas com participantes e com parceiros de trabalho, concluí que as estratégias usadas naquela oficina não eram suficientes para a proposta de formação de um curinga com características bufas, pois não havíamos focado na construção corporal cênica da personagem nem na qualidade crítica do curinga em cena. Portanto, tornou-se necessário aprofundar o estudo deste tema, buscando abarcar as características teatrais e políticas bufonescas no processo de formação do curinga. E, dessa forma, se instituiu o principal objetivo deste trabalho, que é investigar características políticas e teatrais do bufão presentes no curinga do Teatro Fórum de modo que o olhar crítico do público seja ativado.

Esta dissertação foi escrita a fim de aprofundar as “pistas” encontradas no TCC realizado em 2013. No primeiro capítulo escrevemos sobre o desenvolvimento do Teatro do Oprimido e do curinga. Explicamos quais são as modalidades do Teatro do Oprimido, com foco no Teatro Fórum que é a modalidade objeto deste trabalho. Também foi escrito um subcapítulo que frisa o que é a recepção crítica dos espectadores utilizada nesta

⁶ Figuras cômicas com origem na Antiguidade Clássica e diferentes formas de aparição durante festas populares medievais, estilos cênicos e presenças na realeza, são conhecidas como histriões e cômicos presentes em castelos, ruas e festas, possibilitando comicidade, especialmente pela paródia e estética grotesca. Os bufões têm como uma de suas principais características o uso da ambiguidade em suas falas e movimentações.

dissertação. Por fim, falamos sobre as origens e atuações do bufão e justificamos a necessidade do estudo desta figura para esta pesquisa.

O primeiro contato que tive com esta linguagem foi em 2011 em uma oficina de treinamento do ator cômico e bufão ministrada por Sofia Papo. A partir desta oficina, comecei a desenvolver estudos teóricos e práticos sobre o bufão na graduação. Destes estudos, cheguei à compreensão da necessidade de relacionar esta figura ao curinga do Teatro Fórum. O bufão cria um jogo cênico entre opostos que revela críticas sociais, políticas e culturais. As maneiras utilizadas por eles para tal são as principais fontes de relação entre a atuação do curinga no Teatro Fórum e a recepção crítica dos espectadores.

Quais são as necessidades dos diferentes públicos que participam de sessões de Teatro Fórum? Este foi o questionamento fundamental para encontrar as qualidades da recepção crítica no Teatro Fórum. Por meio desta pergunta, pudemos direcionar os estudos desta dissertação baseando-nos nas características da curingagem.

No primeiro capítulo, realizamos um regaste histórico da constituição do Teatro Fórum e do curinga. Começamos o estudo pelas formas de *agitprop* da Revolução Russa (1917) e como estas influenciaram a politização do teatro brasileiro, especialmente, na década de 1960. Neste primeiro subcapítulo, nos baseamos, principalmente, nas teorias da professora Iná Camargo Costa. Em um segundo momento, traçamos quais foram as contribuições das práticas realizadas no Teatro de Arena por Boal para a sistematização do Teatro do Oprimido. Em seguida, escrevemos sobre as modalidades do Teatro do Oprimido, tendo como foco o Teatro Fórum e a curingagem, os quais foram abordados no capítulo posterior e são dois objetos de pesquisa desta dissertação. Elaboramos um estudo sobre a fruição crítica no Teatro Fórum e finalizamos o capítulo escrevendo sobre os bufões como alternativa para a formação teatral e política do curinga.

A curingagem no Teatro Fórum é vista neste trabalho como ferramenta inteligente e essencial ao teatro, porém problemática. Os problemas contidos na curingagem fazem com que surja o drama social, que é um momento de crise em uma comunidade, aqui a crise se instaura na atuação do curinga. Para Victor Turner (2005), “os dramas sociais contem meios de refletividade pública em seus processos reparadores” (TURNER, 2005, p. 182), eles são momentos de ruptura em uma comunidade, nos quais um conflito é evidenciado e passa pelo processo de questionamento.

Os dramas sociais foram abarcados nesta pesquisa como parte do campo das Performances Culturais. Foi desenvolvido um estudo sobre as relações entre o Teatro do

Oprimido e as Performances Culturais no capítulo 2. Tivemos como foco encontrar qual é o drama social da curingagem no Teatro Fórum e quais as características necessárias à mediação para que o drama social seja questionado e resolvido. Para tanto, foi realizado um levantamento de vídeos de curingagens pelas capitais brasileiras no YouTube. O término do segundo capítulo se deu neste levantamento, que originou a necessidade da análise dos vídeos selecionados para que pudessem ser constatadas as características bufonescas presentes e não presentes nos curingas.

A análise dos vídeos de curingagens do Teatro Fórum foi feita no terceiro capítulo. Desenvolvemos duas categorias de análise que visam o Teatro Fórum, a curingagem e os aspectos bufonescos nos vídeos analisados. Além destas categorias, fomos guiados pela ideia da importância dos diferentes textos usados para a construção de uma peça de teatro. No caso do Teatro Fórum, entendemos que o texto político é essencial na elaboração de uma peça. Foram priorizadas nas análises as características dos curingas relacionadas às dos bufões encontradas nas apresentações, visando à fruição crítica dos espect-atores.

As considerações finais deste trabalho frisam a importância do estudo da curingagem no Teatro Fórum. A análise dos vídeos mostrou que parte das peças de Teatro Fórum estudadas estão esvaziadas politicamente e não buscam o olhar crítico dos espect-atores. Para isso, é fundamental que o curinga construa o jogo de sua atuação pela qualidade improvisacional que é um dos atributos teatrais das atividades do bufão. Percebemos que também é necessário que seja feito um estudo mais aprofundado sobre a recepção dos espect-atores e pesquisa das vivências práticas da formação do curinga por características do bufão.

1. TEATRO FÓRUM, CURINGA E BUFÃO

1.1 As formas de *agitprop* e a politização do teatro brasileiro

O teatro e a luta social são duas vertentes de trabalho que podem ser averiguadas na história do teatro brasileiro. O surgimento do Teatro de Arena de São Paulo nos anos 1950, principalmente, é uma experiência essencial para o desenvolvimento do foco principal desta pesquisa. Ele refere-se ao Teatro do Oprimido, desenvolvido por Augusto Boal, cuja experiência da prática de *agitprop*⁷ na Revolução Russa (1917) foi fundamental para a relação do teatro e da luta social no Brasil.

O *agitprop* é uma prática simples que reúne um conjunto de técnicas de propagação das ideias revolucionárias para a população russa, de forma rápida e com imagens, contra o governo de monarquia absolutista. É importante lembrar que a maioria da população russa era analfabeta na época da Revolução e as intervenções de *agitprop* não podiam demorar, por causa da censura dos defensores da monarquia absolutista.

Para evitar mal-entendidos, é bom avisar desde logo que a função geral do teatro de *agitprop* soviético era política em sentido próprio, isto é: tratava-se de uma atividade determinada e patrocinada pelo Estado revolucionário tendo como finalidade a construção do poder soviético. (COSTA, 2015, p. 37-38).

No livro *Residência agrária da UNB: teatro político, formação social, avanços, limites e desafios da experiência dos anos de 1960 ao tempo presente* (ROCHA et al., 2015), Iná Camargo Costa (2015) afirma que o melhor momento e lugar do *agitprop* foi durante a guerra civil na Rússia, por ter se configurado como o “braço artístico” da Revolução. Por meio de suas intervenções era possível propagar as ideias da democracia no extenso território russo e ganhar adeptos à causa.

O teatro foi o recurso mais usado pelos grupos de *agitprop*. A velocidade e a facilidade de difusão das modalidades teatrais eram os principais interesses dos

⁷ O termo *agitprop*, uma abreviação para “agitação e propaganda”, foi desenvolvido e usado no final do século XIX pelos revolucionários russos. Amplamente difundido no começo do século XX na Revolução Russa.

revolucionários russos. As técnicas⁸ usadas eram: o processo de agitação; o teatro-jornal; peça de agitação; peças dialéticas; peças alegóricas; cenificações; montagem literária; melodrama revolucionário; *vaudeville*; opereta; cabaré vermelho; marionete vermelho. Estas técnicas terão influência direta nas modalidades do Teatro do Oprimido.

O processo de agitação consiste em uma encenação de um tribunal, no qual réu, promotor, defensor e juiz são atores e testemunhas e o júri é o público. A ideia era que a população treinasse para a participação legal na construção do poder soviético (que promovia a Revolução). As pessoas do público participavam de todo o processo, podendo falar, opinar, propor alternativas e votar em leis.

O teatro-jornal consiste na leitura e realização dramática de cenas ou de um editorial completo de jornal. O objetivo principal é a agitação e a informação: “[...] esta foi a forma por excelência do *agitprop* durante a guerra civil” (COSTA, 2015, p. 40).

As peças de agitação correspondem às cenas nas quais as personagens são funções sociais. De curta duração, ilustram questões da ordem do dia e problemas urgentes.

Nas peças dialéticas, o foco são as contradições das personagens. Elas sublinham os conflitos dialógicos presentes na Revolução, como, por exemplo, o velho (capitalismo) *versus* o novo (socialismo). Ao final da apresentação realizam-se debates. Trata-se de peças alegóricas cujas apresentações criam alegorias e personificam instituições de poder na sociedade, como a burguesia⁹ e o sindicato operário. São intervenções breves e trazem questões do cotidiano.

As cenificações têm como matriz original o teatro documentário. Fazem uso de documentos, relatos e pesquisas que dizem respeito a algum acontecimento histórico. Existem, pelo menos, desde o século XVIII.

A montagem literária consiste em uma apresentação construída a partir de colagens de materiais textuais preexistentes. Pode ser realizada de diversas maneiras, como uma

⁸ A esquematização das técnicas teatrais no *agitprop* russo teve como referência o artigo da autora Iná Camargo Costa no livro *Residência agrária da UNB: teatro político, formação social, avanços, limites e desafios da experiência dos anos de 1960 ao tempo presente* (2015).

⁹ Burguesia é uma classe social do regime capitalista, onde seus membros são os proprietários do capital, ou seja, comerciantes, industriais, proprietários de terras, de imóveis, os possuidores de riquezas e dos meios de produção. Fonte: <<https://www.significados.com.br/burguesia/>>.

simples leitura ou até como a construção de espetáculo com figurino, cenário, acrobacias etc.

Desde sua criação, o melodrama fez parte da tradição cultural do proletariado. Como melodrama revolucionário, passa a tratar de questões da ordem do dia a partir da sua estrutura básica: vilão *versus* herói.

O *vaudeville* é um número do teatro de variedades intercalado por canções e com diálogos simples compostos por temas da Revolução Russa.

A opereta é um teatro cômico-musical que trata de situações cotidianas. Mesmo que estas fossem graves, eram tratadas de maneira cômica e leve. Durante a Revolução, foram adicionados à modalidade números de ginástica.

O cabaré vermelho é a junção do cabaré¹⁰, realizado antes da Revolução de Outubro,¹¹ e do teatro-jornal. Trata-se de números musicais com questões da Revolução usando humor, sátira e paródia. A esta técnica, foi incorporada a presença do mestre de cerimônias, com a função didática de acabar humoristicamente e ferozmente com os inimigos da Revolução.

O marionete vermelho é um boneco manipulável, aliado aos oprimidos e defensor das causas revolucionárias. Na Rússia, era, principalmente, conhecido como Petrushka e, além de proteger e dar conselhos ao camponês pobre, ele interpretava canções da Revolução.

As formas de teatro *agitprop* foram trazidas para o Brasil pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), segundo Costa (2015). O CPC da UNE foi formado por militantes e artistas egressos da Companhia Teatro de Arena de São Paulo. Acreditamos que já no Arena havia a proliferação das ideias existentes no *agitprop* russo, especialmente porque mais tarde o grupo irá praticar o teatro-jornal, que é uma das técnicas do *agitprop*, dirigido por Augusto Boal.

¹⁰ Pequenos teatros onde eram realizadas apresentações de paródias de peças que estavam sendo apresentadas na época.

¹¹ Segunda fase da Revolução Russa de 1917.

1.2 O Teatro de Arena e suas contribuições para a sistematização do Teatro do Oprimido

A Companhia Teatro de Arena foi criada em 1953 por José Renato Pécora, porém, apenas em 1955, o grupo passa a possuir uma sede, localizada na rua Teodoro Baima no centro da cidade de São Paulo. A princípio, tinham como objetivo realizar montagens de peças teatrais de modo mais econômico e viável para estudantes da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, de onde vinham seus integrantes. Além disso, José Renato se interessava pela relação palco-plateia, que no teatro de arena é diferente do teatro italiano.

O Teatro de Arena começou a realizar diversas montagens de diferentes textos e a possuir um repertório de peças fixas a serem apresentadas. As inovações realizadas pela Companhia se tornaram empolgantes. A proposta era levar seu teatro onde houvesse público e propiciar o envolvimento com um teatro genuíno que não fizesse uso de tantos artifícios cênicos. De acordo com Silva (2008, p. 25), a “relação do Arena com um público considerado mais popular do que o que habita os palcos brasileiros da época, a classe média, mostra a vertente ideológico-política de alguns integrantes do grupo, principalmente de José Renato”.

Em 1955, foi realizado um convênio entre o Teatro Paulista do Estudante (TPE) e o Arena. O período foi marcado pela priorização da dramaturgia nacional em detrimento da estrangeira. O convênio realizado entre o TPE e a Companhia traz novas perspectivas teatrais e ideológicas de atuação para o grupo. Integrantes do TPE – Flávio Migliaccio, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Vera Gertel – passam a fazer parte do elenco fixo do Arena e a levar peças a fábricas e escolas.

Em 1956, José Renato está sobrecarregado de atividades e pretende dividir a direção do Teatro de Arena com outro diretor. Indicado pelo crítico teatral Sábato Magaldi, Augusto Boal, vindo há pouco dos Estados Unidos da América (EUA), passa a integrar a Companhia.

Augusto Boal foi um carioca nascido no bairro da Penha, no Rio de Janeiro, filho de portugueses, que foi aos EUA realizar o desejo de seu pai, estudar química, e sua vontade, estudar dramaturgia teatral. Boal teve como professor de dramaturgia o crítico

teatral John Gassner. Com a influência de Gassner, Boal pode assistir ensaios e oficinas de interpretação realizadas no *Actor's Studio*, um importante espaço de formação de atores com base nas teorias do diretor russo Constantin Stanislavski, conhecido por seu sistema de técnicas de interpretação baseado em ações físicas e espírito interior. Depois dessas experiências, Boal é contratado como diretor do Teatro de Arena de São Paulo.

Foi com o trabalho de Boal como diretor, desse momento em diante, que o teatro norte-americano passaria a ser conhecido, no Brasil, nos seus três campos constitutivos: o da *escritura dramaturgica*, cujo estudo Boal desenvolveu nos Seminários do Arena, o da *interpretação*, com os exercícios stanislavskianos que criou nos Laboratórios de Interpretação a partir de sua experiência no Actors', e o do *repertório*, com as montagens que [...] apresentavam na prática a ressonância das concepções e do trabalho formativo de Gassner, que Boal incorporara em seu trabalho como diretor e como formador (BETTI, 2015, p. 17-18, grifo da autora).

A trajetória do Teatro de Arena pode ser dividida em quatro fases, segundo Augusto Boal (2009b): Primeira fase ou fase realista (1956-1958); Segunda fase ou “a fotografia” (1958-1962); Terceira fase ou “nacionalização dos clássicos” (1963-1964); e Quarta fase ou “musicais” (1965-1968).

A fase inicial do Teatro de Arena foi marcada pela necessidade que o elenco e o diretor, José Renato, tinham em criar um repertório de peças com baixo custo de montagem em contraposição às peças sofisticadas apresentadas pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC¹²). Nesta etapa, as peças do Arena priorizavam as características dos atores, “a interpretação seria tão melhor na medida em que os atores fossem eles mesmos e não atores” (BOAL, 2009b, p. 244-245).

Foi fundado na Companhia o Laboratório de Interpretação, no qual eram realizados estudos práticos e teóricos sobre Stanislavski. “Com Boal, o Arena começa a desenvolver laboratórios de interpretação e estudos conjuntos” (ROCHA, 2015, p. 65). A atuação realista trazida pelo elenco era realçada pela proximidade que o palco em arena propiciava entre os atores e o público. Boal (2009b) chamou esta qualidade de *close-up*.

¹² O TBC foi inaugurado em 1948 na cidade de São Paulo pelo italiano Franco Zampari. Este teatro era conhecido pelas peças luxuosas e dramaturgicamente clássicas. “[...] O TBC cumprirá a função de trazer a modernidade do teatro burguês europeu aos palcos paulistas. A empresa teatral foi, durante toda a década de 1950, a representação do que havia de mais moderno (de acordo com afirmações da história oficial do teatro) na dramaturgia estrangeira” (SILVA, 2016, p. 17).

A segunda fase coincidiu com “o nacionalismo político, com o florescimento do parque industrial de São Paulo, com a criação de Brasília, com a euforia da valorização de tudo nacional” (BOAL, 2009b, p. 247).

Com a diminuição das apresentações da Companhia, em 1958, em virtude de uma crise financeira, o grupo decide fechar a sede no centro de São Paulo. Mas, antes disso, é encenada a peça *Eles não usam black-tie* (1958), texto de Guarnieri e direção de José Renato, como forma de despedida da Companhia.

O espetáculo leva à cena questões do proletariado brasileiro que, ao serem protagonizadas na peça, aproximam o grupo das lutas políticas contra a burguesia e surpreende ao ser um grande sucesso para o público e para a crítica.

O Arena saiu completamente renovado daquela crise e em sua renovação mudou também a história do teatro brasileiro. Estreando no dia 22 de fevereiro de 1958, só em São Paulo o espetáculo *Eles não usam black-tie* ficou mais de um ano em cartaz e, segundo a crítica e o próprio pessoal do Arena, abriu as portas do teatro brasileiro ao dramaturgo nacional. Em pouco tempo, quase todas as companhias então existentes estavam empenhadas em revelar novos dramaturgos brasileiros à praça. (COSTA, 1996, p. 21).

A dramaturgia do Teatro de Arena abriu lugar para que questões do povo¹³ brasileiro passassem a ser discutidas em cena. Há o surgimento de uma técnica interessante, na qual a estrutura (a linearidade, principalmente) do drama burguês era mantida, mas problemáticas sociais eram colocadas como foco da peça. Ocorria, assim, a conciliação do cotidiano e do teatro, a investigação em busca de uma dramaturgia nacional e politizada se torna mais forte. Esta será a nova base do Teatro de Arena de São Paulo.

O estudioso Robson Camargo (1992) afirma que o Arena não atingiu completamente um dos seus objetivos que era trazer o proletariado ao teatro. Afinal, o sucesso de *Eles não usam black-tie* estava localizado na reunião das vontades que eram buscadas pela classe estudantil de esquerda na época, fazendo com que esta frequentasse o teatro.

Nesses anos de 1964 a 1968, o setor social que mais se radicalizou foi a classe média estudantil, fenômeno facilmente verificável pelas manifestações políticas do período. Estas contavam inclusive com a “classe teatral”, que lutava contra a

¹³ Segundo o historiador brasileiro Nelson Werneck Sodré: “*povo* é o conjunto de classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive. As classes compreendem as parcelas da população que, por sua situação objetiva, têm interesses comuns a defender” (SODRÉ, 1962, p. 12).

censura e a repressão que a atingia. Havia todo um deslocamento para a esquerda de setores da classe média, de onde provieram, inclusive, muitos dos que se dirigiram à luta guerrilheira. Os CPCs, bem como o Arena catalisaram tais anseios, pela radicalidade de suas colocações (CAMARGO, 1992, p. 152).

Em relação a isso, Paulo Bio Toledo (2015, p. 52) afirma que Boal “sabia com quem estava falando, sabia que seu público era constituído por certa juventude universitária inconformada com os rumos da política além de setores médios progressistas da sociedade” (TOLEDO, 2015, p. 52). Mas ainda assim, mesmo que os autores estejam falando de épocas diferentes, acreditamos que havia no Arena a facilidade de encontro com um público ativista e que colaborou para seu sucesso. De qualquer maneira, isto não invalida a importância histórica do Teatro de Arena.

Ainda em 1958, após a estreia de *Eles não usam black-tie*, aconteceram os Seminários de Dramaturgia do Arena (1958-1961), que eram encontros semanais que tinha como objetivo valorizar a dramaturgia brasileira.

Julgava-se importante estimular o aparecimento de novas obras, que alicerçariam um teatro fundamentalmente nosso e alimentariam, também, o cartaz do Arena e de outros grupos que se irmanassem nos mesmos ideais (MAGALDI, 1984, p. 33).

Nesses encontros eram discutidas peças escritas por autores nacionais a partir de partes práticas e teóricas. Nove textos foram montados pela Companhia: *Chapetuba Futebol Clube* - Oduvaldo Vianna Filho (1959); *Quarto de Empregada* - Roberto Freire (1959); *Bilbao, Via Copacabana* - Oduvaldo Vianna Filho (1959); *Gente como a gente* - Roberto Freire (1959); *A Farsa da esposa perfeita* - Edy Lima (1959); *Fogo Frio* - Benedito Ruy Barbosa (1960); *Revolução na América do Sul* - Augusto Boal (1960); *Pintado de Alegre* - Flávio Migliaccio (1961) e *O Testamento do Cangaceiro* - Francisco de Assis (1961). “A sede do Arena tornou-se, então, a casa do autor brasileiro” (MAGALDI, 1984, p. 7).

Através do Arena, as teorias sobre o teatro épico do teatrólogo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) passaram a ser conhecidas pelos fazedores de teatro no Brasil, principalmente na época dos Seminários. Antes disso, Brecht não se configurava como um assunto frequente no meio teatral. “Salvo duas montagens amadoras em São Paulo, não se pode dizer que até a encenação de *Eles não usam black-tie* Brecht fosse uma presença no Brasil” (COSTA, 1996, p. 23).

Conforme afirma Rosenfeld (2008), Brecht desenvolveu um teatro anti-ilusionista e marxista. Este diretor e dramaturgo atuou, também, com o expressionismo e as peças

didáticas, mas foi com o teatro épico que Brecht elaborou um novo paradigma nas teorias e práticas mundiais do teatro. O teatro épico brechtiano foi construído no século XX, “foi desde 1926 que Brecht começou a falar de ‘teatro épico’” (ROSENFELD, 2008, p. 146).

No teatro épico brechtiano, a ação histórica e o caráter dialético são mais fortes que a linearidade do drama. As duas razões fundamentais que contrapõem o teatro brechtiano ao aristotélico (catártico), segundo Rosenfeld (2008), são o desejo de não mostrar inter-relações pessoais e o caráter didático das obras, que procuram “despertar os *oprimidos* do pesadelo imposto pela burguesia” (SILVA, 2008, p. 39).

O teatro épico de Brecht prioriza a narrativa externa, na qual um narrador conta a história das personagens. A ideia não é evidenciar as relações inter-humanas individuais e pessoais e sim trazê-las contextualizadas, com fatos políticos e sociais da época. As personagens não são autônomas, pois se ligam ao contexto histórico em que vivem. A catarse aqui se dá por meio da recepção crítica da obra.

Anatol Rosenfel (2008, p. 149) apresenta uma tabela que contém diferenças entre a forma dramática e a forma épica teatrais, de acordo com Brecht:

TABELA 1 -DIFERENÇAS ENTRE AS FORMAS DRAMÁTICA E ÉPICA DO TEATRO

<i>Forma dramática do teatro</i>	<i>Forma épica do teatro</i>
atuando;	narrando;
envolve o espectador numa ação cênica;	torna o espectador um observador mas;
gasta-lhe a atividade;	desperta a sua atividade;
possibilita-lhe emoções;	força-o a tomar decisões;
vivência;	concepção do mundo;
o espectador é colocado dentro de algo (identificação, nota do autor);	é posto em face de algo;
sugestão;	argumento;
os sentimentos são conservados;	são impelidos a atos de conhecimento;
o espectador identifica-se, convive;	o espectador permanece em face de, estuda;
o homem é pressuposto como conhecido;	o homem é objeto de pesquisa;
o homem imutável;	o homem mutável que vive mudando;
tensão visando ao desfecho;	tensão visando ao desenvolvimento;

uma cena pela outra (encadeamento; nota do autor);	cada cena por si;
crescimento (organismo; nota do autor);	montagem;
acontecer linear;	em curvas;
necessidade evolutiva;	saltos;
o homem como ser fixo;	o homem como processo;
o pensar determina o ser;	o ser social determina o pensar;
emoção.	raciocínio.

Fonte: ROSENFEL, 2008, p. 149.

O teatro épico brechtiano provoca os espectadores a lançarem um olhar crítico sobre a obra. Porém, para que isto aconteça, é necessário construir o efeito de distanciamento na obra. De acordo com Rosenfeld (2008), o efeito de distanciamento, do alemão *Verfremdungseffekt*, é o efeito que provoca no espectador a necessidade de investigação sobre o fato apresentado em cena e faz com que o ato estético se torne político e social.

Os recursos para o distanciamento teorizados e praticados por Brecht foram: literários, cênicos, musicais e narrativos. Os estudos sobre o Brecht foram colocados em prática, especialmente, em alguns dispositivos usados por Boal nas encenações do Arena: por exemplo, a música. Isto faz com que Augusto Boal objetive que seu teatro, assim como o de Brecht, transfira os meios de produção teatrais para os oprimidos e permita que os espectadores deixem de ser passivos e se convertam em protagonistas da cena teatral.

No Arena, Boal, como diretor, passa a desenvolver trabalhos teatrais que colocam sua atenção voltada para as mazelas dos oprimidos da sociedade. Ali ele tem condições de dar espaço às suas vontades e necessidades políticas em cena. O desejo de usar o teatro como ferramenta para a revolução se torna um objetivo de Boal e da Companhia.

A peça *Revolução na América do Sul* (1960), escrita por Boal, tem nessa abertura para a dramaturgia nacional e protagonização do oprimido sua principal fonte propulsora.

O teor político da peça pode ser claramente visto sem que a forma teatral do espetáculo fique em segundo plano, pois Boal consegue atingir um bom equilíbrio entre esses dois elementos. Em *Revolução*, nota-se que o espetáculo ganha força política na medida em que a forma oferece um entendimento direto e objetivo. (SILVA, 2008, p. 34-35).

A figura do oprimido representada nesta peça é o desenvolvimento da figura surgida em *Eles não usam black-tie*, mas, na peça de Boal, não há contradição entre forma e conteúdo, pois eles serão épicos por excelência. As ideias brechtianas de Boal aparecem explicitamente em seu teatro. As personagens oprimidas das peças do alemão influíram diretamente nas personagens construídas pelo dramaturgo brasileiro. Assim, Boal começa a desenvolver outras formas de colocar o oprimido em cena.

A fase da nacionalização dos clássicos iniciou-se em 1963 e foram montadas peças clássicas da dramaturgia mundial. O objetivo não era retomar peças clássicas e manter o estilo teatral dos autores montados, mas encontrar nestas obras novas formas de condução do trabalho de acordo com o contexto em que o Arena estava inserido. Boal (2009b) acreditava que “um clássico só é universal na medida em que for brasileiro” (BOAL, 2009b, p. 251).

Essa fase da pesquisa do grupo dura até meados de 1964, quando o acirramento das tensões políticas e sociais no país leva ao golpe civil militar que interrompe essas parcerias com os movimentos sociais que davam uma nova inflexão para a pesquisa laboratorial projetando-a para fora do teatro e mostrando cada vez mais sua força nas ruas. A partir daí será necessário reformular a maneira como a pesquisa e os projetos de Boal e do Teatro de Arena como um todo se intercambiam com a sociedade, o que levará a montagem de [...] peças da fase do Arena Conta (CHAGAS, 2015, p. 33).

Os musicais inauguraram a quarta fase¹⁴ (1965-1968) do Teatro de Arena. A montagem do *Show opinião* (1964) impulsiona Boal a montar outros musicais. Neste período, são feitos os espetáculos de *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967) que rompem de vez com as convenções do teatro naturalista e realista usadas até então pelo grupo. Em *Arena conta Zumbi*, “a menor importância do texto devia creditar-se ao gênero escolhido – um autêntico musical brasileiro, que nada tem a ver com a comédia musical norte-americana” (MAGALDI, 1984, p. 70).

Nestes musicais foram experimentados novos expedientes teatrais, mas foi em *Arena conta Tiradentes* que se aprofundou e consolidou um sistema de dramaturgia e

¹⁴ Esta, porém, não marcou o período final da Companhia de Teatro Arena. Em 1968, surgiu a *I Feira Paulista de Opinião*, que reunia artistas do teatro, da música e das artes visuais contra a ditadura brasileira daquele momento, porém a censura não permitiu que a peça fosse apresentada e isso provocou um movimento de resistência dos artistas, especialmente da classe teatral paulistana. A direção geral deste trabalho era de Augusto Boal que continuou trabalhando com o Arena até 1971 quando foi preso pela ditadura civil-militar brasileira. A Companhia se manteve atuando até seu fechamento no mesmo ano.

encenação que será um dos princípios para a elaboração das teorias do Teatro do Oprimido, de acordo com Silva (2008): o Sistema Coringa.

O Sistema Coringa acabou com o uso de recursos dramáticos naturalistas e manteve, na peça, dispositivos épicos brechtianos, como o realce da teatralidade e o caráter didático das músicas cantadas em cena: “O pensamento de Boal é uma elaboração livre e original de concepções sobretudo brechtianas” (ROSENFELD, 1996, p. 12).

As metas desse Sistema são de natureza estético-econômicas. Para Boal (*Apud SILVA, 2008*), era mais uma alternativa para o teatro nacional de resistência. O Sistema Coringa tem como base quatro técnicas:

- 1) A desvinculação ator/personagem;
- 2) O ecletismo de gênero e de estilo;
- 3) A narração coletiva;
- 4) A música como suporte de conceitos.

Todos podem fazer qualquer personagem, não há mais a fixação de um papel por ator. Dessa forma, o conjunto de artistas poderia ser menor, e as personagens desenvolvidas alternadamente. O ecletismo estilístico quebrava com as construções realistas/naturalistas que o Teatro de Arena até então montava. A música, além de ser usada como maneira de climatização de um espetáculo, passou a conter as pretensões político-ideológicas da obra. E, por fim, o elemento da narração coletiva servia de fio condutor para a ação dramática, proporcionando aos artistas da peça outra forma de dialogar com o público e expor e/ou explicar algo do enredo. A narração coletiva passaria a ser fortalecida na função do Sistema Coringa.

Na figura 1 abaixo, podemos ver uma cena da peça *Arena Conta Tiradentes* na qual há a intervenção do Coringa do Sistema desenvolvido por Boal:

Figura 1: Apresentação da peça “Arena Conta Tiradentes” em 1967



Vanya Sant'Anna, Cláudio Pucci, Célia Helena, Sylvio Zilber (coro); em primeiro plano: Jairo Arco e Flexa (Maciel) e Gianfrancesco Guarnieri (Coringa).

Fonte: (PORTO; NUNES, 2008, p. 53)

Boal começou a ver o Coringa¹⁵ do Sistema inaugurado no Teatro de Arena, como um mediador e defensor das ideias do oprimido em uma apresentação feita, no mesmo período em que era diretor do Arena, no Sindicato dos Metalúrgicos da Cidade de Santo André, no ABC. Tratava-se de uma peça, apresentada pelos metalúrgicos, em que um dos espectadores interrompe a cena, insatisfeito com a fala do protagonista. Boal vê a apresentação perdida e não sabe se será possível retomá-la. Propõe então ao espectador que espere o protagonista terminar suas falas e faça observações ao final, para que ele (protagonista) altere suas ações. Augusto Boal realiza, portanto, a mediação dessa cena, interrompendo a fala do protagonista e dando voz ao espectador e vice-versa. Além disso, ele explicava ao público como estava se desenvolvendo o enredo da obra. Este episódio¹⁶ mostra uma das passagens constituintes da curingagem e do Teatro do Oprimido.

¹⁵ O Coringa é a personagem polivalente que pode atuar em qualquer papel e substituir qualquer ator, inclusive o protagonista. Em cena, ele funciona como um conferencista, um exegeta na relação entre a estrutura da obra e o público.

¹⁶ A narração completa deste episódio pode ser encontrada nas páginas 50, 51 e 52 da dissertação de Anderson de Souza Zanetti da Silva (2013) - *A estética da subjetividade rebelde na poética teatral do oprimido*.

Outra influência para a construção do Teatro do Oprimido esteve presente nos últimos momentos de Boal como diretor do Arena, em 1971. Ele passou a desenvolver o teatro-jornal, no qual as personagens oprimidas são representadas por elas mesmas na vida cotidiana, ou seja, não são mais atores profissionais (que levam o teatro como profissão) que representam uma história de outro indivíduo, mas pessoas oprimidas do cotidiano que fazem do teatro um mecanismo de resistência, contando suas próprias narrativas.

Isso faz verificar que a base de toda a herança técnico-teatral da poética do Teatro Oprimido vem dos trabalhos realizados por Augusto Boal no último período em que esteve no Teatro de Arena de São Paulo (SILVA, 2008, p. 52).

O conceito de oprimido e opressor das teorias de Augusto Boal também se aproxima daquele existente nos escritos e práticas do educador pernambucano Paulo Freire (1921-1997). Boal já havia se encantado pelas teorias do pedagogo em sua fase no Teatro de Arena, mas ele se aprofunda na técnica quando participa de um programa de alfabetização no Peru durante seu exílio, do que trataremos mais à frente.

Com essas influências, é sistematizado o Teatro do Oprimido. Ele atende, em especial, à necessidade de que o teatro seja ferramenta para a revolução, um ensaio para ela. Tem como principais objetivos a democratização do teatro e o uso deste como forma de luta política. O Teatro do Oprimido se preocupa em levar para a cena fatos cotidianos que tragam uma (ou mais) opressão em seu contexto.

O Teatro do Oprimido é, por conseguinte, um conjunto de jogos, procedimentos e teorias teatrais sistematizadas por Augusto Boal com o objetivo de expor, analisar criticamente e propor alternativas às opressões vividas pelos grupos chamados de “minorias sociais”, como mulheres, negros, indígenas, imigrantes, pobres, LGBTTs,¹⁷ dentre outros. O Teatro do Oprimido¹⁸ surgiu por meio da figura de Boal através da necessidade que ele via de usar o teatro para discutir criticamente opressões sociais no Brasil e em outros países da América Latina na década de 1960, período inicial da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). O oprimido encontra nesta abordagem possíveis

¹⁷ LGBTT é a abreviatura para lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros.

¹⁸ Em entrevista concedida à atriz Dina Staf, Augusto Boal afirma que o Teatro do Oprimido surgiu no Brasil e se desenvolveu em outros países da América Latina. Boal conta que o Teatro do Oprimido começou em 1968 no Teatro de Arena, porém é certo que o Método só foi sistematizado na década seguinte. A entrevista pode ser vista no documentário *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido*, de Zelito Viana (2010).

formas de se libertar das amarras opressivas a partir da criação do pensamento crítico por meio do teatro.

O TO [Teatro do Oprimido] ajuda seus praticantes a analisar o passado, em linguagem teatral, para que possam inventar o futuro. O TO busca transformar a realidade e não apenas compreendê-la e, resmungando, lamentá-la. (BOAL, 2003, p. 174).

Em razão de suas práticas teatrais e políticas¹⁹, Augusto Boal é preso e torturado em 1971. Após essa fase, ele é obrigado a se exilar do Brasil e vai viver em outros países da América Latina, onde constrói de vez a poética do Teatro do Oprimido. Por essas razões, Boal via o Teatro do Oprimido como uma forma de arte marcial, por meio da qual o oprimido poderia combater suas opressões. O Método foi uma maneira que Boal encontrou para lutar contra a ditadura. Dado a censura que o regime militar fazia às práticas teatrais na época, ele viu no teatro uma possível forma de manifestação política que “despistava” os censores. “Teatro é arte e sempre foi arma. Hoje, mais do que nunca, lutando pela nossa sobrevivência cultural, o teatro é *arte* que revela nossa identidade e *arma* que a preserva. [...] Hoje, o teatro é uma arte marcial!” (BOAL, 2003, p. 91).

Outra base para a criação do Teatro do Oprimido está na participação de Boal em um programa de alfabetização no Peru, em 1973, chamado de Operação Alfabetização Integral (ALFIN). Lá, ele coordenou o setor teatral do programa, por meio do qual entrou em contato com as teorias pedagógicas de Paulo Freire, que eram a principal influência do ALFIN.

A metodologia de alfabetização desenvolvida por Freire nos anos de 1960 visava à libertação do oprimido. Com seus escritos e práticas político-sócio-educacionais, Freire construiu a Pedagogia do Oprimido, calcada na necessidade de promover a reflexão no estudante. Visava o empoderamento mediante a contextualização histórica e política de seu ambiente. “Partindo do princípio que a *leitura do mundo precede a leitura da palavra*, o Método Paulo Freire encarava o educando como produtor ativo e autônomo de conhecimento” (SANTOS, 2016, p. 67-68).

O Prof. Dr. Márcio Penna Corte Real, professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás (FE/UFG), em palestra no evento intitulado **Brasil: Que País Será Este?**²⁰ sobre a Pedagogia do Oprimido, afirmou que Freire não trabalhava com a

¹⁹ Segundo Silva (2015), Augusto Boal foi integrante da Aliança Libertadora Nacional (ALN), organização política de esquerda-marxista.

²⁰ Evento realizado de 5 a 9 de setembro de 2016. Local: Cine Goiânia Ouro, Goiânia, GO.

ideia de analfabeto, mas de alfabetizando. Para Freire, todo educando poderia viver o movimento de passagem da consciência ingênua para a consciência crítica. E a alfabetização é a capacidade de lermos o mundo. Freire acreditava em experiências fundantes e temas geradores, de modo que a alfabetização poderia trazer palavras próprias do mundo do educando.

A leitura de mundo também fez parte da construção do Método do Teatro do Oprimido. Boal afirmava que o teatro, como uma forma de luta, precisa ser feito pelos oprimidos, para que falem de seus próprios problemas e possam ler artisticamente o contexto no qual vivem.

No livro *Pedagogia do oprimido*, Freire (1987) desenvolve uma pedagogia feita pelo oprimido e não para ele, afinal, a pedagogia deve ser pensada com a participação do povo. De modo semelhante, Boal via o Teatro do Oprimido como uma construção feita pelos e com os oprimidos. Para ele, não pode ocorrer a criação de temas que não partam da realidade das pessoas envolvidas no trabalho com o Teatro do Oprimido: “[...] o povo é fundamentalmente criador, produtor” (BOAL, 1980, p. 23).

Ainda na já citada palestra do Prof. Corte Real, este disse que a Pedagogia do Oprimido é uma ação político-pedagógica de empoderamento do povo, que valoriza o diálogo. O diálogo em busca de temas geradores para a educação é o elemento que permite investigar os problemas concretos do povo, para que se possa ser desenvolvido um programa educacional que faça sentido, contribuindo com leituras de mundo.

O Prof. Corte Real, na referida palestra, afirmou ainda que a leitura de mundo configura-se em uma educação na qual o código escrito da palavra possui intento pedagógico quando vem acompanhado da compreensão do contexto social. Em consonância está a ideia das palavras e temas geradores, como proposto por Freire, utilizados para perguntar aos alfabetizados dos círculos de cultura²¹ acerca dos significados das palavras aprendidas. Nesse sentido, a leitura política reveste de significado a leitura da palavra e a leitura de mundo. Há a possibilidade de, por meio da leitura, sermos capazes de dizer nossas próprias palavras, o que rompe o processo de silenciamento a nós imposto na sociedade brasileira.

²¹ Sala de aula ou roda de conversa de estudantes e educadores.

O processo de silenciamento é responsável pela criação de “analfabetos políticos”, que assistem acriticamente aos movimentos do governo no país e não se veem como parte das decisões e da construção da política. Quando trabalhamos com temas geradores, estamos lidando com temas atuais. Para isso, precisamos questionar o momento histórico da classe brasileira.

É necessário criar condições para que os indivíduos sejam capazes de fazer leituras de mundo segundo as posições que ocupam no mundo e com o mundo, de modo que os cidadãos busquem participar politicamente da vida em sociedade. Essas condições podem ser criadas a partir das artes e do diálogo. O diálogo é essencial para a composição das práticas do Teatro do Oprimido, visto que este atua por meio da leitura de mundo dos participantes, ao construir as cenas teatrais.

Paulo Freire e Augusto Boal foram motivados pela premissa de que todos têm condições de aprender qualquer tipo de conteúdo, seja ele da agricultura, da medicina, da matemática ou do teatro. O mais importante é que seja dado aos oprimidos o poder de escolha, para que sejam construtores do próprio conhecimento. Portanto, a visão crítica é imprescindível para que se dê o processo de autodescobrimento afirmado por Boal e Freire. No Peru, esse teatrólogo pode se aprofundar na criação ativa do oprimido em cena, o que influenciou decisivamente na construção das modalidades do Teatro do Oprimido.

O exílio político de Boal propiciou-lhe a urgência do aprimoramento de modalidades para o desenvolvimento do viés crítico entre os envolvidos no processo. O teatrólogo continuou a buscar perspectivas políticas e dialéticas em suas teorias e práticas teatrais.

Desde que deixou compulsoriamente o Brasil em 1971, logo após um brutal sequestro seguido de prisão e torturas, o teatrólogo iniciou uma longa jornada noite adentro por diversos países da América Latina. Trabalhou incansavelmente no sentido de não abandonar uma atuação teatral e política — mesmo em face do contexto de dificuldades em que se encontrava no exílio (CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2015, p. 88).

As modalidades do Teatro do Oprimido estão em estreita relação com as formas teatrais de *agitprop* da Revolução Russa, como já pontuado anteriormente. Julian Boal (2014b) afirma que Augusto Boal objetiva criar um repertório de técnicas teatrais e política de fácil reprodução pelo público, influenciadas pelo *agitprop*. Por mais que Boal não tenha feito essa referência teórica em suas obras, dada a urgência *in lócus* de seu trabalho,

acreditamos que é importante que façamos as associações e memórias entre Teatro do Oprimido e *agitprop*, já que este foi crucial para a união do teatro e da luta social no Brasil.

1.3 As modalidades do Teatro do Oprimido

O Teatro do Oprimido surge em momentos marginais e limítrofes em uma sociedade na qual as opressões sociais fazem com que os indivíduos questionem a situação em que vivem.

Tudo é reposto em questão. Só não se podem repor em questão os princípios mesmos do Teatro do Oprimido, que é um método complexo e coerente. E esses princípios são: a) a transformação do espectador em protagonista da ação teatral; b) a tentativa de, através dessa transformação, modificar a sociedade, e não apenas interpretá-la. (BOAL, 200, p. 319).

O Método pode possuir características mais pessoais ou sociais, a depender da sociedade em que se insere. Trata-se de uma forma de rearranjo de uma comunidade que, expondo seus problemas, busca solucioná-los a partir de sugestões debatidas e encenadas teatralmente. O Teatro do Oprimido possui as seguintes modalidades: Teatro Jornal²², Teatro Invisível, Teatro Fórum, Teatro Imagem, Arco-Íris do Desejo, o Teatro Legislativo e a Estética do Oprimido, sobre os quais passo a discorrer.

A primeira forma do Teatro do Oprimido sistematizada por Boal foi o Teatro Jornal²³ em 1970. Ela serve para desmistificar a pretensa imparcialidade dos meios de comunicação. Basicamente, o Teatro Jornal é a transformação de textos midiáticos, e principalmente jornalísticos, em processos teatrais. Foi uma alternativa para a repressão aos textos teatrais na ditadura. Com este, era possível desenvolver cenas sobre assuntos da política brasileira e depois “destruí-los” como se nunca houvessem existido.

O Teatro-Jornal se converteu na primeira semente do Teatro do Oprimido, concretizando todo um processo que aproximou Boal das

²² Em letras maiúsculas, pois me refiro ao Teatro Jornal desenvolvido como modalidade do Teatro do Oprimido. Da mesma forma, as outras modalidades do Teatro do Oprimido serão escritas com letras iniciais maiúsculas.

²³ Desenvolvido a princípio no Teatro de Arena antes de Boal exilar-se do Brasil, mas ainda não como parte do Método do Teatro do Oprimido, o Teatro Jornal “sustentava [...] um caráter didático, o de montar nove técnicas de transformação de uma notícia em cena teatral” (MAGALDI, 1984, p. 91-92).

classes oprimidas, não apenas como dramaturgo e diretor, mas também como cidadão e ativista. (SANTOS, 2016, p. 76).

Em 1971, após Augusto Boal ser preso, torturado e exilado do Brasil, ele vai para a Argentina, onde desenvolve outra modalidade do Teatro do Oprimido: o Teatro Invisível. Essa modalidade consiste na criação e apresentação de peças teatrais em espaços públicos, simulando cenas cotidianas, de forma que seja fomentado um processo de discussão crítica sobre os temas trazidos, porém os espectadores não estão cientes que se trata de uma cena cuja ação é teatral. Ao final da apresentação, os atores deixam o espaço sem contar aos transeuntes que se tratava de uma peça. Provavelmente, as formas de *agitprop* não se realizavam em teatros (espaços fechados) com público convidado, devido à repressão política da época. Portanto, acreditamos que os espectadores dessas apresentações também eram “pegos de surpresa” na condição de transeuntes, como no Teatro Invisível.

No Peru, em 1973, surgiu o Teatro Fórum. De acordo com a curadora Bárbara Santos (2016), o Teatro Fórum está presente em mais de 72 países pelos cinco continentes do mundo. A cena, no Teatro Fórum, surge a partir de uma opressão compartilhada por um grupo por analogia ou por identidade. Ao longo de um processo que engloba jogos e exercícios desenvolvidos para o Teatro do Oprimido, a percepção artística, social e crítica dos participantes é aprimorada e, por vezes, reconstruída.

Costa (2013) afirma que o teatro-fórum surgiu inicialmente na Revolução Russa como forma de argumentação do povo em relação a um assunto da luta política. Uma peça teatral que trouxesse um tema a ser debatido era apresentada e o público entrava em cena para trazer alternativas teatrais que colocassem em questão aquelas representadas e extraídas do cotidiano. A ideia era que pudessem ser ensaiadas novas possibilidades para alteração da estrutura encontrada na rotina dos espectadores.

Por que discutir opressões sociais teatralmente? As opressões sociais são problematizadas em diversas instâncias: movimentos sociais, manifestações, agressões, rodas de debate. No Teatro do Oprimido, elas são discutidas teatralmente. Boal acreditava que a escolha pela forma teatral era o meio de ensaiar possibilidades para a mudança de situações opressoras. O interesse pela técnica não é, apenas, funcional e irreflexivo. O Método do Teatro do Oprimido envolve sentimento. Os processos do Teatro do Oprimido são imagéticos, nos quais técnica e ideia (expressão e imagem) estão intrinsecamente conectadas. Daí, a sistematização do Teatro Imagem.

O Teatro Imagem dá suporte para a construção e multiplicação do Teatro do Oprimido como linguagem corporal e artística. A modalidade foi desenvolvida nos anos de 1970 e pressupõe falar por intermédio do corpo o que se quer dizer, dispensando o uso da palavra, mesmo que esta seja extremamente importante para desenvolver os mecanismos corporais imagéticos e de possibilidades motoras. Os principais meios de atuação da modalidade são a imagem e as construções que ela gera; a modalidade perpassa as outras, ou seja, é um caminho em comum a ser seguido por todas as formas.

As imagens construídas no Teatro Imagem podem ser associadas a todas as formas de *agitprop*, pois, como afirma Costa (2015), a maior parte da população russa na época da revolução era analfabeta, bem como a brasileira da década de 1960, e as formas de intervenção precisavam priorizar as iconografias de forma que elas fossem rapidamente compreendidas. Por mais que Boal buscasse com as imagens a desconstrução da palavra e a desmecanização do corpo cotidiano, é importante salientar que a imagem atua politicamente em situações nas quais a palavra tem dificuldade em fazê-lo.

A modalidade Arco-Íris do Desejo, elaborada nos anos de 1980, trabalha com procedimentos teatrais de introspecção. Por meio dela, são discutidas as opressões internalizadas dos indivíduos. Parte-se de pressões da sociedade que formam internamente uma opressão, a qual o indivíduo passa a exercer sobre si mesmo. O Arco-Íris do Desejo surgiu quando Augusto Boal e a psicanalista Cecília Boal, começando a trabalhar na Europa, perceberam que o caráter das opressões é diferente daquele trabalhado na América Latina. Lá, as opressões eram mais psicológicas, porém de grande dimensão opressora. Por isso, a maneira de usar o Teatro do Oprimido tal como estava não servia. Na América Latina, as apresentações eram menores, com plateias homogêneas e urgentes, ou seja, os fóruns vinham a ser recurso para situações cotidianas de opressão que se davam em um curto espaço de tempo. Na Europa, além do caráter psicológico das opressões, as peças eram assistidas por mais pessoas, com público mais diversificado entre si, e a urgência era menor; as situações de opressão apresentadas lá poderiam ou não acontecer de imediato. Constatado isso, iniciou-se então a construção das técnicas teatrais do Arco-Íris do Desejo.

Com o início do desvelamento de opressões caracterizadas, sobretudo, por questões psicológicas, fato percebido por Boal em seu trabalho na Europa, o Teatro do Oprimido

nesta fase é comparado, e por vezes igualado, ao psicodrama²⁴. Boal ainda reitera a relação do social e psicológico quando explicita que a separação entre os dois deve se manter apenas como elemento didático, pois o social está inserido no psicológico e vice-versa.

Outra modalidade do Teatro do Oprimido é o Teatro Legislativo, concebido em 1993. Este não é, apenas, teatro político, mas sim teatro como política, ou seja, uma das formas pelas quais a atividade política se exerce. Nesse tipo de teatro, o cidadão se transforma em um legislador que, além de participar de uma democracia representativa, na qual os políticos foram eleitos mediante a soberania popular, também participa de uma democracia transitiva. A transitividade é um conceito freiriano emprestado por Boal, segundo o qual se vive a prática do diálogo, da troca. No Teatro Legislativo, as ações futuras ensaiadas se tornam leis depois de serem avaliadas pela chamada “Célula Metabolizadora”, formada por uma pessoa da tramitação legislativa, uma pessoa da jurídica e uma pessoa do teatro.

Os processos de agitação do *agitprop* são similares aos do Teatro Legislativo. As duas formas objetivam colocar os revolucionários e os oprimidos em contato com as formas legais de luta nas sociedades. Boal foi mais além quando propôs que as leis elaboradas no Teatro Legislativo fossem levadas à Câmara para, quem sabe, se tornarem públicas, na época (1992) ele havia sido eleito vereador do Rio de Janeiro pelo Partido dos Trabalhadores (PT), mas, ainda assim, as duas formas trabalham em consonância.

O Teatro Legislativo é “um conjunto de procedimentos que misturam o Teatro Fórum e os rituais convencionais de uma Câmara ou Assembleia Legislativa, com o objetivo de se chegar à formulação de Projetos de Lei coerentes e viáveis” (BOAL, 1996, p. 20).

Após o desenvolvimento do Teatro Legislativo nos anos de 1990, surgiu a Estética do Oprimido, esta não é, necessariamente, uma categoria, mas ela engloba todas as outras nas ideias das construções artísticas dos do Teatro do Oprimido. A Estética do Oprimido foi descrita no último livro de Boal (2009a), esta une os três princípios básicos para a construção da comunicação sensorial e simbólica do oprimido: SOM, IMAGEM e PALAVRA. A partir dela, é possível que surja um movimento de desbloqueio da própria

²⁴ O psicodrama foi desenvolvido por Jacob Levi Moreno em 1921. Este é uma prática que empresta do teatro técnicas de jogo e cenas para que os pacientes de terapia possam trabalhar com seus “problemas” psicológicos a partir do viés teatral. Assim, lidam com o seu universo mental de outra forma. A ação dramática faz parte do psicodrama.

criação em detrimento daquela veiculada pelas mídias e padrões de massa. O Teatro Fórum precisa fazer uso da Estética do Oprimido para que os indivíduos passem a serem produtores da própria arte, tendo o teatro como prática e a liberdade como objetivo. No subcapítulo seguinte, iremos nos aprofundar sobre o Teatro Fórum e a curingagem.

1.4 Curingagem e fruição crítica no Teatro Fórum

As cenas do Teatro Fórum, sistematizado e desenvolvido por Boal no Teatro do Oprimido, são criadas pela reunião de um grupo, que percebe uma opressão partilhada coletivamente ou se une para discutir uma opressão específica. O trabalho feito se baseia na construção de uma cena-fórum, na qual é necessário que se estabeleça a qualidade estética de um fórum que promova o desenvolvimento crítico do público. Porém, acreditamos que não está subentendido às cenas-fórum que a discussão se direciona para a leitura crítica. Por isso, vemos como essencial o estudo da promoção do pensamento crítico no público pelo Teatro Fórum.

A peça de Teatro Fórum não possui um desfecho com o desenrolar da situação opressiva. O final se dá no ponto alto do conflito gerado pela opressão apresentada, de maneira análoga, sobretudo, à segunda fase do drama social, assunto de que trataremos mais à frente: a ampliação da crise. Após isso, se inicia o fórum e o público é estimulado pelo curinga a refletir e debater sobre o papel das personagens e suas relações nas opressões trazidas na peça. O curinga convida o público a entrar em cena e substituir a personagem oprimida para propor alternativas que possam desenrolar as situações opressivas, no sentido de amenizar a discriminação existente. As alternativas serão consequência do desenvolvimento da percepção crítica dos espectadores sobre as cenas apresentadas, o que será provocado pela mediação no Teatro Fórum.

O Teatro Fórum não pode representar o último estágio da opressão: a agressão. Por exemplo, se é apresentada uma cena em que uma mulher, em casa, é agredida fisicamente pelo marido e não tem possibilidades de sair dali, é bem provável que o público tenha dificuldades de encontrar alternativas para a situação que não sejam físicas. Assim, para Boal, o fórum precisa ser feito anteriormente: o que a mulher poderia ter feito para não estar nessa situação com o marido? Sabemos que o ideal é que o marido não seja agressivo, pois é ele que precisa deixar de ser opressor. Porém, é verdade que os oprimidos têm de

encontrar maneiras de não chegar a serem agredidos e vivenciar o pior desfecho das opressões: a morte.

Podemos ser opressores em uma ocasião e nos tornar oprimidos em outra. As máscaras sociais são colocadas e retiradas durante as relações. As leituras das obras do sociólogo Erving Goffman: *A representação do eu na vida cotidiana* (2002) e *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face* (2011) nos indicam os procedimentos usados para os intercâmbios dos papéis sociais. Assim como no Teatro do Oprimido, os indivíduos têm a chance de se caracterizar como outras personagens, manipulando os artifícios da atuação. As pessoas podem fazer isso cotidianamente ao controlar sua fachada²⁵.

Assim, o texto de uma representação não está restrito apenas à comunicação verbal, o corpo também comunica. O fato de as representações estarem ligadas às classes sociais dos atores atesta que eles têm algum tipo de consciência sobre elas. Isso porque alguns trejeitos e características da representação têm estreita relação com o lugar social de quem atua. Assim, no Teatro Fórum, os atores devem ter consciência da fachada que representam em cena.

A mediação entre o palco e a plateia em uma sessão de Teatro Fórum é feita pelo curinga. Normalmente, o curinga é o diretor artístico do grupo, mas isto não é uma regra. Ele é um “misto de animador, coordenador, diretor de teatro e moderador dos eventos de Teatro do Oprimido” (TEIXEIRA, 2007a, p. 14). No Teatro Fórum, o curinga avalia, junto ao público, as alternativas apresentadas pelos espectadores e questiona suas implicações na peça e na vida cotidiana.

Cabe a ele explicar ao público as regras do jogo, corrigir os possíveis erros, instruir uns e outros para que a cena não pare [...]. Ele não é um conferencista, não é o dono da verdade: ele tratará apenas de fazer com que todos que saibam melhor expliquem o que saibam, com que os que usem mais, usem mostrar o que são capazes. (BOAL, 1988, p. 152).

A obra de Teatro Fórum pode ser uma ação transformadora, quando evidencia criticamente uma opressão social a ser discutida. O curinga, mais do que tornar uma opressão evidente na obra, facilita entre os espectadores e a peça o debate da opressão

²⁵ Goffman (2002) usa o termo “fachada” para se referir ao conjunto expressivo empregado consciente ou inconscientemente por um indivíduo durante sua representação cotidiana.

observada, que é o instante de libertação do oprimido. A característica da obra em favor da ação transformadora é a epistemologia intrínseca do Teatro do Oprimido, pelo seu caráter teatro-educativo-crítico.

O oprimido não vê outra situação a não ser a condição opressiva que vive. O Teatro Fórum poderá, então, criar o viés crítico que o moverá para fora da situação de conformidade. A mobilização do espect-ator precisa ser a consequência transformadora da cena-fórum.

Augusto Boal não gostava da palavra “espectador”, pois a considerava “feia”. Acreditava que se referia a um indivíduo que assiste passivamente à peça. Para ele, os espectadores precisam participar ativamente de uma sessão de teatro, em especial no Teatro Fórum. O espectador de teatro é considerado um consumidor massivo de entretenimento cultural. Boal, em seus estudos e práticas, passa a chamar o fruidor de Teatro do Oprimido de espect-ator, para afirmar que o espectador da sessão de Teatro Fórum é interlocutor ativo e está em expectativa para atuar, para entrar em cena:

A poética do oprimido é essencialmente uma Poética de Liberação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! *Teatro é ação!* (BOAL, 2009, p. 237).

O Teatro do Oprimido propõe ao público que o assiste trazer alternativas para que ocorra o fim da opressão social evidenciada. Primeiramente, a ideia é dar poder de luta ao oprimido, para que ele se conscientize da opressão e tente sair dela.

É fundamental que a relação do espectador em formação com o teatro não seja a do aluno que cumpre uma tarefa imposta, mas a do sujeito que dialoga livremente com a obra, elabora suas interrogações e formula suas respostas (DESGRANGES, 2003, p. 67).

Este teatro que vislumbra espect-atores faz parte de um movimento que transporta o indivíduo do público do lugar de contemplador para co-criador. De forma que, em consonância com o que afirma Boal, o teatro se cumpra “enquanto espaço de aprendizagem, de exercícios de direitos e deveres do cidadão (ensaio para a Revolução)” (ANDRÉ, 2007, p. 63).

O espect-ator no Teatro Fórum não será testemunha passiva da violência sofrida pela personagem oprimida. Ele é o protagonista da ação. Sua função no fórum é (re) criar a obra, de modo que sejam pensadas alternativas de luta contra a opressão social trazida em cena. O espect-ator fará parte da reflexão crítica e da ação dramática. Portanto, é necessário

que seja apresentada uma cena de Teatro Fórum que proporcione ao público possibilidades de reflexões e busca de alternativas dentro de situações contextualizadas. Boal (2000, p. 323) conclui:

O Teatro-Fórum é sempre possível quando existem alternativas. Caso contrário, torna-se fatalista. O fatalismo do qual Boal fala diz respeito à condição de destino, que não se pode lutar contra, fazendo com que o Teatro Fórum perca seu caráter questionador e consciente.

A peça de Teatro Fórum, pelos aspectos epistemológicos e em conformidade com os escritos de Augusto Boal, pode existir como construção da fruição crítica no público da sessão. Logo, entendemos que o diálogo promovido pelo curinga parte da premissa de desenvolver a recepção crítica do fruidor/espect-ator. Esta é uma das ações realizadas na curingagem, substantivo que tem origem no verbo “curingar”:

Curingar é um verbo específico do vocabulário do Teatro do Oprimido. Entre os diversos sentidos desse verbo está o de mediar o diálogo entre palco e plateia nas sessões de Teatro-Fórum [...]. Curingar é facilitar o diálogo em qualquer atividade de Teatro do Oprimido. (SANTOS, 2016, p. 439).

O verbo prevê a promoção da recepção crítica no Teatro Fórum, gerada, essencialmente, pelas ações do curinga, formador de um público crítico, como ação transformadora intrínseca de um teatro ativista.

Augusto Boal (1980), no que diz respeito ao curinga, centrou-se em dar apontamentos em relação a sua postura em cena. Neste sentido, ele afirma que o mediador não deve tirar conclusões precipitadas ou induzir o público em sua reflexão. Se o curinga tirar conclusões precipitadas na sessão de Teatro Fórum, ele haverá finalizado o diálogo, não sendo possível promover a leitura reflexiva no espect-ator, porque ela está calcada na dúvida e no questionamento. Sendo assim, a reflexão dos espect-atores será induzida à resposta e não ao pensamento.

O *curinga* deve evitar qualquer tipo de manipulação, de indução do espectador. Não deve tirar conclusões que não sejam evidentes. [...] O *curinga* não decide nada por conta própria. Enuncia as regras do jogo, mas a partir daí deve aceitar até mesmo que a platéia modifique essas regras. [...] O *curinga* deve constantemente reenviar as dúvidas à platéia para que ela decida. Vale ou não vale? [...] O *curinga* deve estar atento a todas as soluções *mágicas*. Ele pode interromper uma ação de um espectador-protagonista quando acredita que tal ação é mágica, mas não deve *decretar* que é mágica, e sim interrogar a platéia. [...] A *atitude* física do *curinga* é de extrema importância [...]. (BOAL, 1980, p. 149, grifo do autor).

Vale ressaltar, portanto, que Boal não traz um modelo fechado para a formação do mediador no Teatro Fórum, propondo que os curingas priorizem a discussão sobre a opressão e não, apenas, a entrada do espectador em cena.

Em uma fala feita no I Encontro Sem Fronteiras de Teatro do Oprimido²⁶, Julian Boal, multiplicador de Teatro do Oprimido e filho de Augusto Boal, que pratica e estuda o Método desde a década de 1990, afirmou que a curingagem não pode ser levada separada do conjunto, ou seja, a curingagem é inerente à peça de Teatro Fórum apresentada. Ele acredita que os curingas, mais que seguirem um modelo para curingar, precisam construir sua atuação junto à produção da obra a ser encenada.

O modelo seguido pela maioria dos curingas no mundo produz erros, segundo avaliação de Julian Boal. Para ele, o erro mais comum dos curingas é promover o democratismo falso, ao dizer que todas as opiniões são válidas. Agindo assim, o curinga deixa transparecer que não conhece muito bem o tema que está sendo curingado ou que não sabe porque está ali. Isso também leva à crença de que “por si só a cena salva”, induzindo o curinga a forçar que os espectadores entrem em cena. Consequentemente, o curinga não dá atenção à discussão que é suscitada, muitas vezes mais interessante que a intervenção na peça. Isto acontece não só pela necessidade que possui o curinga de que os espectadores entrem em cena, mas também pelo esvaziamento de questões políticas na formação do mediador.

Para Boal (2000), a atitude física do curinga é extremamente importante, ele deve estar em alerta durante a sessão de Teatro Fórum e mostrar prontidão corporal. Boal diz que a figura precisa estar atenta ao seu corpo, não demonstrando relaxamento ou desinteresse. O curinga precisa estimular a plateia. No livro *Stop: c'est magique*,²⁷ uma das principais obras do Teatro do Oprimido, podem ser encontrados apontamentos de comportamento para o curinga. A importância que Boal sublinha à atitude física do curinga nos coloca em questão a constituição da composição física do mediador. Afinal, se sua posição corporal é relevante no processo do Teatro Fórum, como ela se constituiu? Quem trouxe os procedimentos teatrais para a formação corporal do curinga?

²⁶ Evento realizado de 4 a 6 de setembro de 2015. Local: Cine Teatro Coronel Raymundo, Santana de Parnaíba, SP.

²⁷ Na 11ª edição do livro *Jogos para atores e não atores* (2000), Augusto Boal repetirá as perguntas sobre as dúvidas e certezas no Teatro Fórum.

Julian Boal acredita que o modo de proceder à curingagem de Teatro Fórum e da postura corporal do curinga foi traçado pelos escritos de seu pai. Considera, portanto, que os apontamentos dados por Boal são relevantes à percepção de curingas quando trabalham com o Teatro Fórum. Mas a maneira como os curingas devem proceder foi dada como modelo a partir das atuações de Augusto Boal como curinga. Julian Boal assinala que existem poucos escritos sobre a curingagem. Segundo ele, seu pai via a curingagem como algo pessoal, de cada curinga e não acreditava que ela fosse “necessariamente transferível” entre mediadores.

O fato de Augusto Boal não ter criado um modelo fechado de curingagem torna o Teatro Fórum uma forma produtiva de combate a opressões sociais, uma vez que a curingagem está aberta a influências e sugestões do público. O público é o referencial no trabalho do curinga e a ele todas as perguntas têm de ser enviadas para suscitar o debate. Por isso, vemos a curingagem como uma abordagem de transformação social e entendemos que é indispensável buscar a recepção crítica no Teatro Fórum.

1.5 A fruição dos espect-atores no Teatro Fórum pela relação entre autonomia, democracia e política

Qual a relação entre política, democracia e autonomia? Esta pergunta nos surge como grande desafiadora da proposta de repensar um teatro no qual o espect-ator seja provocado criticamente para discutir e fazer parte da construção da obra de Teatro Fórum.

O teatrólogo norte-americano Richard Schechner cunha dois termos para se referir ao performer e ao espectador em uma performance: transportado e transformado. O transporte acontece no momento em que o performer e/ou o espectador é levado a outro lugar em razão da performance. A transformação são mudanças “que ocorrem dentro do performer e as mudanças que, concomitantemente, acontecem na audiência” (SCHECHNER, 2011, p. 162). Essas mudanças são internas e podem ser de caráter psicológico.

No Teatro Fórum, os espect-atores são transportados para outro lugar durante a apresentação da peça, afinal este lugar está retratando cenicamente as opressões sociais cotidianas. Durante o fórum, o objetivo do curinga é transformar as concepções do público em relação ao que foi apresentado, mas não, apenas, de forma interna. “O espetáculo é o

início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso” (BOAL, 2009b, p. 19). O curinga irá provocar o questionamento da opressão pelos espectadores. Dessa forma, a recepção da audiência no Teatro Fórum deve ser crítica.

Usamos como base para o estudo da curingagem a fruição crítica do espectador no Teatro Fórum. Nosso levantamento de material bibliográfico mostrou que a recepção crítica é um conceito geralmente usado para se referir à avaliação feita pela crítica da obra que está sendo apresentada, em termos de análise profissional da peça. Porém, não é dessa fruição crítica que tratamos.

A fruição crítica da qual dissertamos é oposta à fruição acrítica de uma obra e se relaciona ao ato de assistir uma peça de teatro reflexivamente. De acordo com Fernanda Cunha (2012), a acriticidade está ligada a um indivíduo sem autonomia dentro da sociedade na qual vivemos. Cabe registrar, sociedade essa onde os meios midiáticos de massa veiculam informações que fazem parte de decisões verticalizadas em relação ao que consumir culturalmente.

Para explicar o que é autonomia, recorreremos aos conceitos de política, democracia e à inter-relação entre os três. Para tanto, inicialmente trataremos da conceituação desses termos, fazendo uso das definições encontradas no *Dicionário de filosofia* (2007) de autoria de Nicola Abbagnano. Nesse dicionário, são apresentadas quatro principais definições para a política: como a doutrina do direito e da moral; como teoria do Estado; a política como a arte ou a ciência do governo; política identificada com a sociologia, ou seja, a política se referindo aos estudos dos comportamentos intersubjetivos.

Para a filósofa Hannah Arendt (2004), a ação política denota liberdade. Porém, pontua que a busca desenfreada pelo poder e pela dominação, alastrada pela política, fez com que os cidadãos se distanciassem da política, por medo e impotência.

Baseado no pensamento de Hannah Arendt, de que a política não é domínio, de que não se baseia na distinção entre governantes e governados e nem é mera violência, mas ação em comum acordo, ação em conjunto, sendo reflexo da condição plural do homem e fim em si mesma, já que não é um meio para objetivos mais elevados, como, por exemplo, a preservação da vida, significando liberdade. (TORRES, 2007, p. 236).

Com base na definição do que é política para Abbagnano e no sentido da política para Arendt, encontramos um lugar para a construção da relação da política com os outros conceitos supracitados. Se lidarmos com a política como um estudo dos comportamentos

intersubjetivos e como sinônimo de liberdade, somos levados a entender que a política, quando instaurada em um indivíduo, tende a conduzi-lo ao exercício de afirmação de si mesmo como sujeito histórico, social e cultural. Essa afirmação se fortifica quando pensamos que os sujeitos entram em relação e constroem paradigmas de conduta e vivência que são baseados em suas próprias vidas.

O termo democracia, de acordo com Abbagnano (2007), tem a ver com uma forma de governo que permite ao cidadão fazer o que quer. Refere-se a definição que poderia estar de acordo com a de liberdade, como proposto por Arendt, não fosse o fato de a filósofa acreditar que a liberdade não está ligada ao *querer*, mas sim ao *poder*. Ainda segundo Abbagnano (2007, p. 487), “a democracia existe quando os livres governam”.

A sensação da liberdade de expressão após o fim da ditadura civil-militar no Brasil na década de 1980 nos faz perceber a falta de opções às quais podemos recorrer para nos expressar livremente. Por exemplo, podemos assistir ao canal que quisermos na televisão, porém todos os canais da televisão aberta estão condicionados aos interesses políticos de grandes empresas nacionais e internacionais, ou seja, os canais da televisão aberta são sujeitos à censura do Estado.

Continuando na busca da relação entre os três conceitos, vale destacar o conceito de autonomia – “mais genericamente, fala-se hoje, p. ex., de ‘princípio autônomo’ no sentido de um princípio que tenha em si, ou ponha por si mesmo, a sua validade ou a regra da sua ação” (ABBAGNANO, 2007, p. 98). Dessa forma, quando pensamos em um princípio que põe por si mesmo a regra de sua ação, empreendemos que seres autônomos impõem para si mesmos suas próprias leis de conduta e sobrevivência.

Claudete Bonatto Reichert e Adriana Wagner (2007) afirmam que a autonomia é construída pelo indivíduo e está condicionada à relação que seu mundo interno cria com as condições externas de onde vive. O mundo interno, a que as autoras se referem, diz respeito à auto-organização, que gera um indivíduo autônomo que constrói suas leis de ação.

A relação entre política e democracia está ligada ao surgimento do conceito de autonomia que é “posterior a Adorno e à Escola de Frankfurt, mas sua conquista (permanente) também visaria retirar ‘a mão que oprime’, ou seja, [gerar] a emancipação” (CARVALHO, 2015, p. 60). A ação política, que é sinônimo de liberdade para Arendt, é

atingida em uma forma de governo democrática, na qual todos fazem o que podem e são livres para agir de acordo com sua auto-organização e regimento.

Seres autônomos são politizados em um contexto democrático e, por consequência, foram provocados criticamente a desenvolver sua autonomia. Portanto, as sessões de Teatro Fórum devem desenvolver a autonomia dos indivíduos, para que discussões críticas façam parte da construção da obra. A atuação democrática a que o Teatro Fórum se propõe está concentrada na crença de que todos podem fazer teatro.

O curinga precisa respeitar a autonomia do espectador e suas escolhas no debate e nas intervenções que vierem a realizar no Teatro Fórum. As consequências dos atos protagonizados pelo público serão visualizadas pelo próprio público. O curinga deve ser um catalisador dessa relação. Os espectadores ensaiarão em uma sessão de Teatro Fórum ações políticas e autônomas de modo democrático para que, na vida cotidiana, quando a opressão social acontecer, eles possam atuar em busca de sua emancipação.

A busca pela emancipação que precisa ser despertada nos espectadores em uma sessão de Teatro Fórum nascerá por meio da fruição crítica. Isso porque, no momento em que o espectador não aceita as propostas em cena como estão e sente a necessidade de intervir e modificar as situações, ele está passando por um processo de reconstrução da qualidade crítica de sua fruição.

Dessa maneira surge a questão impulsora desta pesquisa: como pode se estabelecer a formação do curinga no Teatro Fórum, primando pela fruição crítica dos espectadores? Vale dizer que entendemos que melhor alternativa para isso é a constituição do curinga por meio de características do bufão.

1.6 Quem são os bufões?

Na história da cultura cômico-popular, a imagem dos bufões sempre esteve associada à gozação e à comicidade grosseira. Para a professora Elisabeth Lopes, o bufão apresenta contraste entre a seriedade e a leviandade constantemente: “Neste momento, a simultaneidade do trágico e do cômico cria uma forma estética ilimitável para os moldes conhecidos. É um estado de coisas paradoxal!” (LOPES, 2001, p. 149).

O ator-bufão adota a ideia dos paradoxos, como uma espécie de equilíbrio, para que a atuação seja criada. As ações bufonescas ocupam um espaço entre o trágico e o cômico, entre a verdade e a mentira, entre o cênico e o real. Esta dualidade é fundamental para que o curinga fomente a percepção crítica dos espect-atores, afinal, em uma sessão de Teatro Fórum a curingagem precisa lidar com as realidades da opressão no cotidiano e no teatro.

Os bufões têm como característica marcante, sobretudo em tempos próximos a sua origem, as deformações corporais. O corpo deles é engrandecido, com corcundas, rostos assimétricos, barrigas grandes, peitos inflados. As dualidades presentes nas ações do bufão são representadas, também, nas distorções físicas, que metaforizam sua visão invertida do mundo.

O curinga com corpo engrandecido e primando por gestos corporais não revelará grandes verdades, mas lançará, também diretamente, ao público perguntas que levam à revelação de alternativas para o fim da opressão apresentada. “Antes das palavras e das letras, este profissional [o bufão] se expressava pela ação e pelo jogo, que são a mais pura expressão da linguagem teatral” (LOPES, 2001, p. 64).

“O corpo extravagante do Bufão, permitiria, sob esta ótica, expressar concretamente as deformações físicas e sociais da sociedade” (LOPES, 2001, p. 30). Por trás dessa máscara corporal, a risada provocada surge em diferentes graus de intensidade e a ridicularização do “feio” e “anormal” é reveladora de grandes verdades, para isso os bufões se dirigem diretamente ao público durante suas ações.

Apesar de parecerem opções estéticas, as deformações físicas estão ligadas ao espírito do grotesco e da escatologia presentes nas figuras dos bufões. As roupas e adereços usados para caracterizar as personagens “serviam, segundo a crença, para ampliar os poderes sobrenaturais e alcançar o domínio do homem sobre a natureza” (LOPES, 2001, p. 12).

Nas praças, ruas, tavernas, castelos, casas de nobres, os bufões faziam circular a cultura de sua arte. Na rua e em espaços públicos disseminavam o espírito da diversão e do deboche, pondo em jogo fatos da realidade. Reis e príncipes tinham ao seu lado um bufão, mais conhecido como bobo da corte, que era responsável por seus momentos de entretenimento e reflexão. Muitas vezes, por essa posição privilegiada, esses bobos, também, criticavam algumas posturas dos governantes e reproduziam queixas da população, sem sofrerem retaliações. Nas figuras 2 e 3, podemos ver dois bufões acompanhantes de reis da época medieval:

Figura 2: *Bufão Perkeo frente ao Castelo de Schwetzingen* - Johann Georg Dathan (À esquerda).
Figura 3: *O Bufão Pablo de Valladolid* - Diego Rodrigues da Silva y Velásquez (À direita).



Lopes (2001) afirma que o artista que estiver trabalhando com o bufão necessita colocar no jogo da representação energia suficiente para que haja um alto grau de presença em cena. Na atuação do curinga no Teatro Fórum, é essencial que ele possua um alto grau de presença em cena, afinal, ele precisa estar atento às observações e representações dos espect-atores. Para isso, é necessário que o curinga seja regido por impulsos e forças excessivas que deixem aparecer sua animalidade e ambiguidade cênicas, assim como nos bufões.

Os bufões misturam em suas ações de ambiguidade ideias do sábio e do tolo, do artista ou do mago, provocando aproximação entre eles e os interlocutores com quem falam, seja eles parte da corte real ou da população de um reino. As oposições presentes em sua personalidade possibilitam que o bufão produza um jogo baseado na alteridade²⁸ de forma que ele consiga alcançar a todos com suas críticas político-sociais.

²⁸ Segundo Abbagnano (2007): “ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro” (p. 34).

Entendemos que o curinga formado por características bufonescas, terá um espaço no qual suas críticas possam ser feitas sem retaliações superficiais, mas por questionamentos que despertem o olhar crítico do público. A loucura trazida pelos bufões foi considerada na Antiguidade um signo do entendimento humano.

A loucura da atuação dos bufões era tolerável socialmente, pois se aceita do louco o que não se aceitaria de uma pessoa “normal”.

Os ricos e os poderosos tiveram ao seu lado, desde muito cedo, pobres diabos, quase sempre deformados e mal-feitos, e às vezes verdadeiros loucos, encarregados de fazer rir, ou levá-los a conhecer suas prosperidades futuras e os desígnios dos deuses. A loucura era considerada na antiguidade como signo do entendimento sobre-humano (GAZEAU, 1995, p. 14, tradução minha).²⁹

Essas figuras atuam constantemente em estado de jogo. O espírito delas é semelhante ao das crianças, em que o prazer e o gozo são essenciais para sua atuação. O prazer e o gozo vivenciados pelo bufão estão relacionados diretamente ao conceito do divertimento por meio do qual é instaurada a alegria em prol da reflexão crítica. O divertimento que buscamos para o Teatro Fórum deve estar baseado na reflexão crítica e, para tanto, a atuação dos curingas tem que estar alinhada à dos bufões.

A atuação dos bufões se fundamenta na construção da habilidade de improvisação do ator em cena. Esta é ressaltada pela criação no presente, de forma que as cenas sejam feitas ao vivo e dirigidas aos espectadores. Os curingas precisam ter domínio do jogo cênico e da improvisação, em especial a cômica, quando estão em cena no Teatro Fórum, trazendo para sua atuação gestos e movimentos ampliados, que sejam reconhecidos rapidamente como fora das movimentações cotidianas, assim como os corpos dos bufões, que provocam o riso em relação direta com a construção de imagens.

O exercício do riso, praticado pelo bufão, é associado à imagem de um mundo invertido, de um mundo às avessas: “[...] em meio aos truques e sátiras, ele critica a sociedade, denuncia as instituições e ridiculariza os vícios dos homens” (LOPES, 2001, p. 9). Trata-se de ações que são impulsionadas por um espírito de jogo, colocando o bufão em situações de desvelamento de opressões, pelo fato de suas ações serem inocentes, satíricas e desmedidas.

²⁹ Los ricos y los poderosos tuvieron desde muy temprano a su lado pobres diablos, casi siempre deformes y contrahechos, y a veces, verdaderos locos, encargados de hacer reír, o bien de darles a conocer los sucesos futuros y los designios de los dioses. La locura se consideraba en la antigüedad como signos de un entendimiento sobrehumano. (GAZEAU, 1995, p. 14).

O riso expressado pelo bufão é associado a um momento de prazer, porém, também, é ligado a um processo lógico de percepção das realidades em que se vive. Nas ações do bufão, vemos um intento crítico aguçado, apesar de nem sempre intencional, que é construído por meio de ações cômicas e grotescas, que podem denunciar mundos carregados de contradições e incoerências das relações entre os seres humanos.

As risadas proferidas pelos espect-atores poderão ser resultado de olhares críticos suscitados pela mediação do curinga formado por características bufonescas que possuem este intento crítico aguçado. Assim sendo, as risadas exprimidas pelo bufão podem influenciar o curinga a criar um ambiente cômico na curingagem que critica a opressão e provoca o olhar reflexivo sobre ela.

Quando rimos de algo, ou de alguém, no fundo estamos negando-os. A negação é feita para poder afirmar um outro comportamento, ou uma outra idéia que consideramos correta. Ou, ainda, talvez, para reafirmar a verdade encoberta. (LOPES, 2001, p. 61).

Rir em uma peça de Teatro Fórum pode ser o mesmo que negar a opressão em cena, mas a verdade encoberta precisa ser desvelada pelo viés crítico que é instaurado pelos espect-atores. Se o público ri, ele é cúmplice das ações do curinga, porém suas risadas não podem ser vazias, precisa haver um tom de crítica à opressão social.

O bufão deve denunciar as opressões sociais e desconstruir a hierarquia presente nelas. Para tal, faz uso do jogo com os opostos, os paradoxos e as ambiguidades. A figura aponta as incoerências sociais e denuncia as máscaras de comportamento existentes nas opressões sociais. Sendo assim, revela as barbaridades das relações humanas. Acreditamos que também é dessa forma que o curinga precisa atuar para que seja instaurado o debate crítico na cena-fórum através do jogo de ambiguidades e paradoxos presentes nas opressões sociais contextualizadas em cena.

Quais são as necessidades dos diferentes públicos que participam de sessões de Teatro Fórum? Uma vez que haverá especificidades e características com capacidade de modificar a curingagem para cada grupo de pessoas envolvidas nas apresentações, cabe ao curinga criar o repertório devido para que as opressões apresentadas nos fóruns sejam discutidas criticamente.

Por certo, o curinga deve ser o responsável por mediar a relação palco e plateia no Teatro Fórum e provocar a leitura crítica no espect-ator. A partir da criação do jogo improvisacional com o público, como o bufão, deve fazer críticas e desvelar opressões. A

conexão estabelecida entre eles (o curinga e o bufão) exalta a importância do posicionamento crítico durante a fruição de cenas de Teatro Fórum. Esta conexão colabora para a busca de alternativas para o fim conflito motriz da pesquisa, que é um dos problemas encontrados pelo curinga em sua atuação no Teatro Fórum, que não permite que ele instigue os espect-atores a ponto de que estes vivam a fruição crítica da opressão apresentada em cena.

2 O DRAMA SOCIAL DA CURINGAGEM

2.1 O Teatro do Oprimido enquanto performance artística e cultural

Como pesquisadora de Teatro do Oprimido, venho estudando a tensão que se instaura no esvaziamento político do curinga que acaba por não promover a mediação necessária para o desenvolvimento da percepção crítica no ato do espect-ator do Teatro Fórum, aspecto esse intrínseco para a concepção dessa modalidade sob as teorias de Augusto Boal.

A fruição acrítica dos espect-atores por causa da curingagem no Teatro Fórum advém da crise pela qual o curinga passa em sua relação com o público quando ele não faz uso de ferramentas eficientes para lidar com os espect-atores. Vale ressaltar que, quando nos referimos às “ferramentas eficientes” neste estudo, falamos sobre os mecanismos pelos quais o curinga convida os espect-atores a intervir em cena e fruir a peça reflexivamente. Como dito anteriormente, vemos as características bufonescas críticas e teatrais como possibilidades para a constituição do curinga no Teatro Fórum.

Para tanto, a formação artística-política do curinga deve lançar mão de outras técnicas teatrais em prol da recepção reflexiva dos espect-atores na curingagem do Teatro Fórum, pois nem tudo pode ser resolvido com os jogos e exercícios do Teatro do Oprimido, como afirmou Julian Boal (2014a). As teorias de Augusto Boal não podem ser tomadas como dogmas inquestionáveis, e sim como objetivos de mudança da realidade e do mundo, mediante as adaptações necessárias. As dificuldades enfrentadas na curingagem precisam ser revisitadas. É necessário repensá-la para que se possam encontrar maneiras de realizar a promoção crítica na recepção no que diz respeito aos atos feitos em cena pelo curinga.

A publicação de textos e trabalhos sobre o Teatro do Oprimido não é de autoria, somente, de Augusto Boal. Pudemos encontrar escritos sobre esse Método produzidos por outros autores, que estão registrados nas referências bibliográficas desta dissertação. Especificamente, esse trabalho se justifica pela ausência de publicações acerca de estudos

sobre a formação do curinga do Teatro Fórum a partir do bufão a favor da fruição crítica dos espect-atores.

Alguns autores já abordaram questões para a expansão das possibilidades estéticas do curinga. A análise feita desses autores mostrou que as propostas acerca da formação do curinga são alternativas criadas no âmbito teórico, alternativas que são delineadas como teoria. Não há aprofundamento dessas concepções e a figura do bufão é visada mais como espírito de loucura e menos como proposta teatral e crítica para o curinga. As autoras e o autor analisados a seguir são: Mady Schutzman, Márcia Pompeo Nogueira, Jan Cohen Cruz, Sonia Laiz Velloso e Tim Prentki.

Schutzman e Cruz (2006) apresentaram possíveis mudanças para o curinga no capítulo *Joker runs wild*, cujo título ao traduzirmos para o português é: *O curinga enlouquece*. As questões suscitadas por elas estão em torno da revitalização do curinga, propondo sua maior semelhança com a atuação da figura Coringa do Sistema Coringa, desenvolvido nos anos de 1960 no Teatro de Arena de São Paulo. Schutzman e Cruz estão em busca do uso do humor no trabalho da curingagem com as opressões, mas elas não apontam para a utilização de exercícios e características bufonescas na formação do curinga, como fazemos neste estudo.

Tim Prentki (2011) traz ideias similares àquelas vistas anteriormente, de enlouquecimento do curinga, porém pensando em outra figura, o bobo da corte, uma personagem que tinha a função de divertir e criticar reis, poderosos e nobres na Idade Média e no Renascimento. Por meio do humor, eles teciam comentários sobre as atitudes de seus senhores e suas decisões como comandantes. Os principais questionamentos de Prentki colocam o curinga como uma figura crítica, porém ainda não o relacionam à recepção dos espect-atores no Teatro Fórum. Os questionamentos são:

Por outro lado, este autor investiga as relações e herança compartilhada entre o curinga e o bobo da corte, e questiona: será que o curinga deveria confrontar os sem poder, da mesma forma que o louco confronta os poderosos? Será que o curinga tem licença de revelar as contradições também nos oprimidos? Em outras palavras, será que o curinga é uma figura que pode negociar espontaneamente entre o impulso democrático dos espectadores e a perspectiva política da peça? Será que o bobo só pode provocar um dos grupos? Estaria o outro grupo isento dessa provocação? (Apud NOGUEIRA; VELLOSO, 2012, p. 103).

Marcia Pompeo e Sonia Laiz (2012) levantaram em seu artigo uma reflexão sobre propostas estéticas para o curinga, basearam-se, principalmente, nos últimos autores citados. Entretanto, estas duas autoras não abordaram perspectivas diferentes das já vistas.

Depois de ler e refletir sobre estes escritos que propõem novas características para o curinga pude perceber a necessidade de *aprofundar* e *desenvolver* essas propostas, do ponto de vista estético, teórico e prático, tendo em vista a construção de outras possibilidades teatrais e políticas para que o curinga colabore para a promoção da fruição crítica dos espect-atores no Teatro Fórum. Temos como cerne do trabalho a investigação das qualidades performáticas do bufão para a formação do curinga.

O estudo das Performances Culturais no contexto do teatro é um dos principais eixos para o desenvolvimento desta pesquisa. Ao tratarmos especificamente da curingagem no Teatro Fórum, neste estudo, abordamos a questão da recepção crítica dos espect-atores por meio de características bufonescas.

O termo performance passou a ser amplamente usado no teatro a partir dos anos de 1960 nos Estados Unidos, em atividades de contracultura que criticavam os padrões sociais impostos aos cidadãos até então. Para Richard Schechner (2012), a migração de artistas, pensadores europeus e asiáticos, e suas ideias trazidas por soldados americanos que viajaram pelo mundo devido a guerras, colaborou para a continuidade nos EUA das vanguardas europeias e sua transformação. “De novas comidas ao Yoga e ao Zen, as culturas estrangeiras educaram a minha geração. Portanto, o que se passou aqui foi uma continuação das vanguardas europeias – e uma transformação dessas vanguardas, também.” (SCHECHNER, 2012).

As Performances Culturais são rituais, jogos esportivos, apresentações artísticas, comícios políticos, brigas de galos, folguedos, lutas, dentre outros. São representações simbólicas de aspectos de uma cultura, mas também possuem alguma qualidade ficcional. Inserem-se em um contexto cultural. São formas figuradas e visíveis que revelam dados e elementos de uma determinada civilização pela experiência da relação humana. Entendemos que o Teatro do Oprimido adota qualidades ficcionais em sua construção como signos reveladores de características culturais da comunidade que está participando da sessão, em cena ou na plateia. A ideia é que seja construída a crítica dos participantes em relação às opressões por meio da releitura teatral dos fatos cotidianos.

A expressão Performances Culturais foi cunhada pela primeira vez em 1955 pelo estudioso estadunidense Milton Singer. Pensar o termo no plural auxilia a compreender que as Performances não são definidas por apenas um aspecto, mas por vários, que estão em consonância entre si. Por isso, vemos o Teatro do Oprimido, nesta pesquisa, como um

estudo cultural, no qual há a organização teatral de diversos aspectos sociais em concordância para enaltecer o debate crítico sobre as injustiças cotidianas. Assim, as Performances do Teatro do Oprimido podem surgir em um contexto de dramatização teatral, como mostram os estudos da antropologia da performance de Schechner.

As relações entre os indivíduos são um dos princípios geradores para o desenvolvimento da performance. Não é possível ocorrer a performance do Teatro Fórum sem que haja relação entre o curinga e os espect-atores, por ser esta relação que pode construir a recepção reflexiva do público do Teatro Fórum, característica fundamental para que esta modalidade aconteça. As relações advêm de comportamentos restaurados, ou seja, comportamentos vivenciados duas vezes. “O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes” (SCHECHNER, 2006, p. 35). O Teatro do Oprimido ocorre nas artes por meio da vida cotidiana, instaurando assim uma metaperformance pelo axioma do teatro e cultura. As Performances do Teatro do Oprimido podem ser definidas por diferentes significações, a depender dos lugares nos quais agem.

Para Schechner (2006), palavras que definem performance são: execução, desempenho, façanha, proeza, representação, função, espetáculo, atuação, capacidade de realizar trabalho, rendimento, maneira de reagir ao estímulo, cumprimento de uma promessa, equivalente a competência. São ações treinadas e ensaiadas pelas pessoas, podendo fazer parte da vida cotidiana. Segundo o autor, as Performances podem ocorrer nas seguintes situações: na vida cotidiana, nas artes, nos esportes e outros entretenimentos de massa, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais (sagrados e temporais) e na ação. O Teatro Fórum é um espetáculo em que a cena performática acontece no âmbito teatral e social, de forma que deve ser instaurada fruição crítica do público, por meio da curingagem - aqui propomos que esta seja formada por características bufonescas - para o surgimento de ações futuras no cotidiano.

As tradições não podem ser esquecidas no processo de compreensão das Performances Culturais. Podemos também atribuir esta afirmação para o Teatro do Oprimido no que tange o processo dialético crítico entre os participantes na construção teatral das cenas e peças. Deste modo, todos os campos de estudo têm a contribuir com o conceito das Performances Culturais. Estas entendem uma determinada cultura como

complexa; os dados não são mais, apenas, objetivos: os subjetivos também são levados em consideração.

No trabalho com as Performances Culturais, o processo etnográfico deve ser encarado como um diálogo, uma troca, e não como mera observação e determinação das práticas do outro. Elas podem apresentar outros âmbitos de uma sociedade além dos culturais, tais como sociais e políticos. Os exercícios e jogos teatrais do Teatro do Oprimido trabalham com a premissa de que é necessária a troca entre os multiplicadores deste Método e os participantes do processo para a produção das cenas resultantes das oficinas e cursos.

Richard Schechner (2006) diz que nem tudo é performance, mas tudo pode ser estudado como performance, como nos adverte neste excerto: “Qualquer evento, ação e comportamento podem ser examinados ‘enquanto’ performances” (SCHECHNER, 2006, p. 49). Podemos estender essa afirmação para as Performances do Teatro do Oprimido, pois este Método é uma apresentação artística, atua na vida cotidiana, foca na importância do desempenho crítico dos participantes do processo e todas as áreas de estudo podem colaborar para sua existência.

No artigo *Performance e sua diversidade como paradigma político: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs*, Esther Jean Langdon (1995) aborda outras perspectivas da performance que não aquelas formuladas por Schechner e pelo antropólogo britânico Victor Turner. A autora inicia seu texto mencionando a importância que o pesquisador Richard Bauman teve para o surgimento da discussão sobre performance no cenário da antropologia. Ela assinala que o autor concretizou a definição do termo em seu artigo *Verbal art as performance* (BAUMAN, 1975). A arte verbal da qual Bauman fala em seu trabalho é a oralidade. Ele acredita que a arte verbal está no centro da compreensão do fazer folclórico e artístico.

Muitas coisas têm sido estudadas sob o nome de folclore, mas a arte verbal sempre esteve no ou próxima do centro do campo de estudo maior e constituiu a principal base comum entre folcloristas antropológicos e aqueles de outras tendências. (BAUMAN, 1975, p. 291, tradução minha).³⁰

³⁰ Many things have been studied under the name of folklore, but verbal art has always been at or near the center of the larger domain, and has constituted the chief common ground between anthropological folklorists and those of other persuasions. (BAUMAN, 1975, p. 291).

A oralidade é uma das qualidades que participa da construção do Teatro Fórum. Por vezes, no trabalho com essa modalidade, as comunidades envolvidas no processo trazem como meio e forma de documentação histórica de seu ambiente a oralidade, é por meio dela o principal registro das características culturais do lugar. A arte verbal é a principal catalisadora das elaborações teatrais no Teatro Fórum.

No Brasil, os estudos de performance na antropologia “cresceram significativamente a partir do início da década de 1990” (LANGDON, 1995, p.164). Langdon (1995) afirma que alguns congressos brasileiros de antropologia abriram, nessa década, espaço para discussões sobre a performance e a trataram em suas diferentes formas de apresentação: peças, rituais, protestos políticos, festas, funerais, partidas de futebol. Nesta pesquisa, tomaremos o Teatro Fórum como uma peça de teatro e um ritual de passagem em uma comunidade que deve gerar o questionamento dos espect-atores por meio da curingagem, sendo que propomos que esta seja estruturada através de características da bufonaria.

Em uma pesquisa apoiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Esther Jean Langdon (1995), em parceria com Luciana Hartmann, descobriu que o uso da palavra performance tem uma variada significação na língua portuguesa e que isso leva à confusão do uso dos termos. No *Dicionário de filosofia* de Abbagnano (2007) é atribuído à performance o significado de enunciado em que uma ação é realizada. Também pode ser dada a ela a definição de proeza ou desempenho de um atleta em uma competição esportiva, ou a uma pessoa durante um treinamento de musculação e até a um cavalo numa corrida. Performance é a capacidade de alcançar o resultado desejado com eficiência. O resultado desejado em nosso trabalho é o desenvolvimento do olhar crítico no Teatro Fórum através da curingagem pelos aspectos bufonescos.

Performance pode se referir a uma apresentação artística, qualquer que seja o gênero, em público. Performance também se refere à habilidade interpretativa ou competência de falantes nativos de uma língua. Essa profusão de significados explicita a necessidade de não se usar o termo com uma significação única. Ele precisa ser especificado e aprofundado. Daí o porquê do amplo estudo das Performances e suas diversas manifestações. No Teatro do Oprimido encontramos a mesma questão: não há como estudar este Método em uma significação única, este traz, por excelência, uma

profusão de relações artísticas e culturais em sua prática *in lócus*. O material de trabalho do Teatro do Oprimido parte da vida cotidiana dos integrantes do evento de forma teatral e crítica.

De acordo com Langdon (1995, p. 166), Bauman definiu a performance como “um evento comunicativo no qual a função poética é dominante”. A função poética é fundamental para a constituição da peça-fórum. No Teatro Fórum, serão colocadas em cena opressões sociais que acontecem no cotidiano de uma comunidade, porém, a ideia é que esse material seja repensado poeticamente para a cena, logo, os exercícios e jogos teatrais do Teatro do Oprimido se encontram nesse viés, o poético.

Para Bauman (1975), a performance produz um estranhamento com o cotidiano e o espectador é levado a uma experiência em relevo. A experiência em relevo pode ser comparada à experiência estética. A experiência estética para Flávio Desgranges (2003, 2011) desperta no espectador o pensamento crítico e para isso é necessário que haja um diálogo entre o espectador e a obra de arte.

Dessa maneira, o evento comunicativo (a obra de arte) na curingagem do Teatro Fórum necessita priorizar a fruição crítica dos espect-atores através de vivências de experiências estéticas, por meio do curinga-bufo. Estas experiências estão intrinsecamente ligadas ao contexto sociocultural no qual os indivíduos estão inseridos. A experiência estética possui importância para a realização da performance.

A abordagem dos antropólogos Richard Bauman e Charles Briggs é sobre como cada gênero performático de um grupo é construído e produzido. Para Bauman (1975), são cinco os elementos essenciais da performance: 1) *display* – trata do comportamento para uma plateia; 2) responsabilidade de competência – os atores devem exibir maneiras apropriadas em cena; 3) avaliação – quem assistiu à performance a avalia; 4) experiência – deve ser aflorante, para que a expressão dos atores no evento seja percebida com intensidade especial e as reações provocadas nos espectadores sejam essenciais para a concretude da experiência; 5) *keying* – refere-se a atos performáticos que não são eventos do cotidiano; eles são notadamente sinalizados, ou seja, os atos performáticos têm um “aviso” de seu começo, são percebidos como não cotidianos. “A sinalização focaliza o evento e indica como interpretar a mensagem a ser comunicada” (BATESON apud LANGDON, 1995).

O último elemento (*keying*) é relevante para este estudo, pois torna clara uma das diferenciações entre o conceito de performance de Bauman e Briggs e o de Schechner e Turner. A sinalização, que Bauman e Briggs veem como indispensável para o

acontecimento da performance, é inexistente na definição de performance feita pelos outros dois autores e encontramos nesta sinalização a qualidade estética necessária para a composição da curingagem no Teatro Fórum. Esta qualidade diz respeito ao aquecimento feito pelo curinga para iniciar a sessão de Teatro Fórum e à fala que ele faz na finalização da sessão, evidenciando para os espect-atores a não cotidianidade do evento e a importância do olhar crítico do espect-ator.

Sobre a importância do aquecimento do público antes da apresentação da peça de Teatro Fórum, Boal (1980) explicita que já viu curingas fazerem dois tipos de aquecimento:

a) No primeiro modelo, o curinga começa a sessão explicando para os espectadores o que é o Teatro do Oprimido, as modalidades da técnica e explica as regras do jogo que vai acontecer (o Teatro Fórum). Depois ele ministra um exercício teatral simples e que não gere resistência (como tocar no outros ou fazer sons “estranhos”), por último o curinga propõe exercícios da modalidade do Teatro Imagem nos quais os espect-atores começam a trabalhar esteticamente.

b) No segundo modelo, o curinga começa o aquecimento realizando um exercício e depois faz a explicação. Boal (1980) acredita que dessa maneira os espectadores se sentem receosos a participar por não conhecerem ainda o que irá acontecer, segundo o autor, quando a explicação se dá primeiro os espect-atores confiam no curinga e realizam o exercício com mais tranquilidade.

Augusto Boal (1980) afirma que, ainda assim, o aquecimento não é indispensável, ele pode predispor os espect-atores para a ação, mas o que efetivamente mobilizará o público é o tema e a peça. Acreditamos que além do tema e da peça, o curinga é imprescindível para que o público se mobilize criticamente para participar da sessão de Teatro Fórum e, dessa forma, o aquecimento se torna essencial, pois é feito por ele.

A essencialidade do aquecimento reside no fato dele preparar fisicamente e ideologicamente a plateia para a sessão. O aquecimento desperta o espect-ator de modo que ele fique mais atento à peça desde seu início, em especial, quando ele se identifica com o tema.

No campo de lingüística antropológica, ela [Sherry Ortner] reconhece que a abordagem de performance de Bauman e de seus pares foi resultado da rejeição da noção de estrutura e de modelos estáticos em favor do estudo da linguagem em ação. (LANGDON, 1995, p.171).

Esther Jean Langdon (1995) traz em seu artigo questões sobre a perspectiva política das Performances. Cita exemplos de estudos das Performances em comunidades indígenas

com sentido político, em que se analisa a relação dos indígenas com o Estado. A performance do Teatro do Oprimido é especialmente política. As relações culturais e artísticas, que constituem as peças e cenas teatrais, devem se dar em um contexto político de desvelamento de opressões sociais por meio da construção da crítica do público através do diálogo promovido pela curingagem-bufa.

Para Bauman e Briggs (*apud* LANGDON, 1995), os conceitos de dialogicidade e gêneros de fala de Mikhail Bakhtin (1980), relativos às práticas discursivas características de grupos particulares, remetem aos “aspectos políticos das performances” (LANGDON, 1995, p.172). No Teatro Fórum, a dialogicidade e os gêneros de fala, trabalhados juntos, na curingagem compõem a maneira como o curinga enviará questionamentos ao público, podendo ou não suscitar a fruição crítica. Os gêneros de fala ou gêneros discursivos, segundo Bakhtin (1997), são resultantes da interação social no cotidiano:

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. (BAKHTIN, 1997, p. 279).

A maneira como falamos e discursamos é consequência da ebulição e influência social e determina características específicas de uma comunidade, gerando perspectivas políticas. A abordagem de Bauman e Briggs (*apud* LANDON, 1995) proporcionou uma mudança de olhar no estudo das Performances: a preocupação com o caráter simbólico e normativo dos eventos performáticos foi substituída pela importância dada às relações sociais. No Teatro Fórum, existe a relevância das perspectivas políticas para o processo e há a relação intrínseca dessa modalidade com a cultura, por mais que existam regras para a elaboração das peças-fórum, as inter-relações sociais são determinantes no processo e podem trazer alterações na continuidade do trabalho. Esta modalidade não apenas simboliza uma mudança na comunidade, mas a, realmente, gera.

Langdon finaliza seu texto enunciando cinco qualidades, inter-relacionadas, que existem em uma performance: 1) experiência em relevo – a performance é uma experiência aflorada, realçada, intensa; 2) participação expectante – esta qualidade “trata da participação de todos os presentes no evento para criar a experiência” (LANGDON, 1995, p. 175); 3) experiência multissensorial – a experiência da performance é sinestésica; 4) engajamento corporal, sensorial e emocional – a performance leva a um experiência corporificada, que une corpo e mente, não há a divisão entre eles; 5) significado emergente

– o conceito de performance é mutável, ele advém da cultura, das relações sociais, por isso passa por alterações e ressignificações.

Estas cinco qualidades precisam estar presentes no Teatro Fórum, em especial, na curingagem, para que sejam construídas leituras críticas pelos espect-atores. Vemos nestas qualidades duas principais premissas que a curingagem deve possuir para provocar o olhar crítico do espectador. Estas premissas serão usadas para o desenvolvimento analítico deste estudo. São elas: processo dialético e alta energia corporal do curinga por meio de características bufonescas.

A noção de performance ainda é recente. Data da segunda metade do século XX. Portanto, trata-se de uma noção que poderá mudar e deslocar pontos de vista várias vezes. O grande número de sentidos que a palavra performance tem na língua portuguesa pode também estar ligado à característica perambulante do conceito. Talvez vejamos um desenvolvimento da performance que possa fixar sua definição de alguma maneira, mas a riqueza de estudos e significados que lhe são dados fazem com que sua existência permita pensar nas diversas qualidades que a performance tem na interação social e artística.

Pelo contexto dialógico em prol do processo teatral, o Teatro do Oprimido se estabelece, neste estudo, como uma performance artística e cultural. Completa uma experiência cotidiana, referente às opressões sociais sofridas, e gera outra teatralmente. Trata-se de outra experiência que diz respeito ao cotidiano e às peripécias enfrentadas nele por meio do teatro, influenciadas por atributos culturais.

O Teatro do Oprimido desenvolve-se de várias formas – jogos, rituais, apresentações artísticas, exercícios teatrais –, construídas segundo os parâmetros de determinada cultura. Vale dizer que as opressões sociais representadas inserem-se nos contextos dos participantes das manifestações e potencializam as características das Performances Culturais do Teatro do Oprimido pelo cruzamento de aspectos cotidianos e artísticos, conforme explicam Camargo e Schifino (2015, p. 1):

As Performances Culturais se dedicam ao estudo de uma grande variedade de manifestações e de seus processos simbólicos: festas tradicionais, rituais e celebrações sagradas ou profanas, jogos, contos, mitos, lendas, cantos e danças diversas, e também práticas espetaculares e teatrais diversas.

A performance “‘toma forma’ pouco a pouco, sendo construída de fragmentos que foram selecionados e mantidos” (SCHECHNER, 2011, p. 158) e corresponde à tarefa que é própria dos artistas. A origem de tais fragmentos é indeterminável, visto que estes se desenvolvem dentro dos mitos e das tradições. Schechner chama esses fragmentos de

“tiras” de comportamento. As “tiras” não são processos, mas coisas que serão usadas e reusadas, arranjadas e rearranjadas, selecionadas e (re) selecionadas durante o processo de construção da performance.

O comportamento na performance é restaurado, ou seja, é o comportamento duas vezes vivenciado. O comportamento é vivenciado em circunstâncias completamente diferentes. Ele entra nessa perspectiva da restauração exatamente pelas diferentes circunstâncias onde se insere. Embora o *performer* (indivíduo que realiza uma performance) ensaie uma peça e a apresente várias vezes, ela sempre será apresentada de maneira diferente, pois o lugar onde está acontecendo, assim como as pessoas que estão assistindo e o modo de se fazer irão mudar. Este paradigma acontece com o Teatro Fórum, a cada apresentação ocorrem mudanças que são geradas pelos comportamentos restaurados dos atores, curingas e espect-atores. Estas mudanças intervirão na recepção crítica do público na sessão performática do Teatro Fórum. Acreditamos que as características bufonescas podem compor a formação do curinga em favor da recepção reflexiva do público.

Em ensaios performáticos, a “tira” de comportamento não é ela mesma, se torna coisa. A “tira” perde seu caráter cultural e gera a recombinação de comportamentos. Segundo Schechner (2011), o comportamento restaurado está em todos os tipos de performances, desde as culturais às estéticas. O comportamento é a principal característica da performance, conforme o autor explica:

[...] atividades de performance são fundamentalmente processuais: sempre terá uma parte dessas atividades que estará em transformação, categoricamente não definíveis. Mas todas as performances – definíveis e indefiníveis – compartilham pelo menos uma qualidade: o comportamento em performance não é livre e fácil. (SCHECHNER, 2011, p. 156).

Se o comportamento restaurado está presente na performance e, segundo Schechner (2006), pode-se estudar qualquer ação como se ela fosse uma performance, todo o comportamento executado é restaurado. Ele pode ser restaurado por qualquer um a qualquer momento e tem a força de se tornar original e, portanto, nunca será livre. Assim, todo e qualquer comportamento em esfera social, política, cultural e artística tem uma correspondência de fatos em circunstâncias localizadas em outra época ou lugar. No Teatro Fórum, a atuação dos atores é construída com base em comportamentos do cotidiano, restaurando-os teatralmente. As “tiras” dos comportamentos restaurados nesta atuação são fragmentos que possuem aspectos culturais na representação teatral das opressões. A

originalidade dos comportamentos restaurados por meio do Teatro Fórum poderá surgir do entendimento crítico que os espect-atores criam em relação às situações correntes.

Não é possível empreender a completa originalidade de uma ação. Pode-se pensar em originalidade a partir do momento em que o *performer* faz o trabalho de organização das “tiras” de comportamento e da transmissão pela qual elas passarão, mas isso não se aplica à busca do surgimento do comportamento. Como dito anteriormente, o comportamento não tem origem definida. Por certo, com base nessas afirmações seria justificável pensar que as manifestações culturais estão enraizadas em processos de miscigenação de culturas diversas de povos diferentes em várias épocas do tempo e, portanto, elas não são originais como inauguração de uma ação, mas de uma forma ritualística cultural. As opressões sociais usadas no trabalho do Teatro Fórum não são originais, elas são corriqueiras e cotidianas. A originalidade ocorrida nelas se encontra na reconstrução poética e crítica da situação, na qual as “tiras” de comportamento serão dispostas artisticamente para que surjam experiências em relevo e estético-consumatórias na fruição dos espect-atores.

Reiterando, portanto, a performance completa uma experiência e gera outra. Assim, a arte da performance é uma forma de arte que diz respeito a um movimento artístico e as Performances Culturais são uma categoria de estudo da cultura. Por abarcar diferentes tipos de manifestações artísticas, o Teatro do Oprimido tem a qualidade de envolver as características culturais de uma comunidade, trazendo à tona questões sobre as opressões de uma sociedade mediante expressões artísticas. Nesse sentido, é por isso que o Teatro do Oprimido, nesta pesquisa, é estudado tanto como parte da arte da performance quanto uma Performance Cultural. Por conseguinte, sua natureza performática é artística e cultural, nunca deixando de ser política: “Arte e Política: o Método combina os dois campos de atuação simultaneamente e sobre ambos constrói sua identidade” (SANTOS, 2016, p. 129).

Sistematizados por Boal (2000), os jogos do Teatro do Oprimido, em sua maioria, não foram inventados, mas repensados de acordo com os objetivos do processo teatral e se dividem em cinco categorias: sentir tudo que se toca (diminuir a distância entre sentir e tocar); escutar tudo que se ouve (diminuir a distância entre escutar e ouvir); ativar vários sentidos (desenvolver os vários sentidos ao mesmo tempo); ver tudo o que se olha; e memória dos sentidos (despertar a memória dos sentidos). As categorias foram criadas para serem seguidas em sequência e ativarem as partes do corpo e da mente dos participantes

aos poucos. Porém, algumas vezes se faz necessário alterar a ordem de acordo com as necessidades de cada grupo envolvido no trabalho. Os jogos e exercícios teatrais, além da criação de cenas para o Teatro Fórum, têm como objetivo a “desmecanização” do corpo, especialmente o social, gerando questionamentos em relação aos entraves físicos que reprimem a expressão corporal cotidiana.

A peça do Teatro Fórum não tem um final, ela é “inacabável”. Os finais serão propostos pelas intervenções do público. As intervenções dos espect-atores e o debate sobre as propostas trazidas em cena devem ser mediados criticamente pelo curinga para que surjam alternativas concretas de mudança da opressão social apresentada por meio da leitura crítica dos espect-atores.

O Teatro-Fórum é a teatralização de um conflito real – expressão de uma opressão – apresentado em forma de pergunta para a plateia, que é convidada a investigar coletivamente as possíveis respostas para a questão encenada. (SANTOS, 2016, p. 210).

Eis que se instaura o drama social deste trabalho, que ocorre em detrimento de um estudo analítico de quando se estabelece a leitura crítica dos espect-atores no Teatro Fórum através da curingagem construída pelos aspectos do bufão.

2.2 O drama social de Victor Turner, o Teatro Fórum e as Performances Culturais

Vale assinalar que a junção dos estudos teatrais na investigação das rupturas nas comunidades propiciou ao antropólogo Victor Turner o desenvolvimento dos dramas sociais usados por ele como método de análise e atividade de simbolização. Os dramas sociais se assemelham à forma estética encontrada nas tragédias gregas. Entende-se os dramas sociais como estudos metateatrais.

Segundo Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2007, p. 127), Turner “coloca o leitor na posição de um espectador teatral” ao relatar os dramas sociais vivenciados na aldeia africana Ndembu (TURNER, [1957]1996). Segundo o professor de antropologia social John Cowart Dawsey:

Nos anos de 1950, vendo como as aldeias Ndembu ganhavam vida em momentos de crise, Victor Turner elaborou o modelo de drama social que lhe serviria como instrumento de análise, inclusive nas formulações posteriores da antropologia da performance e antropologia da experiência. Discussões sobre ritos de passagem foram fundamentais para as formulações de Turner. (DAWSEY, 2005, p. 165).

A análise dramática que Turner faz da estrutura social da aldeia não é, apenas, simbólica, mas sociológica. Ele não usa a estrutura teatral como metáfora para a estrutura social do grupo. Contudo, na linearidade dramática encontra a mesma sucessão de fases vistas nos conflitos da aldeia. Diante disso, acreditamos que os dramas sociais estão em estreita relação com as construções do Teatro Fórum. De forma semelhante, nesta modalidade, acontece a análise dramática de estruturas sociais opressivas de forma a estabelecer a reflexão nos espect-atores. Turner compara os dramas sociais desenvolvidos por ele aos dramas gregos, nos quais o herói precisa resolver um conflito/problema que atravessa seu caminho. Turner explica o que é o drama social:

Uma complexa interação entre padrões normativos estabelecidos no curso de regularidades profundas de condicionamento e da experiência social e as aspirações imediatas, ambições ou outros objetivos e lutas conscientes de grupos ou indivíduos no aqui e no agora. (TURNER, 1996, p. XXI-XXII).

Os dramas sociais são momentos de ruptura em uma comunidade. Correspondem a um determinado conflito que, quando é evidenciado, passa a ser questionado socialmente. Neste estudo, o questionamento do drama social se dá analiticamente por meio de revisões qualitativas e críticas de processos de Teatro Fórum, que é um momento de ruptura no qual opressões sociais são destacadas teatralmente pelo curinga a fim de se pensar criticamente em alternativas para que elas sejam problematizadas.

O presente se liga ao passado e gera um futuro nos dramas sociais, estes são momentos encadeados. As suas fases são interligadas. Uma, necessariamente, sucede a outra. Portanto, os dramas sociais podem ser vistos como um período liminar da comunidade, pois vêm de uma ação que abala a estrutura, cuja ação reparadora tende a restaurar a "normalidade" e é diferente da situação inicial. A curingagem do Teatro Fórum, quando busca a leitura reflexiva na percepção do público, também se configura como uma ação reparadora, que problematiza o presente e o passado de uma opressão para gerar um futuro em que o conflito possa ser resolvido. Segundo Turner (1985), um conflito é orientado pela cultura e sua crise pode reiterar, inclusive, a consciência de pertencimento de um grupo.

Os conflitos dos dramas sociais de uma comunidade estudados por Turner têm correspondência direta com o campo de estudo das Performances Culturais. O encontro pessoal³¹ de Richard Schechner e de Victor Turner colaborou para gerar essa área de

³¹ Encontro que se deu por ocasião da palestra proferida por Clifford Geertz, em Nova York, em 1977.

conhecimento. A convergência de suas ideias foi essencial para o aprofundamento dos estudos em teatro e antropologia. Turner (1985, p. XI-XII) fala sobre a contribuição de Schechner:

Schechner trouxe para o meu estudo um novo mundo de técnicas performativas. [...] Schechner também me chamou a atenção para as teorias indígenas do teatro não-ocidental, elas mesmas são enraizadas em pontos de vista de mundo éticos e religiosos não-familiares para a tradição que deriva de Atenas-Roma-Jerusalém que circunda nosso jeito euro-americano e articula os textos, cenários, *mise-en-scènes*, treinamento e códigos simbólicos das nossas familiares Performances culturais dos filmes, televisão, palco.

As conturbações sociais dentro das comunidades foram tratadas por Turner como Performances Culturais. As pessoas dos grupos pesquisados pelo antropólogo se encontravam fora de períodos de normalidade na comunidade. Chamam-se esses períodos de liminares. As personagens em cena no Teatro Fórum também estão em períodos liminares, as opressões sociais são tomadas como fases fora da normalidade em uma comunidade.

Os indivíduos em fase liminar, que são privados de seu status social, político e cultural em uma comunidade, desenvolvem um forte sentimento de conexão entre si. Chamam-se tais conexões de *communitas*. Porém, Turner não as coloca em dependência dos processos de liminaridade, pois considera que elas podem surgir fora destes. A professora Sainy Veloso (2014, p. 199) explica que os laços geradores da *communitas* “desenvolvem, às vezes, o que é chamado pelo autor de antiestrutura social, uma vez que são violadores dos momentos de ordem estabelecida e são caracterizados por seu potencial para alcançar mudanças significativas na estrutura social”. A *communitas* surge espontaneamente, porém, as pessoas, voluntariamente, sentem a necessidade de fazer parte dela e compartilhar da liberdade de estar e ver o mundo.

As intervenções físicas do público em cena no Teatro Fórum podem ser vistas como criações de sociedades paralelas, a partir do surgimento de possibilidades críticas para a situação opressiva. As sociedades paralelas emergentes estão diretamente relacionadas às *communitas* que ocorrem nos momentos dos dramas sociais, afinal, o público do Teatro Fórum se sente parte de um grupo comunitário liminar no qual são compartilhados desejos e necessidades cotidianas.

A abordagem de Victor Turner é sobre os momentos de interrupção dos papéis sociais. O desvio metodológico produzido por Turner na antropologia social britânica está

no interesse pela antiestrutura surgida nos momentos de suspensão dos papéis do cotidiano. O Teatro do Oprimido almeja a interrupção dos papéis vividos pelos oprimidos e opressores. Por meio destas interrupções, “é possível ter uma percepção mais funda dos laços que unem as pessoas” (DAWSEY, 2005, p. 166). A antiestrutura estudada pelo antropólogo é característica da fase de liminaridade em uma comunidade.

A partir do conceito de ritos de passagem desenvolvidos pelo antropólogo francês Arnold van Gennep, é que Turner constrói a ideia de liminaridade. Para aquele autor, os ritos de passagem localizam-se entre o mundo profano e o mundo sagrado. O Teatro Fórum, nesta perspectiva, se configura como um rito de passagem que deve promover a leitura crítica do espectador, permitindo que ele saia da zona de conforto e veja a opressão social como uma condição mutável.

Segundo Arnold van Gennep (2008), cada sociedade tomada de modo geral inclui sociedades especiais. Isso quer dizer que não podemos classificar como uma e imutável uma comunidade, visto que os aspectos culturais podem se alterar e variar dentro dos seus grupos específicos. Além disso, os ritos têm semelhanças entre si. As semelhanças entre os ritos de passagem decorrem do fato de eles fazerem com que o indivíduo passe de uma situação específica a outra. Esta transição também pode ser vista nas modalidades do Teatro do Oprimido, nas quais as semelhanças entre elas estão na transformação da posição social que oprimidos e opressores procuram em cena.

Gennep (2008) acreditava na necessidade de classificação dos ritos, pois até então não havia sido captada sua razão de ser e nem se havia compreendido o motivo de suas semelhanças. Sobretudo, não se havia mostrado porque “se executam seguindo uma determinada ordem” (GENNEP, 2008, p. 11, tradução minha)³². Ainda assim, as categorias dos ritos são misturadas, ou seja, uma categoria de rito sempre é influenciada por outra. Cada tipo de rito pode comportar outros tipos de rito:

Mesmo assim, as cerimônias do matrimônio comportam ritos de fecundação; as de nascimento, ritos de proteção ou de predição; as cerimônias dos funerais, ritos de defesa; as de iniciação, ritos de propiciação; as de ordenação, ritos de apropriação pela divindade, etc. Todos estes ritos, que têm um fim especial e atual, se justapõem aos ritos de passagem ou se combinam com eles, às vezes de maneira tão íntima que não se sabe se tal rito pormenorizado é, por exemplo, um rito de proteção ou um rito de separação. (GENNEP, 2008, p. 26, tradução minha).³³

³² Se ejecutan siguiendo un determinado orden. (GENNEP, 2008, p. 11).

³³ Asimismo, las ceremonias del matrimonio comportan ritos de fecundación; las del nacimiento, ritos de protección o de predicción; las de los funerales, ritos de defensa; las de la iniciación, ritos de propiciación; las de ordenación, ritos de apropiación por la divinidad, etc. Todos estos ritos, que tienen un fin especial y

Mesmo propondo classificações dos ritos de passagem, o autor não pretende dar uma explanação parcial dos mecanismos. As separações também podem passar por processos de imbricamento. Gennep não pretendia afirmar que os ritos do nascimento, da iniciação ou do matrimônio são, somente, ritos de passagem, pois cada um deles tem seu próprio objeto.

Tais ritos possuem três fases: separação, margem e reagregação. Turner se concentra nas propriedades do período negligente e amorfo dos ritos, o período marginal ou liminal. Para Turner (1974a), a liminaridade é um momento de transição, sendo que a pessoa que a atravessa está em condição fronteira. Seu status presente deixa de existir e ela passa por um realocamento social na comunidade.

No Teatro Fórum, investiga-se a mudança do status social da personagem oprimida. Pela apresentação da peça e curingagem, o indivíduo deve sair da posição de oprimido para a de desoprimido. Não só os atores podem passar por essa transição, mas os espect-atores também. Por isso, é necessário a curingagem que desperte a consciência crítica e gere dialética entre as cenas apresentadas e as alternativas trazidas pelo público. É por esta razão que, neste estudo, propomos que a curingagem seja construída por meio de aspectos bufonescos.

Segundo Turner (1974a, p. 120), “a vida social é um tipo de processo dialético” no qual ocorre a passagem de um estado para o outro. Turner se concentra no estado de subjugado, em que a autoridade – o indivíduo quando está em posição mais alta – é colocada para a troca de status no ritual. As características do período marginal são chamadas de atributos pré-liminares e pós-liminares. “Esses atributos de ausência de sexualidade e de anonimidade³⁴ são inteiramente característicos da liminaridade” (TURNER, 1974a, p. 126).

Na liminaridade, acontecem fenômenos de suspensão da realidade: liminares e liminoides. Os fenômenos liminares surgem em sociedades antigas, como tribais e agrárias. Produzem símbolos de natureza objetiva e social comuns a um coletivo. Têm a tendência de surgir como resultado de uma experiência coletiva, contribuindo para o bom

actual, se yuxtaponen a los ritos de paso o se combinan con ellos, a veces de manera tan íntima que no se sabe si tal rito pormenorizado es, por ejemplo, un rito de protección o un rito de separación. (GENNEP, 2008, p. 26).

³⁴ Anonimidade.

funcionamento de uma comunidade. A simbologia criada é total e única para todos os indivíduos.

Fenômenos liminoides tendem a aparecer em sociedades mais industrializadas e apresentam significados que conectam indivíduos e grupos que competem entre si mercadologicamente. Os símbolos trazem representações pessoais e psicológicas, mesmo que surja um processo de massificação do coletivo. Tais fenômenos não são centrais e não se desenvolvem como um todo. Eles costumam ocorrer às margens de uma comunidade e podem gerar manifestações críticas que levarão a processos de revolução social.

O Teatro do Oprimido surge em momentos de liminaridade em uma sociedade. Podemos pensá-lo como fenômeno liminar e liminoide. Pode ter características mais pessoais ou sociais, o que dependerá da sociedade em que se insere. Esta abordagem é uma forma de rearranjo de uma comunidade. Ao expor seus problemas, busca-se solucioná-los a partir de sugestões debatidas criticamente e encenadas teatralmente.

Nesta pesquisa, focamos na modalidade Teatro Fórum. Esta se trata da apresentação de uma peça que possui uma opressão como tema principal. A ideia é que a opressão seja problematizada pela apresentação e pelo fórum, gerando o questionamento nos espect-atores, por meio da curingagem. Neste estudo, usamos as características bufonescas como uma possibilidade para que a recepção crítica seja construída.

O drama social da curingagem se instaura pelos conflitos encontrados pelo curinga em sua atuação no Teatro Fórum. A tensão do drama social vivido pelo curinga não permite que ele instigue o público a ponto de que eles vivam a fruição crítica e sintam necessidade de intervir em cena e problematizar a opressão social apresentada.

A análise crítica a partir de fontes primárias extraídas da internet é o drama social do meu objeto de pesquisa, verificando quando se estabelece ou não o Teatro Fórum, com base nos conceitos de Boal em que sua premissa ocorre pelo desenvolvimento da percepção crítica dos espect-atores, fundamentada em uma discussão contextualizada que pode ser promovida pela mediação do curinga pelo bufão.

Segundo Cavalcanti (2013, p. 416), “no plano sociológico, o conceito de drama social considera como conflito a tensão latente produzida na vida social pela atuação constante de princípios estruturais contraditórios”. Isto posto, investigamos de que forma as contradições estruturais do Teatro Fórum atravessam a curingagem, quando o curinga induz os espect-atores a conclusões e não os provoca para o desenvolvimento da qualidade estética crítica durante a fruição da obra. A recepção crítica que ele busca está calcada em

provocações que gerarão reflexões a serem praticadas em cena pelo público durante o fórum.

A dificuldade encontrada pelo curinga, nas situações do Teatro Fórum quando o espect-ator não se sente provocado criticamente a entrar em cena, tem a ver com o surgimento da crise na curingagem. Eis que se acende nesta instância o estudo do meu objeto, para o qual pesquisamos de alternativas para a reparação do conflito, fazendo com que o curinga não se veja determinado a cessar as curingagens em cenas de Teatro Fórum.

No drama social, a crise por que passa o indivíduo se processa nele e na estrutura da qual ele faz parte. E assim a mudança da crise do curinga ocorre tanto nele quanto na estrutura do Teatro Fórum. O conflito que ele vive durante o fórum caracteriza a primeira e a segunda fase dos dramas sociais de Turner. O drama social deste estudo foi gerado pelo estado de conflito vivido pelo curinga no Teatro Fórum. As opressões sociais na maioria das vezes não atingem criticamente os indivíduos sem que haja a mediação com vistas à promoção da reflexão. No Teatro Fórum, o elemento gerador do olhar crítico dos espectadores pode estar localizado na curingagem e acreditamos que esta precisa ser permeada por qualidades de atuação do bufão para tal.

São em número de quatro as fases do drama social: 1) crise/quebra (surgimento do conflito); 2) ampliação da crise (o conflito se espalha e atinge indivíduos relacionados ao ponto crucial da crise); 3) regeneração/mecanismo regressivo/ação reparadora (os indivíduos envolvidos se empenham para que o conflito seja solucionado); 4) rearranjo/cisão/resolução da crise (solução do conflito e reformulação da situação anterior ou fim da situação e surgimento de nova). Turner (*apud* CAVALCANTI, 2007) enfatiza que nem sempre a ação reparadora obtém sucesso, e o retorno à crise ou o início de uma revolução pode ser gerado.

Esta pesquisa, deste modo, busca compreender como está sendo realizada a curingagem no Teatro Fórum a fim de analisar criticamente o conflito do drama social vivido pelo curinga. Para isso, realizamos uma verificação de vídeos postados nas capitais brasileiras no site/plataforma YouTube. Por meio da investigação sobre a curingagem, pudemos localizar os recursos necessários para que o jogo cênico do curinga promova o olhar crítico dos espect-atores: jogos e exercícios teatrais característicos da bufonaria. Para isso, entendemos ser necessário assistir a curingagens feitas por curingas brasileiros,

sobretudo curingagens de apresentações de Teatro Fórum para nos aprofundarmos devidamente nas particularidades de cada uma delas.

A opção que se mostrou viável para nosso trabalho foi realizar um tipo de busca com vistas à análise de vídeos de curingagem no Teatro Fórum. Conforme dito anteriormente, tomamos como principal elemento para a análise o levantamento de vídeos do YouTube que pudessem respaldar nosso estudo.

2.3 A escolha YouTube para a pesquisa

O viés crítico na recepção da curingagem no Teatro Fórum é essencial para o processo de (re) significação das opressões de modo que sejam pensadas alternativas de luta contra a situação trazida em cena. A partir dessa perspectiva, evidenciada pelos escritos de Augusto Boal e pela minha prática como arte-educadora e atriz, a análise qualitativa crítica que faremos nesta pesquisa tem como principal objetivo responder à pergunta: quais são as características necessárias para que o jogo cênico da curingagem promova a recepção crítica dos espect-atores no Teatro Fórum através do curinga-bufo?

Para responder a essa pergunta, procedemos a um levantamento de vídeos de Teatro Fórum no site YouTube. A coleta incidiu sobre as capitais brasileiras, para obtermos uma amostragem mais criteriosa de como vem se estabelecendo os paradigmas da curingagem no país. A investigação das ações dos curingas nos vídeos selecionados gerou a delimitação dos elementos que os impedem de atingir criticamente o público, bem como, as maneiras possíveis de fomentar a recepção crítica nos espect-atores por meio de exercícios teatrais e críticos do bufão para a curingagem no Teatro Fórum.

O Teatro Fórum subentende a construção de leituras críticas. Entretanto, minhas experiências teóricas e práticas enquanto curinga e pesquisadora mostraram que essa premissa, necessariamente, não vem se evidenciando na maior parte das mediações feitas por curingas. Diante disso, a análise de curingagens em apresentações de Teatro Fórum nas capitais brasileiras disponíveis no YouTube se tornou indispensável para a discussão do tema-problema desta pesquisa: como o curinga pode provocar a fruição crítica no espect-atores quando formado por características teatrais e políticas do bufão.

Vale assinalar que o YouTube foi criado em 2005 e desde então é um dos maiores meios de cultura colaborativa na internet. O site foi desenvolvido por ex-funcionários do site de comércio on-line PayPal. O YouTube disponibiliza uma interface simples, na qual

seus usuários têm a oportunidade de hospedar, compartilhar e assistir a vídeos de diferentes conteúdos e lugares do mundo. O slogan “*Broadcast Yourself*” (Transmita-se/Transmita você mesmo) possibilitou aos internautas fazerem uso artístico, informativo e administrativo de si mesmos e por si mesmos, dando ao site a visibilidade necessária para que ele se tornasse, mais do que um veiculador de vídeos, uma rede social mundial.

Por que utilizamos o YouTube? Acreditamos que o YouTube é um tipo de fonte de estudo sobre as performances do Teatro Fórum para esta pesquisa. Entendemos a dimensão de conhecimentos desta ferramenta, tanto no âmbito permanente quanto no efêmero. Especialmente a partir dos escritos da pesquisadora mexicana Diana Taylor.

Na introdução de seu livro, Taylor (2003) nos conta como chegou aos estudos das performances a partir de sua vivência pessoal na infância, inicialmente no México e posteriormente no Canadá. Ela justifica a necessidade do uso de, não apenas documentos de arquivo, mas materiais não tradicionais (da cultura escrita e duradoura) para o estudo das performances. Taylor (2003) acredita que é importante que sejam olhados os traços políticos e culturais de uma performance para que seus fundamentos possam ser construídos. A partir dessa perspectiva teórica, ela elabora o termo repertório, que abarca nos estudos das performances diferentes tipos de materiais que corroboram a pesquisa na área. Segundo ela:

A metodologia que associamos aos estudos das performances podem e devem ser revisadas constantemente através do compromisso com outras realidades regionais, políticas e linguísticas. Por isso, embora eu conteste o paroquialismo de alguns conhecimentos sobre os estudos das performances, eu não estou sugerindo que nós meramente *estendamos* nossa prática analítica a outras áreas “não-ocidentais”. Em vez disso, o que eu proponho aqui é o real engajamento entre dois campos que nos ajudam a repensá-los (TAYLOR, 2003, p. XVIII, tradução minha).³⁵

As outras realidades das quais a autora fala trazem perspectivas que não estão evidentes na leitura de livros ou artigos sobre uma performance. Encaramos o Teatro Fórum enquanto uma performance artística e cultural e, para que a pesquisa se desenrole, recorreremos a diversos meios de conhecimento sobre o Método do Teatro do Oprimido.

³⁵ The methodology we associate with performance studies can and should be revised constantly through engagement with other regional, political, and linguistic realities. So, although I contest the parochialism of some performance studies scholarship, I am not suggesting that we merely *extend* our analytic practice to other “non- Western” areas. Rather, what I propose here is a real engagement between two fields that helps us rethink both (TAYLOR, 2003, p. XVIII).

Encontramos, porém, durante o percurso a necessidade de, também, estudar atuações mais dinâmicas dos curingas de Teatro Fórum, pois aquelas descritas nos livros não nos satisfizeram suficientemente e impossibilitaram que questões referentes à movimentação dos curingas em cena fossem analisadas. Tivemos então a precisão de transitar entre o arquivo e o repertório.

Para Taylor (2003), arquivo se refere a materiais duradouros e o repertório é efêmero e composto por práticas corporificadas. Os materiais de arquivo superam o tempo, eles podem ser: livros, ossos, mapas, cartas, textos literários e, até, vídeos. Já o repertório entende como possibilidades de estudo das performances memórias corporificadas como gestos, oralidade, movimentos, musicalidade, etc. Então temos um impasse quando olhamos para o YouTube que nos apresenta vídeos de arquivo que são constituídos por imagens repertoriais. Por isso, acreditamos que esta ferramenta nos apresenta condições de análise de imagens das performances dos curingas em Teatro Fórum dentro de materiais de arquivo.

Assim, o YouTube apresenta elementos de arquivo e repertório, conforme afirma Taylor (2003). O vídeo faz parte do arquivo, mas o que ele traz é uma parte do repertório e estes dois estão em constante relação. Os elementos são indispensáveis para os estudos das performances, tendo em mente que estas são constituídas, especialmente, por características políticas, sociais e culturais. Portanto, as performances podem estar conectadas a paradigmas pré-estabelecidos em uma comunidade, mas, também, podem adicionar ou retirar ações dos eventos, que não são previsíveis.

Isto coloca o YouTube como um meio que pode registrar as práticas efêmeras de forma a “eternizá-las” e as tornar passíveis de investigação. Aqui, esta ferramenta teve importância especial, pois analisamos uma modalidade constituída há anos e, mais ainda, que está presente em diferentes países e estados. Podendo, deste modo, apresentar diversas colocações teatrais e políticas em sua existência.

Por meio do YouTube, podemos ter maior “controle” dos objetos estudados. Os vídeos analisados registram a apresentação de peças de Teatro Fórum, por mais que não possamos analisar perfeitamente a recepção dos espectadores durante a função, ainda acreditamos que é possível encontrar pistas para a construção da crítica na percepção do público por meio da análise da concepção da corporeidade do curinga em cena. Os vídeos

possibilitam que a movimentação do curinga seja vista e revista. De forma que os detalhes não passem despercebidos devido a uma exibição única. O uso do YouTube permite que:

[...] se volte à cena anterior para observar a ação dos atores que não estava em foco; ver detalhes do cenário, do figurino; rever a ação realizada por determinado personagem e capturar detalhes de sua partitura corpórea; repetir determinada fala, observando como os diferentes parâmetros vocais foram usados na construção da imagem sonora emitida. Enfim dão um caráter permanente e manipulável ao efêmero (TEIXEIRA, 2007b, p. 88-89).

Atualmente, o acesso às ferramentas de gravação de áudio e imagens é grande. Qualquer celular, desde o mais simples ao mais complexo, possui uma câmera que pode capturar imagens em movimento. Assim, tornou-se fácil filmar uma apresentação de Teatro Fórum e depois, talvez com mais dificuldade, publicá-la virtualmente.

Grupos e praticantes de Teatro do Oprimido usam o YouTube como modo de veicular conteúdo audiovisual a respeito de seus trabalhos, promovendo, assim, a audiência virtual dos vídeos. Por mais que o espectador que assista aos vídeos pela internet não possa participar fisicamente do fórum, ele se configura como um espectador que recebe as informações da obra, da curingagem, e as avalia criticamente. Chamaremos esse assistente de ciberespectador.

A cibercultura transformou o cenário das relações sociopolíticas contemporâneas. A internet, com suas redes sociais e canais de compartilhamentos de fotos, áudios e vídeos, permitiu que as relações humanas construídas na modernidade não fossem, obrigatoriamente, presenciais, acontecessem pessoalmente. De acordo com Lemos (2005, p. 1), “por cibercultura compreendemos as relações entre as tecnologias informacionais de comunicação e informação e a cultura, emergentes a partir da convergência informática/telecomunicações na década de 1970”.

A arte viabilizada eletronicamente se tornou uma característica marcante da formação artística da contemporaneidade. A cultura artística eletrônica promove o desenvolvimento de processos colaborativos entre coletivos, que problematizam a produção e a fruição da arte. Por meio das problematizações surgidas na rede em relação à arte, é possível que a criação de uma obra e sua fruição seja feita por qualquer indivíduo que participa dos espaços virtuais. Lemos (2005, p. 4) reitera:

Na atual arte eletrônica encontramos os princípios de conexão (obras em rede), a liberação da emissão (autor/espectador/usuário fundem-se) e a reconfiguração (dos formatos artísticos anteriores com as crises de conservação, recepção, etc.) em ação.

A popularização dos meios audiovisuais artísticos eletrônicos torna a pesquisa no YouTube relevante, visto que na internet as pessoas se consideram “mais aptas” a assistir uma peça de teatro e o fazem por esse motivo, pela facilidade do não deslocamento e pela gratuidade. Ademais, entendemos que é possível que haja um viés crítico por meio da ciber-recepção, possibilitando que o intento artístico-pedagógico dos curingas seja analisado qualitativa e criticamente.

Como dissemos, realizamos um levantamento de vídeos com curingagens no Teatro Fórum pelas capitais dos estados brasileiros. Seremos ciberespectadores das peças de Teatro Fórum. Por intermédio de vídeos levantados no YouTube, teremos o mote principal para a análise qualitativa crítica das amostragens e suas imbricações neste estudo.

A partir dessas formulações, cabe destacar que os vídeos levantados, apresentados neste capítulo, foram assistidos a fim de determinarmos quais são as características teatrais e críticas que devem permear o intento artístico-pedagógico dos curingas no Teatro Fórum. Além disso, temos como objetivo verificar as qualidades do jogo cênico instaurado por eles e as necessidades que o jogo implica para sua atuação gerar a fruição crítica dos espectadores pelas características bufonescas. Dessa forma, utilizamos palavras-chave para a busca das amostragens, o que nos possibilitou encontrar nos vídeos selecionados características que contribuiriam para a análise qualitativa crítica do objeto da pesquisa.

Foram realizados os seguintes procedimentos para a coleta dos vídeos no YouTube e, posteriormente, a filtragem destes, de modo que chegássemos aos vídeos que trouxessem as características necessárias para a análise que será feita.

2.3.1 Procedimentos metodológicos para a coleta dos vídeos: sistematização do processo do levantamento de vídeos no YouTube para a pesquisa

O levantamento³⁶ no *site* YouTube foi feito com foco em vídeos produzidos ou postados nas capitais dos estados brasileiros: Aracaju, Belém, Belo Horizonte, Boa Vista, Brasília, Campo Grande, Cuiabá, Curitiba, Florianópolis, Fortaleza, Goiânia, João Pessoa, Macapá, Maceió, Manaus, Natal, Palmas, Porto Alegre, Porto Velho, Recife, Rio Branco, Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, São Luís do Maranhão, Teresina, Vitória.

³⁶ Os resultados correspondentes a propagandas comerciais ou capas de perfis de usuários do YouTube não foram considerados na coleta como parte dos vinte primeiros vídeos.

A cada capital brasileira adicionamos outras palavras-chave que contribuem para a investigação do nosso objeto de pesquisa. As palavras-chave usadas foram: Augusto Boal e Teatro do Oprimido; Oficina e Teatro do Oprimido; Oficina e Augusto Boal; Arte-Educação e Curinga; Jogos Teatrais e Curinga; Sala de Aula e Teatro do Oprimido; Sala de Aula e Curinga; Teatro Fórum e Curinga; Teatro Fórum. Dessa forma, foram pesquisados 9 eixos no YouTube.

Para cada eixo pesquisado foram coletados³⁷ os vinte primeiros vídeos. Elegemos usar os vinte primeiros vídeos por serem os mais acessados por internautas e, portanto, possuírem maior recepção/visualização de ciberespectadores.

No Quadro 1 podemos observar o número de vídeos resultantes de cada pesquisa. Ao todo foram feitas 243 buscas.

Quadro 1 - Levantamento de vídeos coletados no YouTube de Teatro Fórum de todas as capitais brasileiras, para análise qualitativa crítica da curingagem

Cidade/Estado	Eixo: Augusto Boal e Teatro do Oprimido	Eixo: Oficina e Teatro do Oprimido	Eixo: Oficina e Augusto Boal	Eixo: Arte-Educação e Curinga	Eixo: Jogos Teatrais e Curinga	Eixo: Sala de Aula e Teatro do Oprimido	Eixo: Sala de Aula e Curinga	Eixo: Teatro Fórum e Curinga	Eixo: Teatro Fórum	TOTAL
Aracaju/SE	20	20	20	14	15	12	01	20	20	142
Belém/PA	20	20	20	16	14	19	20	20	20	169
Quadro 1 - Levantamento de vídeos coletados no YouTube de Teatro Fórum de todas as capitais brasileiras, para análise qualitativa crítica da curingagem (continua)										
Belo Horizonte/MG	20	20	17	20	11	12	20	14	20	154
Boa Vista/RR	20	20	20	00	01	11	13	01	20	106
Brasília/DF	20	20	20	20	20	20	20	20	20	180
Campo Grande/MS	20	20	20	01	13	13	14	12	20	133
Cuiabá/MT	20	20	01	12	01	20	00	00	20	94
Curitiba/PR	20	20	20	12	01	20	20	13	20	146
Florianópolis/SC	20	20	20	01	01	19	12	14	20	127
Fortaleza/CE	20	20	20	13	01	20	14	01	20	129
Goiânia/GO	20	20	16	17	13	20	16	00	20	143
João Pessoa/PB	20	20	20	20	16	19	20	12	20	167

³⁷ Os vídeos foram coletados em novembro e dezembro de 2015.

Macapá/AP	20	20	01	12	00	08	00	01	20	82
Maceió/AL	20	20	17	01	00	19	13	00	20	110
Manaus/AM	20	20	14	12	00	13	01	14	20	114
Natal/RN	20	20	20	20	16	20	20	19	20	175
Palmas/TO	20	20	16	00	12	20	11	01	20	120
Porto Alegre/RS	20	20	20	14	11	20	15	14	20	154
Porto Velho/RO	20	20	01	00	00	12	00	00	20	73
Recife/PE	20	20	20	15	00	09	19	13	20	136
Rio Branco/AC	20	20	14	13	01	14	12	14	20	128
Rio de Janeiro/RJ	20	20	20	20	20	20	20	20	20	180
Salvador/BA	20	20	20	17	01	20	16	20	20	154
São Luís/MA	20	20	20	19	13	20	20	15	20	167
São Paulo/SP	20	20	20	20	17	20	20	20	20	177
Teresina/PI	20	20	14	12	12	07	01	12	20	118
Vitória/ES	20	20	20	17	14	20	20	12	20	163
TOTAL	540	540	451	338	224	447	358	302	540	3740

Dos nove eixos, os que tiveram maior número de vídeos levantados e coletados foram: Augusto Boal e Teatro do Oprimido; Oficina e Teatro do Oprimido; e Teatro Fórum. Esses três eixos apresentaram o número suficiente de vídeos para coleta dos vinte primeiros vídeos. Além disso, quando seguimos ao início dos procedimentos de cortes dos vídeos, verificamos que nesses três eixos houve maior repetição dos vídeos resultantes, ou seja, em cada cidade pesquisada os resultados possuíam vídeos que se repetiam e apareciam na maioria dos eixos de busca.

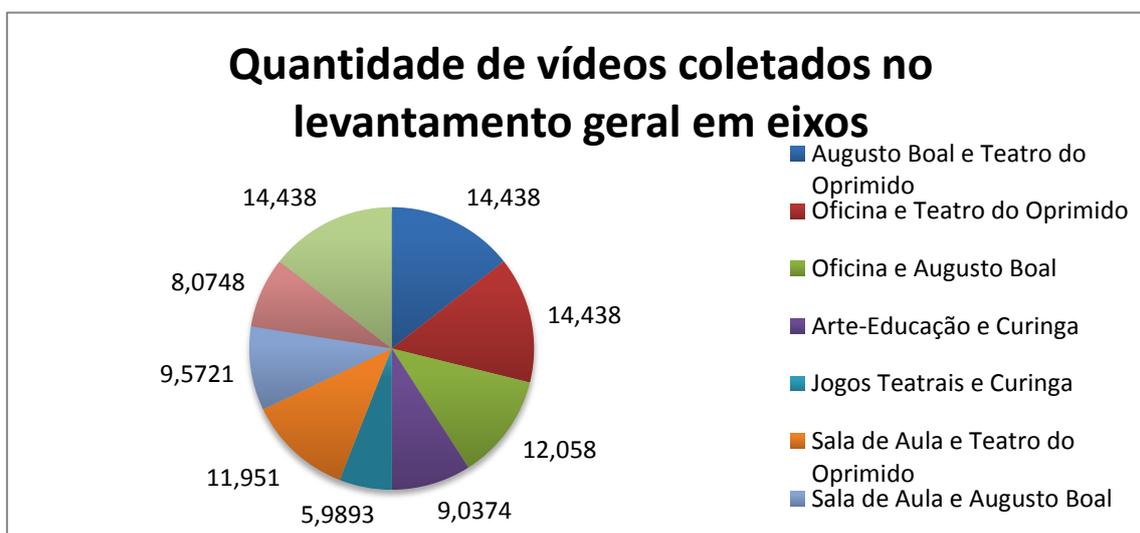
A repetição dos vídeos é relevante para a percepção de que existem poucos vídeos sobre o Teatro do Oprimido hospedados no YouTube. E isso pode fazer com que menos pessoas tenham acesso ao Método, afinal o YouTube é, atualmente, uma das ferramentas virtuais de relações sociais mais populares existente. Esta consideração foi essencial para que realizássemos as primeiras observações sobre os resultados encontrados no levantamento.

Durante a coleta e seleção dos 3.740 vídeos, foi-nos possível fazer primeiras observações que dizem respeito ao conteúdo dos resultados encontrados.

Gráfico 1 - Quantidade de vídeos coletados no levantamento geral em eixos



Gráfico 2 - Média de vídeos por eixo em percentual



Constatamos haver uma proximidade nesses diferentes eixos. Como se pode ver nos Gráficos 1 e 2, não houve uma variação significativa no número de resultados originados em cada eixo. Tal resultado revela que a maioria das palavras usadas na busca estava presente nos títulos ou nas descrições dos vídeos de Teatro do Oprimido, postados no YouTube.

Por que incluir ou excluir determinados vídeos? Selecionamos os vídeos de acordo com as especificidades do objeto de pesquisa deste estudo. Procuramos nos vídeos imagens de

curingagens em peças de Teatro Fórum para que possamos analisar a atuação dos curingas em cena e investigar as características bufonescas que contribuíram ou podem contribuir para que a curingagem fomente a recepção crítica dos espectadores. As primeiras observações feitas no levantamento dos vídeos foram relevantes para construir os procedimentos de cortes e verificar a quais conteúdos respondem as palavras-chave utilizadas nas buscas.

Há vídeos que se referem a resultados de apresentações e oficinas de Teatro do Oprimido feitas em igrejas, principalmente evangélicas, com teor de catequização. Também encontramos, nos resultados, as técnicas do Teatro do Oprimido sendo empregadas em empresas e indústrias com o intuito de trabalhar as opressões vividas pelos trabalhadores desses lugares. Santos (2016, p. 483) também assinala esse uso: “Em diversos países, existem pessoas utilizando técnicas do Teatro-Fórum dentro de empresas privadas para colocar temas variados em discussão entre trabalhadores”.

Como se nota com base nessas duas primeiras observações, as premissas políticas e sociais do Teatro do Oprimido estão em lugares como igrejas e empresas para discutir as opressões sofridas diante das complicações neles vividas. Isso nos mostra que os ideais revolucionários do Teatro do Oprimido estão sendo usados e praticados de variadas formas, que não só aquelas idealizadas, a princípio, por Augusto Boal, quando sistematizou esse Método.

Também houve muitos resultados referentes ao jogo da capoeira, em especial pelo fato de existir um mestre de capoeira chamado Coringa/Curinga (as duas grafias são usadas para designá-lo). O mestre Coringa/Curinga faz parte da Associação Cultural IUNA de Capoeira no Rio de Janeiro, mas vídeos relacionados a ele aparecem em todas as capitais, evidenciando a importância nacional que possui este mestre.

Percebe-se pelos resultados obtidos em todas as capitais nos eixos Sala de Aula e Teatro do Oprimido e Sala de Aula e Curinga que o teatro é uma ferramenta usada como recurso para a concretização de temas que são veiculados na aprendizagem da arte-educação na escola formal, porém há dificuldade por parte dos professores de proceder pelo uso do teatro como forma de conhecimento e não, só, como uma ferramenta metodológica e hermética de trabalho.

Alguns resultados obtidos trouxeram vídeos de músicas e shows musicais pelo país. O estilo musical *funk* foi o mais encontrado nos vídeos levantados, sobretudo por existir um cantor funkeiro carioca chamado de Mc Koringa (ou Mc Curinga).

A palavra “curinga” também trouxe resultados relacionados à marca de pneus automobilísticos GoodYear vendidos pelas lojas chamadas “Curinga dos Pneus Ltda.”, com franquias em todo território nacional.

Alguns vídeos eram músicas do álbum musical baseado em poemas escritos por Augusto Boal, de Maria Aparecida Guimarães Campiolo (Cida Moreira), atriz e cantora brasileira. O álbum intitula-se “Soledade” e foi gravado em 2015 pela gravadora Joia Moderna.

Permeados em todas as pesquisas pelas capitais, encontramos vídeos de tutorias de maquiagem. Especificamente tutoriais para realizar a maquiagem da personagem Coringa/Curinga do filme lançado em 2008 – *Batman: o cavaleiro das trevas*.

Anualmente, em Porto Alegre, é realizado o Fórum SPED – Sistema Público de Escrituração Digital. Assim, verificamos que os vídeos de palestras nesse evento ocuparam parte das pesquisas na cidade, especialmente aquelas resultantes dos eixos: Teatro Fórum e Curinga; e Teatro Fórum.

A capital do estado do Rio de Janeiro foi a que apresentou mais resultados relacionados ao Teatro do Oprimido. Provavelmente por sediar o Centro de Teatro do Oprimido (CTO-Rio) fundado em 1986 por Augusto Boal. Por isso, grande parte dos vídeos refere-se a entrevistas realizadas com a equipe do CTO-Rio, apresentações e oficinas feitas pelo grupo. No Rio de Janeiro também atua o Grupo de Teatro do Oprimido Gesto, que realiza anualmente um encontro denominado Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido, em que são produzidos vídeos, que estão hospedados na rede YouTube.

A pesquisa em relação à capital do estado do Rio Grande do Norte, Natal, resultou em muitos vídeos relativos ao período natalino. Apesar disso, em um dos vídeos pesquisados no eixo Oficina e Teatro do Oprimido, o grupo Trupe da Saúde de Natal diz considerar o Teatro do Oprimido uma técnica de teatro e terapia. O vídeo chamou nossa atenção, pelo fato de o depoimento realçar o uso do Teatro do Oprimido em lugares onde são tratadas não só questões políticas e sociais, mas também psíquicas, religiosas e laborais. Porém não encontramos no vídeo imagens de curingagem em Teatro Fórum para que ele fosse selecionado para a análise qualitativa crítica.

Parte dos vídeos levantados para a pesquisa é da banda gospel Oficina G3, formada na capital de São Paulo em 1987. São vídeos das turnês nacionais realizadas pela banda nos últimos anos. E também de outra banda gospel, a Renova Jampa, de João Pessoa, Paraíba.

Na capital de São Paulo encontramos vídeos de discussão e propaganda sobre o Foro de São Paulo. O Foro é uma conferência de partidos políticos de esquerda criada em 1990. Os vídeos são de críticas ao Foro ou de exaltação de sua importância e eficiência.

As pesquisas referentes à cidade de São Paulo também identificam vídeos sobre futebol, com entrevistas a técnicos, jogadores, críticos e partidas de jogos. Isso se deve, provavelmente, ao fato de haver no estado de São Paulo um grande investimento midiático no esporte, em face da existência de grandes times com jogadores aclamados pelo público. Ainda, é esse estado que detém os principais meios de comunicação da imprensa e, dessa forma, veicula informações sobre o futebol.

Com base nessas primeiras observações levantadas da amostragem de 3.740 vídeos obtidos, realizamos procedimentos de cortes que chegassem aos vídeos que colaboram com o estudo do drama social desta pesquisa: a análise crítica dos vídeos selecionados para investigar o desenvolvimento da criticidade na recepção do Teatro Fórum pelo curinga formado a partir de aspectos bufonescos.

Seleção dos vídeos relevantes para a análise: procedimentos de cortes

Foram determinados processos de cortes³⁸ dos vídeos, para seleção apenas dos vídeos que pudessem ser relevantes na análise crítica para a pesquisa e estivessem em consonância com o objeto de estudo do trabalho: vídeos que trouxessem curingagens em apresentações de Teatro Fórum por curingas brasileiros. Por conseguinte, realizamos quatro cortes nos 3.740 vídeos totalizados no levantamento da pesquisa.

Primeiro corte: vídeos que não tratavam diretamente sobre o Teatro do Oprimido

Evidentemente, o primeiro corte foi dos vídeos que não tratavam sobre o Teatro do Oprimido. Para tanto, consideramos como parte da temática do Teatro do Oprimido os vídeos com imagens de entrevistas com Augusto Boal ou com informações sobre ele. Trata-se de vídeos com depoimentos, considerações sobre os aspectos históricos e práticas do Teatro do Oprimido de Boal ou outras pessoas. Os vídeos que não se referiam ao Teatro

³⁸ Os vídeos excluídos em um dos procedimentos não foram novamente contados no próximo.

do Oprimido em nenhuma das instâncias citadas acima foram excluídos da seleção para a análise.

Segundo corte: vídeos que não eram protagonizados por artistas brasileiros

No segundo corte, procedemos à exclusão, na lista de vídeos selecionados, daqueles que não eram protagonizados por artistas brasileiros. Quando o grupo ou curinga brasileiro está apresentando em outro país, entendemos que o vídeo deva ser analisado. Como se trata de ações de um grupo e de um curinga que atua no Brasil também e pertence a algum estado da nação, conseqüentemente, tem influência no modelo de curingagem em todo território nacional, portanto retiramos da seleção aqueles vídeos que tratavam de Teatro do Oprimido, mas não traziam artistas brasileiros em cena.

Terceiro corte: vídeos que não tratavam diretamente sobre o Teatro Fórum

O terceiro corte excluiu os vídeos que não tratavam sobre o Teatro Fórum. Assim, as peças inspiradas no Teatro do Oprimido ou do tipo Teatro do Oprimido não foram consideradas como peças de Teatro Fórum, pois não exibiam curingagens. Contudo, consideramos alguns vídeos cuja descrição das apresentações não informavam diretamente que a curingagem realizada na cena se caracterizava como tal e buscava a intervenção do *espect-ator* como no Teatro Fórum. Para a análise crítica, neste estudo, precisamos de imagens de Teatro Fórum, por isso os vídeos que não traziam esta modalidade foram retirados.

Quarto corte: vídeos que não tratavam diretamente de curingagens em apresentações de peças de Teatro Fórum

No quarto corte, retiramos os vídeos que não exibiam curingagens de Teatro Fórum. Ademais, optamos por analisar os vídeos sobre Teatro do Oprimido na Sala de Aula que não explicitavam estar trabalhando com o Teatro Fórum, mas que possuíam imagens de curingagem com o público, caracterizando, assim, o fórum de uma apresentação de Teatro Fórum. Já os vídeos que traziam apenas apresentações não foram classificados como Teatro Fórum, mesmo que se autodenominassem assim. Por fim, compreendemos a necessidade de analisar o curinga do Teatro Fórum, assim precisamos de vídeos que mostrem curingas em ação para que possamos avaliar criticamente seus atos de acordo com as categorias que foram desenvolvidas e serão explicitadas no próximo capítulo.

Segue o quadro final dos vídeos baixados por eixos, por cidade e estado, levados para a análise:

Quadro 2 - Quantidade de vídeos pós-cortes para a análise

Cidade/Estado	Eixo: Augusto Boal e Teatro do Oprimido	Eixo: Oficina e Teatro do Oprimido	Eixo: Oficina e Augusto Boal	Eixo: Arte-Educação e Curinga	Eixo: Jogos Teatrais e Curinga	Eixo: Sala de Aula e Teatro do Oprimido	Eixo: Sala de Aula e Curinga	Eixo: Teatro Fórum e Curinga	Eixo: Teatro Fórum	TOTAL
Aracaju/SE	01	02	02	00	01	05	00	04	06	21
Belém/PA	01	02	02	01	01	05	00	03	05	20
Belo Horizonte/MG	01	00	01	00	00	01	00	02	00	05
Boa Vista/RR	01	00	01	00	00	04	00	00	00	06
Brasília/DF	01	02	03	00	02	05	00	05	05	23
Campo Grande/MS	01	00	00	00	00	01	00	01	00	03
Cuiabá/MT	01	01	00	00	00	05	00	00	05	12
Curitiba/PR	01	01	01	00	00	05	00	03	05	16
Florianópolis/SC	01	01	01	00	00	05	00	03	05	16
Fortaleza/CE	01	01	03	00	00	05	00	00	06	16
Goiânia/GO	01	01	01	00	00	05	00	00	07	15
João Pessoa/PB	03	01	01	00	00	01	00	02	00	08
Macapá/AP	01	01	00	00	00	00	00	00	06	08
Maceió/AL	01	01	03	00	00	05	00	00	08	18
Manaus/AM	01	01	01	00	00	05	00	03	05	16
Natal/RN	01	01	01	00	00	05	00	03	05	16
Palmas/TO	01	01	02	00	00	05	00	00	05	14
Porto Alegre/RS	01	02	01	00	00	00	00	02	00	06
Porto Velho/RO	02	03	01	00	00	01	00	00	02	09
Recife/PE	01	02	01	00	00	04	00	03	05	16
Rio Branco/AC	01	01	01	01	00	00	01	02	00	07
Rio de Janeiro/RJ	00	01	01	00	00	00	00	03	02	07
Salvador/BA	01	02	01	00	00	06	00	03	05	18
São Luís/MA	02	01	01	00	00	00	00	02	00	06
São Paulo/SP	01	01	02	00	00	01	00	03	01	09
Teresina/PI	01	01	01	01	00	00	00	03	05	12
Vitória/ES	01	02	01	00	00	05	00	03	05	17
TOTAL	30	33	34	03	04	84	01	53	98	340

Filtragem dos vídeos obtidos pós-cortes

Após a realização dos cortes, restaram 340 vídeos dos 3.740 vídeos levantados. Contudo, foi necessário realizar uma filtragem, pois muitos deles se repetiam (Quadro 3).

Quadro 3 - Número de aparições de cada vídeo selecionado

Ordem	Nome do vídeo	Link do vídeo	Aparições
1	A PRIMEIRA VEZ - TEATRO DO OPRIMIDO -	https://www.youtube.com/watch?v=w-xUWEqIR54	1
2	Apresentação Teatro do Oprimido - Av. São João -	https://www.youtube.com/watch?v=NxregX3ZnZg	11
3	Augusto Boal	https://www.youtube.com/watch?v=c-LE9kXutRw	21
4	CTO-RIO	https://www.youtube.com/watch?v=ja5xcYS8Kug	2
5	DEU A LOUCA NA DOMESTICA - TEATRO FORUM	https://www.youtube.com/watch?v=1nz-Kdi9C1A	4
6	DEU A LOUCA NA DOMESTICA - TEATRO FORUM	https://www.youtube.com/watch?v=NyU5UFksIwo	2
7	Mostra de Teatro do Oprimido da Escola Oga Mitá	https://www.youtube.com/watch?v=cfdhcxYXztQ	1
8	Oficina 1 - Teatro do Oprimido de Londrina - Parte 1	https://www.youtube.com/watch?v=ZHXIm8p7fOM	19
9	O Teatro-Fórum	https://www.youtube.com/watch?v=IZhlpnSVRUg	2
10	PEÇA: Seja Forte- CTO- centro do teatro do oprimido	https://www.youtube.com/watch?v=0ogPvW9MmW	1
11	Pré-Enecom 2008 do Coletivo Alagoas - Teatro do Oprimido	https://www.youtube.com/watch?v=VODW4Mjq9R4	1
12	RIO ARTE 2012: APRESENTAÇÃO DA OFICINA TEATRO	https://www.youtube.com/watch?v=mntG29i0zSI	14
13	Taller de Teoría y Práctica del Teatro del Oprimido con Julian	https://www.youtube.com/watch?v=WHjNIXWGPu0	21
14	Teatro do oprimido	https://www.youtube.com/watch?v=Zy1n9vNqgX4	1
15	Teatro do oprimido 2	https://www.youtube.com/watch?v=LWYGluHe6fk	2
16	Teatro do oprimido minas escola Anne Frank	https://www.youtube.com/watch?v=O5agDXTRJWQ	1
17	Teatro do Oprimido na Escola Oga Mitá	https://www.youtube.com/watch?v=oL5wCYcpbYo	1
18	Teatro do Oprimido na sala de aula	https://www.youtube.com/watch?v=bX9qACCNZ4	16
19	Teatro do oprimido na sala de Aula	https://www.youtube.com/watch?v=BEFdHXz_JVs	1
20	Teatro do Oprimido na sala de aula	https://www.youtube.com/watch?v=s96UqSwXROO	17
21	Teatro do Oprimido na sala de aula	https://www.youtube.com/watch?v=VrVJfqLvHSI	16
22	Teatro do Oprimido na sala de aula	https://www.youtube.com/watch?v=x6wHT1n6WeE	16
23	Teatro dos Oprimidos no lançamento do relatório da CDDHC	https://www.youtube.com/watch?v=OOI46HbM9ks	24
24	Teatro dos Oprimidos no lançamento do relatório da CDDHC	https://www.youtube.com/watch?v=OOI46HbM9ks&s	1
25	Teatro e Fórum - Goiânia (Parte II)	https://www.youtube.com/watch?v=LdsWlQjR34s	1
26	Teatro e Fórum - Goiânia (Parte III):	https://www.youtube.com/watch?v=j0_K1ser6Xk	1
27	Teatro fórum de Augusto Boal	https://www.youtube.com/watch?v=7HJ3gEAaamA	24
28	Teatro-Fórum Núcleo Ocupa Madalena	https://www.youtube.com/watch?v=qqvQM5OKk5A	28
29	TEATRO-FÓRUM -SESI video 1	https://www.youtube.com/watch?v=bwRZA2tzIs	30
30	TEATRO-FÓRUM -SESI video 2	https://www.youtube.com/watch?v=dRL0hTR9grA	33
31	Teatro- Imagem no GERIBANDA - FURG 2011	https://www.youtube.com/watch?v=v6qIeUr8Fcs	1
32	Tecno Barca 2 - Medo do Futuro // Teatro Fórum	https://www.youtube.com/watch?v=WvXzCawLew8	1
33	TORQUEMADA - augusto boal na bienal 2010	https://www.youtube.com/watch?v=DN5xXBYYFF70	4
34	TORQUEMADA - Homenagem a Augusto Boal na Bienal de	https://www.youtube.com/watch?v=VN519aHsvpo	1
35	Torquemada São Bernardo do Campo – SBC	https://www.youtube.com/watch?v=nbYShWi6rg	1
36	VI FPTO 2014 TEATRO FORUM INTERVENÇÃO EDERA	https://www.youtube.com/watch?v=6fPX621LxFA	19
TOTAL			340

Dada a duplicidade desses vídeos nas diferentes capitais brasileiras, não contamos as repetições dos vídeos, ou seja, eles foram selecionados somente uma vez. Dos trezentos e quarenta vídeos com a presença do curinga resultou que apenas trinta e três^{39, 40} tratavam

³⁹ Os vídeos de número 23 e 24, 33 e 34, ainda que possuam *links* de acesso diferentes, são os mesmos vídeos, razão por que serão contados uma só vez. Contudo, mantivemos os *links* 23 e 33, pois aparecem em mais resultados das cidades na busca no YouTube. Já o vídeo 27 é uma compilação do vídeo 3, demodo que também será contado apenas uma vez. Mantivemos o vídeo 3, que é mais completo.

sobre o Teatro Fórum e exibiam imagens de curingagens. A partir, portanto, de seus conteúdos desenvolvemos categorias e subcategorias que são a base para a pesquisa.

No próximo capítulo apresentaremos a análise desses 33 vídeos selecionados, para verificar quando há ou não carência do desenvolvimento da leitura reflexiva no espectador durante a curingagem de Teatro Fórum e o que é preciso para que a crítica seja estabelecida na fruição. Isso nos auxiliará a delinear as principais formas de atuação dos curingas nacionalmente e a compreender as qualidades e necessidades dos curingas para a promoção da recepção crítica nos espectadores por meio de características do bufão.

⁴⁰ Os detalhes de conteúdo dos vídeos estão anexados à dissertação.

3 O QUE O YOUTUBE NOS TRAZ?

3.1 Critérios para a análise dos vídeos

Este capítulo está vinculado à resposta quantitativa obtida no YouTube. Apresentaremos as categorias que têm como principal objetivo embasar a análise de como as características dos bufões podem colaborar para a formação do curinga para que ele provoque o olhar crítico do espectador no Teatro Fórum. As categorias, neste sentido, são a base para a descrição dos pontos relevantes dos vídeos selecionados para o objeto deste estudo.

De um total de 3.740 vídeos levantados inicialmente, chegamos ao número de 33 vídeos que serão abordados na análise qualitativa crítica. As categorias servirão para traçarmos o panorama das curingagens em Teatro Fórum pelo Brasil a partir dos vídeos levantados e para entender de que forma se estabelecem as necessidades do curinga durante a mediação entre o público e a cena para o desenvolvimento do viés crítico na percepção do Teatro Fórum.

Uma das críticas que Diana Taylor (2003) faz aos pesquisadores das performances da cultura é o fato de estes se colocarem fora do objeto de pesquisa. Os escritos são produzidos de forma que os pesquisados sejam “eles” e não parte do “nós”. Por isso, nestas análises desenvolvidas a seguir, me coloco como integrante da classe dos curingas presentes nos vídeos. Apenas estou em lugar diferente, mas que poderia ser invertido, pois as críticas que faço são aplicáveis, também, ao meu trabalho como curinga no Teatro Fórum.

A curingagem no Teatro Fórum não pode ser analisada somente no momento em que está acontecendo. Afinal, ela faz parte do Método do Teatro do Oprimido e por isso está intimamente conectada à construção de uma prática teatral politicamente engajada e historicamente aliada a movimentos sociais no Brasil e no mundo. Portanto, entendemos que a análise realizada está relacionada à crítica genética que não olha somente o texto cênico que está sendo apresentado, mas as etapas anteriores e posteriores a ele. Aqui compreendemos as etapas anteriores e posteriores como o legado político do Teatro do Oprimido e as reverberações políticas, sociais e culturais deixadas nas comunidades que recebem apresentações de Teatro Fórum.

A crítica genética leva em consideração todos os momentos da constituição de uma peça teatral. Esses momentos são: o *prototexto* ou *avant-text*:

Esta crítica dessacraliza o texto 'final' ao colocar em discussão toda a pré-escritura realizada na publicação de um determinado material, a gênese do texto, seu passado formador e suas variantes, e os caminhos e descaminhos percorridos pelo autor (CAMARGO, 2008, p. 7).

O *prototexto* é o pré-texto da encenação. Ele pode ser todos os pedaços e colagens de um manuscrito que se dão antes da publicação do escrito final. No Teatro Fórum, o *prototexto* pode existir ou não, ele não é uma condição para o surgimento da obra. As encenações no Teatro Fórum tem mais relação com a ideia do *arquitexto*. De acordo com Camargo (2008), o *arquitexto* é formado pela inter-relação e/ou somatória dos textos relacionados que se adicionam, texto publicado e seus antecessores, e formam camadas que se compõem, dialogam e se contradizem.

A partir da ideia dos textos anteriores e posteriores de uma obra, a crítica genética destrói o estatuto anterior da crítica que vê a obra como uma obra acabada. Não existe um autor único, porque não existe uma obra única. O olhar do espectador é necessário para que a obra seja concluída. No Teatro Fórum a busca pela co-criação artística do espectador é essencial, mas não, somente, de maneira corporal, se faz preciso que o público reflita criticamente sobre o assunto em cena.

Compreendemos o processo de crítica genética não apenas como uma forma de entender o texto na multiplicidade, mas também de como enxergar a obra inacabada, assim nos aprofundamos no entendimento da fruição da arte, do teatro em específico. Nela, uma obra nunca está completa sem passar pela leitura do espectador e ainda assim ela poderá ser alterada pelo olhar de outra pessoa, seja ela artista ou público.

Tendo o Teatro Fórum como obra inacabada que será finalizada pela reflexão crítica do espectador, nos apoiamos na ideia de experiência artística de Desgranges (2003) e entendemos que é fundamental que os espectadores façam parte de uma peça de Teatro Fórum como co-criadores artísticos e críticos da sessão.

Construímos parâmetros de observação que não estão exclusivamente preocupados em encontrar os erros e acertos do curinga em cena, mas que pudessem respaldar a manutenção dos atributos iniciais do Teatro do Oprimido. Este é um Método enraizadamente ativista com vistas ao desvelamento de opressões sociais. Assim sendo, não é possível que peças de Teatro do Oprimido sejam feitas por puro prazer e entretenimento sem que haja a busca pela leitura crítica dos espectadores. Isto posto, vemos o curinga do Teatro Fórum como um mediador político e aqui investigamos

ferramentas para que suas atuações sejam aprimoradas, não estamos nos questionando sobre “o que” ele faz, mas sobre “como” é feito. Além destes critérios que usaremos na análise, lançaremos mão de categorias que os apoiem nesta investigação.

Fundamentamos o que é o Teatro Fórum na proposta de Augusto Boal. Pelas leituras feitas e textos escritos por mim, podemos afirmar que Boal não é inflexível em relação a um modelo de curingagem, mas durante todas as passagens lidas, houve apontamentos sobre a importância da fruição crítica para a construção do Teatro Fórum. Portanto, se carece de uma pesquisa que faça um estudo profundo tendo em vista as seguintes questões: De que forma o Teatro Fórum vem se apresentando no que tange às questões da criticidade? Há criticidade na fruição dos espect-atores através da curingagem? Os aspectos bufonescos podem contribuir para a formação do curinga do Teatro Fórum?

Para responder a essas perguntas, foram desenvolvidas categorias que pudessem apoiar a análise dos vídeos selecionados. As categorias compõem duas grandes áreas que serão pormenorizadas neste capítulo, são elas:

1. Teatro Fórum e curingagem
2. aspectos bufonescos

As características do Teatro Fórum e curingagem (1) tiveram como base teórica, sobretudo, os estudos de Augusto Boal (1980; 1988; 1990; 1996; 2000; 2003; 2009a; 2009b).

Os aspectos bufonescos (2) analisados nos curingas e nas peças de Teatro Fórum foram baseados, especialmente, nas bibliografias: *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: François Rabelais* (BAKTHIN, 2010), *Historias de Bufones* (GAZEAU, 1995), *A blasfêmia, o prazer, o incorreto* e *Ainda é Tempo de Bufões* (SILVA, 2005; 2001).

3.1.1 Categoria: Teatro Fórum e curingagem

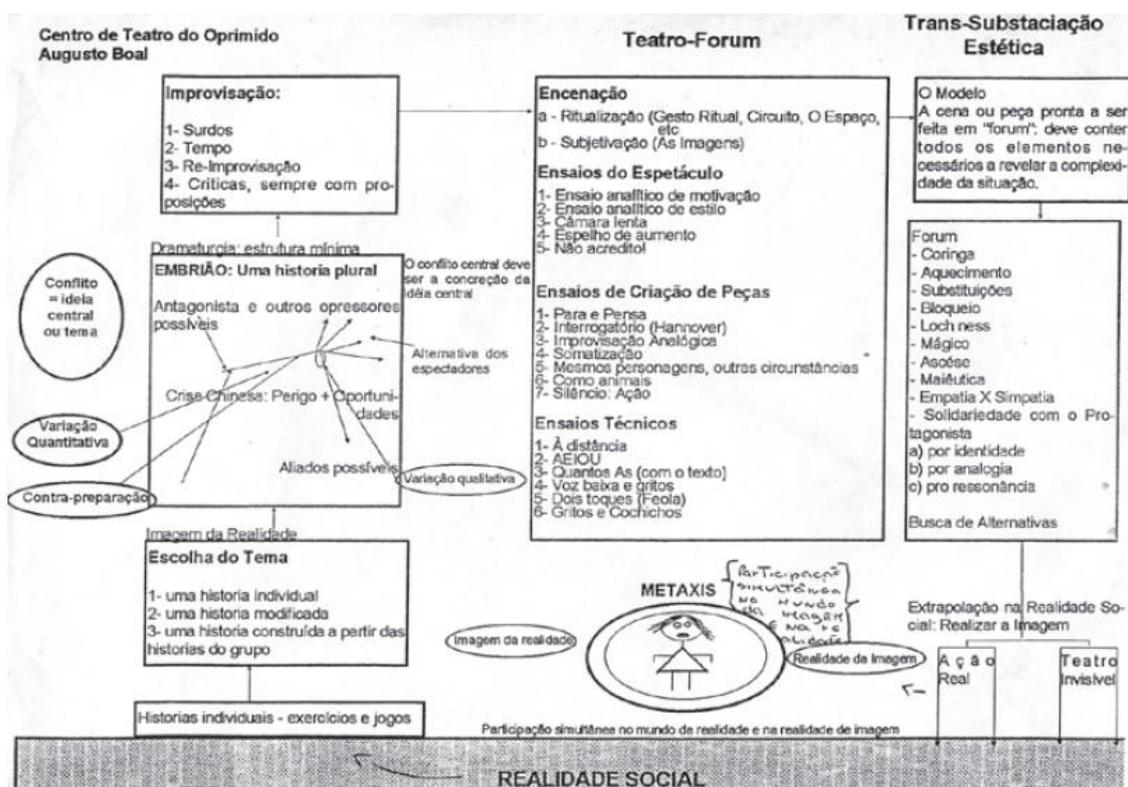
Para a construção das categorias usadas para a análise com foco no curinga, nos baseamos nas teorias acerca do Teatro Fórum. O principal teórico utilizado foi Augusto Boal. Em seus livros, ele aponta as etapas e condições para a realização do Teatro Fórum. Guiamo-nos na formação do curinga sugerida por Boal. Ele fala sobre a importância das

características físicas e psicológicas do curinga: é relevante que o curinga seja ativo e dinâmico durante a curingagem e mostre animação para estimular os espect-atores a entrar em cena (BOAL, 1980).

O curinga deve ser o responsável por receber os questionamentos e afirmações do público de forma a torná-los potencializadores de debate sobre o enredo da obra apresentada, de forma a promover a reflexão do/com o espect-ator.

O processo de formação do curinga ainda é um campo misterioso no Teatro do Oprimido. Augusto Boal não se aprofundou em suas produções sobre os aspectos da formação para a função do curinga, como exercícios, jogos e preparação física. No livro do pesquisador Licko Turle (2014b, p. 108), podemos encontrar um esquema construído por Boal usado na preparação de curingas no CTO-Rio⁴¹:

Figura 4 - Esquema para preparação de curingas no CTO-Rio



Fonte: Licko Turle (2014b, p. 108).

Podemos ver pelo esquema apresentado na Figura 4 que o foco no treinamento dos curingas está nas etapas que são importantes para “revelar a complexidade da situação”,

⁴¹ Centro de Teatro do Oprimido criado em 1986 no Rio de Janeiro por Augusto Boal e outros curingas.

fazendo com que a opressão social em cena seja demonstrada de melhor forma para a discussão cênica.

Boal também trouxe alguns tratados para a atuação do curinga, os quais estavam abertos a modificações e sugestões dos praticantes da curingagem. A partir das regras de comportamento sugeridas pelo autor e sua atuação *in lócus* como curinga, foram constituídos os paradigmas de atuação na curingagem do Teatro Fórum e das outras modalidades de Teatro do Oprimido.

Os fundamentos colocados nesta categoria serão os principais parâmetros analíticos para o estudo das curingagens nos vídeos selecionados. Além destas características, iremos olhar para a criação do viés crítico na percepção do espect-atores da peça de Teatro Fórum. Para isso, não faremos uma investigação sobre a recepção do público, pois as imagens não são suficientes para isso, mas teremos um foco na atuação do curinga como provocador de situações que possam levar à reflexão e para tanto faremos uso de atributos teatrais e políticos do bufão como procedimentos de análise. As características essenciais dos bufões, para nosso estudo dos vídeos, serão descritas a seguir.

3.1.2 Categoria: aspectos bufonescos

Nesta pesquisa, o bufão é utilizado como um método de formação para a potencialização do jogo cênico da curingagem a favor da fruição crítica dos espect-atores. Os processos teatrais para a formação do curinga baseados nas características bufonescas adotam como primeira qualidade a função carnalizadora da figura cômica. Para o pensador russo Mikhail Bakhtin, os bufões são “os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrolava fora do carnaval)” (BAKHTIN, 2010, p. 7) e “a visão carnalizadora do mundo, para Bakhtin, é uma visão crítica da sociedade” (LOPES, 2005, p. 13). O carnaval anula as diferenças sociais entre os indivíduos e as ambiguidades são incorporadas. Dessa forma, quando o curinga adota a visão carnalizadora na curingagem, ele fomenta o olhar crítico dos espect-atores em relação às ambiguidades da opressão social apresentada.

As ambiguidades presentes na estética bufonesca misturam a ideia do sábio com o tolo, do anjo com o diabo, do sagrado com o profano e do trágico com o cômico. Estas misturas podem ser marcadas pelas brincadeiras feitas na curingagem, ao mesmo tempo em que o curinga é chistoso, sua fala precisa ser incisiva e desafiadora. As brincadeiras que

ele profere não são obviamente chistes desprezíveis, mas parecem, também, ironias. As formas irônicas presentes nas ambiguidades podem desencadear um processo dialético na curingagem, ou seja, o diálogo será o elemento básico para a reflexão crítica da opressão social a partir das contradições que ela apresenta nas ações das personagens.

De acordo com os teatrólogos Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Brecht e Artaud, a máscara bufonesca “se impõe como símbolo do jogo do ator e o grotesco, sugerindo gestos exagerados e distantes das ações cotidianas, dá à expressão teatral um sentido dialético” (LOPES, 2005, p. 14). Os espect-atores da peça passam pelo processo de compreensão da sessão a partir da dialética na mediação do curinga que incentiva o público a debater a peça criticamente. Porém, tenho observado durante os anos de trabalho com o Teatro Fórum que o curinga parece mais interessado na entrada dos espect-atores do que em suas reflexões críticas sobre o tema da peça.

Nicola Abbagnano (2007) define a dialética como a síntese dos opostos a partir da conciliação entre os dois. A curingagem que objetivamos deve trazer a dialética como traço permeador de sua atuação durante a apresentação de Teatro Fórum. Para o desenvolvimento da dialética em cena, se faz necessário outro aspecto bufonesco: a alta energia corporal. A atenção e agilidade corporal estão em paralelo às deformações físicas dos corpos dos bufões, que concretizam o discurso das ambiguidades em cena, potencializando o jogo da dialética na curingagem.

O curinga formado por meio de características bufonescas constrói seu jogo através da qualidade improvisacional, característica que será usada para desenvolver a versatilidade processual do curinga. Ele pode ser um ativador de experiências e processos de alteridade se atuar de forma que o público relacione as cenas apresentadas a situações vividas cotidianamente. O curinga, ao atuar dessa forma, estará relaxado, tranquilo, mas sempre à espreita, atento para as reações dos espect-atores durante a curingagem.

A estética adotada pelo curinga em seu jogo será a mesma do bufão: a grotesca. Segundo Lopes o grotesco, como categoria estética:

Identifica a essência de um fenômeno presente nas diferentes artes, tem especificamente no teatro, a força de sua expressão neste plano paradoxal, cuja comicidade se dá por um feito caricatural, burlesco e estranho (LOPES, 2001, p. 109).

Os atores que utilizam a máscara bufonesca trazem para sua vida e para sua prática um alto grau de exercício de liberdade. O modo de representação do bufão pressupõe a

anarquia, por meio da qual há o rompimento com todas as regras sociais e morais. Por conseguinte, o curinga se posiciona explicitamente contra as opressões sociais.

Não há fronteiras e regras no jogo do bufão, mas sim no jogo do curinga. Suas regras e fronteiras são compostas pelos princípios do Teatro Fórum que podem ser repensados com os espect-atores, porém não deverão ser destruídos completamente.

O jogo do bufão é movido pela crítica, que é uma forma lógica de apreensão da realidade. Ele impõe elementos de reflexão crítica ao parodiar a realidade cotidiana. Antes de palavras e frases, o bufão alimenta suas paródias e ironias pela ação corporal e gestos exagerados.

O curinga não pode se diluir meio ao público e se desmobilizar corporalmente, ele deve, como os bufões, ser diferente do outro, do espect-ator. Ele adotará do bufão a posse corporal e a prontidão física. Afinal: “os recursos cênicos, que constituem a técnica passada de pai para filho, ou, de era para era, não se constata inicialmente pela dramaturgia, mas pela ação, que é a maior herança da cultura cômica popular” (LOPES, 2001, p. 63).

O curinga deve negar a opressão em seu jogo. Assim como o bufão, sua imagem grotesca representará a ridicularização da opressão e dos opressores. A movimentação alegre e dinâmica que ele desenvolve em cena pretende criar oposição entre a seriedade de uma opressão e a leviandade da mesma.

Considerando-se as categorias de análise apresentadas, procederemos no próximo subcapítulo à análise dos vídeos selecionados com vistas para a curingagem concebida por aspectos pertencentes ao bufão, de modo que leituras críticas sejam fomentadas entre os espect-atores.

3.2 Análise dos vídeos de curingagens do Teatro Fórum nas capitais brasileiras⁴²

O primeiro vídeo selecionado, “O Teatro-Fórum”, foi analisado separadamente dos outros 32 vídeos por ser uma amostra da curingagem feita por Augusto Boal e a simulação de como surgiu a modalidade do Teatro Fórum no Peru, em 1973:



Vídeo 1

O Teatro-Fórum

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=IZhlpnSVRUg>. Acessado em 25 nov. 2015

Sinopse - A peça apresentada simula o surgimento da forma atual do Teatro Fórum na qual os espect-atores são convidados a entrar em cena e modificar a situação apresentada. A peça mostra o marido e a esposa conversando ao redor da mesa da casa a respeito da deslealdade dele. No caso, o marido pedia dinheiro à esposa para pagar uma suposta construção de uma casa para o casal e quando ele voltava entregava a ela cartas escritas de sua amante para ele. Como a esposa não sabia ler, as cartas passavam por recibos de compras de material de construção, até que uma vizinha que sabia ler lhe revelou a verdade.

Análise: Augusto Boal, o curinga, está excitado e ávido por sugestões para a peça. Ele é enérgico ao se comunicar com uma espect-atriz que dá sugestões para a peça. Ela pergunta para ele se pode entrar em cena e ele, enfaticamente, responde que sim. A espect-atriz que entra em cena com a proposta de ter uma conversa muito clara com o marido, a conversa consiste em bater no marido e depois perdoá-lo.

⁴² Para a análise, foram utilizadas continuções dos vídeos sugeridas pelo YouTube, outros links encontrados na internet com informações e um quadro com descrições históricas dos vídeos, estes documentos estão disponíveis nos Apêndices A e B.

A intervenção da espect-atriz no Peru foi o movimento que fez surgir o Teatro Fórum como ele se configura hoje. Até então, a modalidade se chamava Dramaturgia Simultânea, pois os espect-atores não intervinham em cena, eles falavam para os atores como a situação deveria ser e o elenco a representava. Depois o curinga discutia com o público a possibilidade apresentada. A insatisfação da espect-atriz peruana com a tentativa da atriz que não contemplava sua sugestão fez com que ela fosse à cena para mostrar o que realmente queria dizer. Contudo, podemos afirmar que ela foi provocada para isso por dois motivos: a curingagem e o tema da obra. A opressão mostrada em cena tocou profundamente a espect-atriz fazendo com que ela sentisse obrigação de trazer outra possibilidade para o desenvolvimento da trama. Porém, foi a energia da máscara corporal do curinga que suscitou a crítica social e a intervenção. O espírito habilidoso, combativo e os atos versáteis de Boal permitem que a curingagem seja sedutora aos espect-atores.

O intento do curinga foi debater a opressão apresentada em cena com o público. Ele o faz usando seu corpo e voz através do jogo cênico. A qualidade improvisacional no jogo do curinga chega a seu auge neste vídeo. Boal, frente à insatisfação da espect-atriz, a provoca a querer estar em cena. Ele improvisou sua atuação e adicionou outras possibilidades para a curingagem.

O curinga dialoga com a espect-atriz ironicamente, ele se mostra irritado, pois ela não se satisfaz com as alterações feitas pela personagem oprimida em cena. A irritação e ansiedade de Boal despertam a força crítica do humor e a necessidade da espect-atriz em mostrar, ela mesma, o que deseja.

O princípio de alteridade foi extrapolado aqui quando a espect-atriz vê como solução entrar no lugar da personagem oprimida para representar o que ela deve fazer. A espect-atriz não só se colocou no lugar da outra (oprimida), mas vivenciou *teatralmente* a experiência da personagem.

A curingagem promoveu uma experiência baseada em um conflito que é a opressão em cena. O conflito que permeia a experiência faz com que ela se extrapole e deixe de ser qualquer experiência cotidiana e passe a uma experiência estética que se concretizou na construção do futuro na intervenção da espect-atriz.

Entendemos que neste vídeo Augusto Boal é um curinga ativo e capaz de provocar a leitura reflexiva nos espect-atores. Sua atuação é formada por características bufonescas que acreditamos como essenciais para a curingagem. As principais são: alta energia corporal, ambiguidade/dialética e jogo improvisacional. Na análise dos próximos 32 vídeos

selecionados, além das categorias observadas, iremos ter a curingagem de Boal neste vídeo como base.

Quadro 1 – Análise dos vídeos

	<p style="text-align: center;">Vídeo 2 A PRIMEIRA VEZ - TEATRO DO OPRIMIDO - FRATERNIDADE CHARLES PIERRE - PARTE 1 https://www.youtube.com/watch?v=w-xUWEqIR54 Acessado em 25 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - O principal conflito da peça se encontra na pressão que o personagem oprimido sofre em relação ao destino que dará ao dinheiro proveniente da herança que recebeu após a morte de sua mãe.</p>
<p>Análise: A curinga realiza a pré-curingagem, explicando o que é o Teatro Fórum. A introdução ao trabalho é importante para que os espect-atores entendam que a peça que será apresentada está susceptível a alterações e questionamentos. Foram realizados jogos de aquecimento corporal com o público, observamos que a plateia se sentiu mais “dentro do jogo” após o aquecimento, como se ela tivesse se preparado fisicamente para atuar. Podemos ver que foram propagados preconceitos em cena, que não foram apontados nem problematizados pela curinga:</p> <p>A personagem Ivonete é a empregada doméstica da casa e a atriz faz uso de <i>black-face</i>⁴³ para representá-la. A comicidade preconceituosa criada pelo uso do <i>black-face</i> e da música “Morena de Angola”, duas características explicitamente racistas, fazem com que a peça de Teatro do Oprimido se torne contraditória e sem diálogo; ao mesmo tempo que o elenco mostra uma opressão que lhe é cara em cena, outra opressão, o racismo, é promovida por eles, mas não para o efeito de problematização.</p> <p>A personagem principal, Bonifácio, é altamente racista com a personagem Ivonete. Bonifácio a chama de “Trem Esquisito” e diz a ela: “Você não disse que ‘tava’ lá na Bahia?”, mostrando além do racismo, xenofobia. O fato é acentuado, pois Ivonete tem sotaque caipira e nordestino estereotipado.</p> <p>Vemos que as risadas produzidas pelos espect-atores apontavam para práticas machistas nas quais a mulher que deseja casar é desconsiderada das decisões do protagonista, como se seus desejos fossem fúteis e irrelevantes, desconsiderados pelo mundo masculino.</p> <p>A curingagem nesses vídeos dava mais ênfase para a entrada de espect-atores em cena do que para a discussão sobre a opressão apresentada. Em alguns vídeos, a curingagem estava mais preocupada em promover entradas de pessoas do público no fórum do que discutir a opressão apresentada em cena; como se a entrada de um espect-ator em cena já fosse suficiente para atender os objetivos do Teatro Fórum, quando lembramos que o fórum não surgiu para, somente, romper a barreira entre plateia e palco. Esta é uma condição estética, mas também, e principalmente, para que os oprimidos pudessem ir à cena e representar a eles mesmos alternativas para o conflito apresentado. O Teatro Fórum pressupõe debate crítico para que, efetivamente, aconteça.</p>		

⁴³ No século XIX e XX os atores pintavam os rostos de preto para que personagens negras fossem representadas. A técnica era utilizada, pois atores negros eram proibidos de atuar em peças de teatro.

Entendemos que o conflito principal apresentado na peça diz respeito a pressões individuais sofridas pela personagem protagonista. A temática não se configura como uma opressão social, mas como problema de um pequeno núcleo. Boal chamava de Ascese⁴⁴ o caminho que as histórias de opressões fazem do âmbito da microestrutura para a macroestrutura. Neste caso, não observamos este desenvolvimento, os conflitos representados se mantiveram na microestrutura.

Por mais que a curinga esteja ativa e segura de sua curingagem, ela não se mostra aberta a improvisar caso necessário e não problematiza as relações de opressão que aparecem em cena durante a primeira apresentação e a segunda com intervenções do público.

	<p style="text-align: center;">Vídeo 3</p> <p style="text-align: center;">Apresentação Teatro do Oprimido - Av. São João - Ocupação São João https://www.youtube.com/watch?v=NxregX3ZnZg Acessado em 29 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - A tensão da obra é a opressão que vivem as crianças e os jovens de situação econômica desfavorável a estudar e se formar profissionalmente, fazendo com que eles se direcionem sempre a subempregos por falta de opções, ou seja, a classe trabalhadora e economicamente desfavorecida não pode escolher com o que trabalhar, ela é ditada a fazer sempre o mesmo.</p>
---	--	--

Análise: Nessa apresentação, também há a pré-curingagem na qual o curinga explica para o público o que é o Teatro Fórum, porém não é realizado um aquecimento físico com o público.

O conflito mostrado em cena trata do preconceito em relação às crianças de baixa renda que são subestimadas em relação às suas potencialidades profissionais. As crianças em cena são moradoras de ocupações residenciais do centro da cidade de São Paulo. Em cena também estão atores que fizeram parte das oficinas de Teatro do Oprimido que foram propostas na ocupação durante alguns meses e resultaram na peça apresentada. No público, além de amigos dos atores, estão as mães e pais das crianças atuantes (a maioria mães). Ou seja, há homogeneidade no público, a maioria dos espect-atores vivem diretamente a opressão mostrada. cremos que o conflito trazido em cena se configura como uma opressão social e diz respeito a um grupo de pessoas que vive ele, de formas diversas obviamente.

O curinga possui alta energia corporal em cena, há em sua atuação um enfoque grotesco - para que a estética grotesca esteja presente, os signos da atuação do curinga não podem se encontrar diretamente no cotidiano - que faz uso de ironias e ambiguidades durante a curingagem pós-apresentação. As ambiguidades

⁴⁴ “A tarefa do Teatro do Oprimido é promover a Ascese: a necessária subida investigativa do micro, o caso particular, até o macro, o contexto social, para a compreensão do problema” (SANTOS, 2016, p. 486).

estão marcadas pelas brincadeiras feitas na curingagem, ao mesmo tempo em que ele é chistoso, sua fala é incisiva e desafiadora. As brincadeiras que ele profere não são obviamente chistes despreziosos, mas parecem, também, ironias. As formas irônicas presentes nas ambiguidades podem também desencadear um processo dialético na curingagem. A atenção do curinga permite que ele baseie sua atuação na qualidade improvisacional que está pronta para os questionamentos, sejam eles quais forem dos espect-atores.

Durante o fórum, o curinga não envia para o público as perguntas em relação à peça, as respostas não são tidas como afirmações finais, mas como reflexões e questionamentos sobre o que foi visto. A curingagem debateu com o público as sugestões dadas em cena e permitiu que a única intervenção fosse questionada e discutida. Mesmo que o curinga se mostre ávido por uma intervenção em cena, ele não deixa de estar atento aos comentários dos espect-atores.

	<p>Vídeo 4</p> <p>Augusto Boal</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=c-LE9kXutRw</p> <p>Acessado em 25 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - A peça de Teatro Fórum, que Boal curinga, aborda a crise financeira na França que levou ao desemprego em massa e na segunda peça a tensão envolve conflitos. A segunda peça tem como tensão os conflitos presentes em ambientes escolares de ensino formal no Brasil.</p>
---	--	---

Análise: Neste vídeo, há a construção da obra baseada no tema da crise econômica na França. Um tema que não é de foro pessoal, mas diz respeito à parcela da população que dependia de empregos dos setores menos privilegiados do país. Augusto Boal é o curinga e não é possível ver a discussão crítica que ele realiza com o público. Mas podemos assistir à forte qualidade corporal do curinga. Ele se move rapidamente pelo palco e fala com o público usando um tom de voz fora do cotidiano e que chame a atenção dos espect-atores. A outra curingagem do vídeo mostra um curinga que não se diferencia da espect-atriz que sobe em cena; ele não está usando um tom de voz diferente nem uma qualidade corporal não-cotidiana, porém não nos atentaremos à segunda curingagem, e sim, à primeira.

A alta energia corporal dos leva à constituição do jogo cênico entre ele e os espect-atores. Esta é um dos principais aspectos para a construção de uma curingagem que proporcione o desenvolvimento de experiências estéticas; é preciso que o curinga tenha prontidão física e esteja preparado para intervir nas falas e intervenções do público quando necessário.

O curinga desenvolve sua atuação com espírito atento, dinâmico e versátil. Dessa forma, ele está preparado para as respostas trazidas pelos espect-atores, mesmo que elas sejam contraditórias no que diz respeito ao tema da peça. A atenção, o dinamismo e a versatilidade desenvolvem qualidades improvisacionais no jogo cênico que permitirão que os curingas constituam a curingagem de modo a questionar a cena e as intervenções ocorridas.

	<p style="text-align: center;">Vídeo 5</p> <p style="text-align: center;">CTO-RIO</p> <p style="text-align: center;">https://www.youtube.com/watch?v=ja5xcYS8Kug</p> <p style="text-align: center;">Acessado em 27 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - O espetáculo de Teatro Fórum aborda a história de uma mulher e as opressões com as quais ela tem que lidar se dividindo entre trabalho, maternidade e casamento, a opressão reside na imposição da sociedade nas atitudes relacionadas ao gênero designado a uma pessoa.</p>
<p>Análise: A peça mostra uma peça sobre a opressão de gênero na qual as mulheres são designadas a tarefas domésticas compulsivamente. Este conflito se configura como uma injustiça social que atinge mulheres em todas as partes do mundo, porém de maneiras diferentes. Por isso, a opressão apresentada precisa ser discutida e possui características essenciais para o Teatro do Oprimido.</p> <p>A curinga questionou o público sobre a intervenção da espect-atriz. A atuação na curingagem não foi composta por afirmações da curinga, mas de perguntas que direcionou ao público. Quando as falas do público são refletidas criticamente há possibilidade de que elas sejam notadas e questionadas na vida cotidiana.</p> <p>Durante a mediação, a curinga se mostra desconfiada em relação às respostas do público, mas sua desconfiança não transparece subestimação quanto as opiniões dos espect.-atores, mas comportamento combativo de forma a mostrar que o que é dito precisa ser refletido antes de ser afirmado. Ela procura provocar o viés crítico do público sobre a opressão mostrada em cena.</p>		
	<p style="text-align: center;">Vídeo 6</p> <p style="text-align: center;">DEU A LOUCA NA DOMESTICA - TEATRO FORUM</p> <p style="text-align: center;">https://www.youtube.com/watch?v=1nz-Kdi9C1A</p> <p style="text-align: center;">Acessado em 27 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - Na peça, o marido em comemoração às bodas de prata no casamento com a esposa, lhe dá um presente. O presente é uma empregada doméstica</p>
	<p style="text-align: center;">Vídeo 7</p> <p style="text-align: center;">DEU A LOUCA NA DOMESTICA - TEATRO FORUM</p> <p style="text-align: center;">https://www.youtube.com/watch?v=NyU5UFkslwo</p> <p style="text-align: center;">Acessado em 27 nov. 2015</p>	<p>(Gioconda) que veio da caatinga nordestina. A esposa fica muito feliz com o presente e o casal promete para a empregada que ela será tratada como se fosse da família e é quase dona daquela casa. A opressão da obra está na escravização que Gioconda sofre por ser da caatinga nordestina e empregada</p>

		doméstica.
<p>Análise: O tema da peça é relevante quando pensamos em uma discussão política sobre o lugar ocupado pelas pessoas negras e do interior como empregadas domésticas em casas de famílias mais abastadas de forma escravista. A peça mostra uma situação pessoal de uma família que representa um conflito social maior que atinge grande parte da população brasileira. Porém a curingagem da atriz é feita pela principal personagem opressora na peça: a patroa. Além de estar com o mesmo figurino usado pela personagem opressora - o que poderia ser uma ferramenta de ambiguidade se problematizada - a atriz está com a energia corporal muito baixa durante a curingagem e isso não permite que ela esteja atenta e ávida pela discussão com os espect-atores.</p> <p>Não é possível visualizar o público no vídeo, porém as perguntas que a curinga faz em sua atuação não obtém resposta, confirmando que o questionamento não foi instaurado. Para mais, a curinga não está segura de sua atuação e desiste rapidamente da possível discussão sobre a opressão com o público.</p> <p>A intervenção da criança não teve o objetivo de mudar a situação apresentada, mas cabia à curinga debater com o público sobre o que tinha acontecido em cena. Afirmamos que a curinga não instaurou um ambiente crítico no fórum no qual a reflexão dos espect-atores fosse provocada.</p>		
	<p style="text-align: center;">Vídeo 8</p> <p style="text-align: center;">Mostra de Teatro do Oprimido da Escola Oga Mitá https://www.youtube.com/watch?v=cfdhcxYXztQ Acessado em 26 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - A primeira peça apresenta imagens relacionadas a opressões de gênero (masculino x feminino).</p>
<p>Análise: As curingagens do vídeo são compostas por fragmentos da apresentação de duas peças elaboradas por estudantes da Escola Oga Mitá no Rio de Janeiro. A primeira peça apresenta imagens relacionadas a opressões de gênero (masculino x feminino). O público passa pelo conflito, pois a sociedade na qual vivemos, infelizmente, é padronizada a partir de relações de gênero submissas, nas quais a mulher serve ao homem, portanto, todos estão susceptíveis a reproduzir, ser oprimido e lutar contra a opressão. O conflito da segunda peça não pode ser descrito, pois o vídeo não traz imagens suficientes para tal.</p> <p>Os curingas sentem insegurança na curingagem, evidenciando uma provável falta de confiança em sua atuação ou incredulidade em relação ao trabalho do Teatro Fórum. A falta de convicção na função gera no público o mesmo sentimento e pode provocar acriticidade no fórum. Talvez a insegurança deles também pode estar relacionada ao nervosismo de uma apresentação, principalmente sendo ela de uma escola, pois o público costuma ser formado por amigos e parentes. Mas os curingas - como estudantes da mesma escola dos atores - parecem ter conhecimento profundo sobre a peça e estar à vontade no ambiente, estas características podem propiciar a abertura dos espect-atores para a criação de um olhar crítico, sem o curinga souber mediá-lo.</p>		
	<p style="text-align: center;">Vídeo 9</p> <p style="text-align: center;">Oficina 1 - Teatro do Oprimido de Londrina - Parte 1 https://www.youtube.com/watch?v=ZHXIm8p7fOM Acessado em 26 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - Na peça é representada uma sala de aula. Os estudantes possuem particularidades que problematizam as relações econômicas e sociais da periferia da cidade e como elas influenciam na</p>

		escola.
<p>Análise: Durante a peça, a professora faz a chamada da turma e os estudantes que faltaram à aula tem a ausência justificada por um colega. Os casos de ausência se dão por gravidez na adolescência, toque de recolher e trabalho. Uma das estudantes, Paula, chega atrasada na sala, pois disse estar trabalhando. A professora também se atrasa devido à problemas no transporte público. Ao final da cena, uma policial contratada pela escola entra na sala de aula para revistar os estudantes. Vemos na peça a apresentação de uma opressão que se relaciona às más-estruturas das cidades que atingem, especialmente, os cidadãos menos privilegiados economicamente.</p> <p>O curinga faz uso de um instrumento musical no momento do aquecimento, isto aumentou sua agilidade corporal. Não foi possível visualizar toda a curingagem e a que vimos pré-apresentação estava representada em fotos, porém entendemos que objetos cênicos (não em quantidade demasiada), em especial aqueles que produzem sons rítmicos, podem gerar fluidez para a instauração do jogo cênico entre o curinga e o público. Mais que isso não é possível afirmar, entretanto percebemos que o curinga possui alta energia corporal durante a curingagem isso pode marcar a prontidão física e atenção dele para com as colocações dos espect-atores de forma a gerar o viés crítico.</p> <p>Outra qualidade que pode ser gerada na atuação de um curinga ativo corporalmente é a improvisacional. A partir do momento que o curinga desenvolve em cena uso de gestos não-cotidianos e está atento ao público, ele tem condições de brincar com os espect-atores de forma a questionar suas falas e propor a reflexão sobre elas.</p>		
	<p style="text-align: center;">Vídeo 10</p> <p style="text-align: center;">PEÇA: Seja Forte- CTO- centro do teatro do oprimido 14/09/2015 https://www.youtube.com/watch?v=0ogPvW9MmwE Acessado em 29 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - A peça aborda a criminalização da juventude negra no país e a falta de direitos que os negros têm em relação a ocupar espaços públicos no Brasil. Em específico, é colocado o caso de um garoto negro que foi preso no ponto de ônibus perto de sua casa quando chegava da faculdade à noite.</p>
<p>Análise: Na peça, a mãe do jovem levado pela polícia, Jacira, está muito exaltada durante as cenas e em dois momentos ela comete (enquanto personagem e atriz) duas opressões, ela chama o deputado de “veado” e “filha da puta”, e o presidente do bairro (Seu Calixto) de “filho da puta”, também. Os apelidos depreciativos de Jacira indicam homofobia, pois ao chamar alguém de “veado” como xingamento, a pessoa está associando a homossexualidade a algo ofensivo e maligno, quando Jacira chama os dois de “filhos da puta”, ela está dizendo que a falta de comprometimento deles se dá por serem filhos de uma puta, como se isso fosse ruim e culpa da mãe (mulher). Não é possível ver em cena se o curinga problematiza essas opressões (machismo e homofobia) com os espect-atores, mas elas precisam ser discutidas.</p> <p>Após a apresentação, o curinga pede para que o público escolha uma das peças apresentadas (foram</p>		

quatro) para que o fórum seja feito, porém a peça deve ser escolhida por analogia e não beleza, ou seja, a ideia é que seja eleita a peça que possua um assunto com o qual o público se identifique e deseje discutir. O pedido do curinga traz uma premissa importante para o Teatro do Oprimido, a estética importa no trabalho, mas antes dela a crítica social deve ser prioridade da obra. Ademais, essa fala do curinga explicita para o público que ele mediará a peça pelo viés crítico, adiantando para os espect-atores que o tema precisa ser problematizado.

O curinga tem atenção para com as respostas do público e o fato de pedir para que eles escolham a peça que querem discutir já mostra que ele fará uso da qualidade improvisacional, porém para que esta seja potencializada é necessário que mantenha alta energia corporal e traga ambiguidades para a curingagem.

	<p style="text-align: center;">Vídeo 11</p> <p style="text-align: center;">Pré-Enecom 2008 do Coletivo Alagoas - Teatro do Oprimido https://www.youtube.com/watch?v=VODW4Mjq9R4 Acessado em 26 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - No vídeo, o curinga realiza com o público um jogo de Teatro do Oprimido “O aperto de mãos” usado para a explicação do funcionamento de um fórum em Teatro Fórum.</p>
---	---	--

Análise: No vídeo é mostrado um jogo que se chama “Aperto de mão” e é composto por duas pessoas que, inicialmente, estão em posição de cumprimentar-se. Elas andam uma em direção à outra, mas uma delas não aceita cumprimentar o outro participante do jogo, e aquela tentará fazê-lo. A pessoa que tenta cumprimentar será vista como a oprimida e a outra (que não quer cumprimentar) como a opressora. O curinga pode ou não estar na primeira demonstração do jogo, ele fará a curingagem do conflito, ou seja, ele começará a dialogar com o público sobre as alternativas apresentadas e das possibilidades para a resolução do conflito. Os espect-atores entrarão em cena para alterar o que foi visto.

Vemos que o curinga possui um “ar de superioridade” em relação aos espect-atores, como se nenhuma alternativa que fosse dada por eles fosse aceita na curingagem, de forma que o curinga se coloque como um “muro intransponível” e todas as alternativas trazidas pelo público, mesmo que funcionem, não são suficientes para o jogo, como se o desafio fosse apenas conseguir o efeito final (cumprimentar o opressor) e não debater sobre as opções também.

O “ar de superioridade” do curinga poderia ser visto como ambiguidade também. Afinal, os espect-atores veem no curinga ambiguidade quando ele ao mesmo tempo em que busca intervenções em cena para alterar a situação que ocorre, dificulta a atuação de quem intervém. Porém, o público sente receio em entrar em cena e propor alternativas, pois entende que precisa satisfazer a necessidade do curinga.

Ainda que o curinga tenha conversado com os espect-atores pós-intervenções, acreditamos que os debates não são suficientes para estimular os espect-atores a busca por alternativas ao conflito em cena. A atuação combativa do curinga é levada a um lugar que não permite que o público se sinta parte da criação da cena. Entendemos que no vídeo há a demonstração do Teatro Fórum a partir de um jogo, então talvez seja necessário que o curinga se coloque dessa forma para que seja instaurado um ambiente similar ao de uma sessão no qual são encontradas adversidades e insubmissões dos espect-atores, porém o desenvolvimento do espírito crítico deve ser mostrado já durante o jogo, de modo que os participantes entendam a necessidade dele.

	<p>Vídeo 12</p> <p>RIO ARTE 2012: APRESENTAÇÃO DA OFICINA TEATRO DO OPRIMIDO</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=mntG29i0zSI</p> <p>Acessado em 29 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - O tema da peça de Teatro Fórum é o envolvimento de jovens frequentadores da igreja evangélica com drogas lícitas e ilícitas.</p>
---	--	--

Análise: Na primeira cena, a atriz representa o espírito de sua personagem já morta contando aos espectadores como aquilo aconteceu. Atrás outras três jovens estão paralisadas olhando para o chão como se fosse o corpo daquela que havia morrido. Elas mudam de lugar e voltam no tempo para contar o que ocorreu. A menina que faleceu mais duas outras estão tentando convencer a outra jovem a ir a um baile e curtir a noite. A menina que está sozinha diz não poder, pois precisa orar. As três meninas debocham da sua cara e saem. O baile continua e um jovem compra drogas de um traficante, o traficante o ameaça com uma arma dizendo que ele precisa pagar o que deve, mas que dessa vez vai deixar passar. O jovem que comprou a droga chega no grupo de meninas e oferece à força drogas para a jovem que aparece morta no começo da peça. Os traficantes da boca de fumo ameaçam a plateia dizendo que quem não pagar o que deve terá problemas. No final da peça, um dos traficantes assassina a menina que apareceu morta na primeira cena, ele o faz, pois ela é amiga do jovem que deve dinheiro para a boca de fumo.

A opressão é moralizadora para a comunidade de jovens que a assiste, afinal a personagem oprimida morre no final, a morte não é uma situação que pode ser alterada, portanto, a ideia é que os jovens não frequentem bailes *funk*, mas que eles vão a cultos para orar. A partir do momento que os jovens no público frequentam a igreja, eles estão susceptíveis a convites de festas e a peça tem o intuito de mostrar que as festas são um mau caminho a seguir. A opressão não se caracteriza como uma injustiça social, o que é mostrado se relaciona a um universo macro, porém de forma a garantir que os fiéis das igrejas, especialmente evangélicas, digam não a ações “pecaminosas”.

As risadas provocadas no público não são motivadoras de críticas em relação à opressão vivida em cena, as risadas carregam preconceitos; atores pertencentes a um gênero (masculino) fazendo personagens de outro (feminino) ou com trejeitos “femininos”. A criticidade em relação ao tema não é suscitada e os espectadores foram doutrinados pela peça e não levados a refletir sobre ela. A diversão reflexiva não ocorreu, as risadas são preconceituosas e sem força crítica, elas são resultado de deboche e perpetuação de preconceitos, especialmente, de gênero.

As contradições das personagens não são apontadas pelo curinga e o princípio da alteridade não é fomentado. As pessoas procuram as intervenções como forma de mostrar o rumo que dariam à cena e não como motivação de se colocar no lugar do outro e entender criticamente a opressão pela qual ele passa.

O curinga está atento às proposições dos espect-atores, ele a todo o momento lembra a plateia de que a situação a ser alterada é a da personagem oprimida, pois as intervenções estão sendo feitas em relação às personagens opressoras e não há a preocupação de discutir teatralmente a opressão social. Mesmo assim, o curinga ri e aplaude as cenas, sem despertar o questionamento do público.

É possível afirmar que há homogeneidade entre o público, ou seja, que são pertencentes à mesma comunidade que luta contra a opressão apresentada. E isso faz com que os espect.-atores se sintam parte da comunidade e à

vontade para entrar em cena. Além disso, esta homogeneidade pode ser vista como uma das razões para a leviandade do público em suas intervenções, pois ali se preocupam mais em criar uma cena engraçada e que deleite a plateia. Também afirmamos que a segurança dos espect-atores em participar da sessão se relaciona a alta energia corporal do curinga que permite que o jogo aconteça. Outro aspecto do curinga que permite que o público confie nele é a estabilidade que ele mostra ao curingar a peça, levando-nos a crer que também faz parte da comunidade daquele Teatro Fórum.

	<p>Vídeo 13</p> <p>Taller de Teoría y Práctica del Teatro del Oprimido con Julian Boal</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=WHjNIXWGPu0</p> <p>Acessado em 29 nov. 2015</p>	<p>Sinopse – As cenas apresentadas têm como temas a ditadura porto riquenha, a opressão do padrão de beleza à mulher e a opressão das leis trabalhistas.</p>
---	--	---

Análise: O curinga realiza a pré-curingagem, explicando o que é o Teatro Fórum e realizando um aquecimento físico e ideológico com o público, permitindo que ele se sinta mais “dentro” da sessão. Algumas cenas são mostradas no vídeo, mas não é possível saber se fazem parte da mesma peça, pois tratam de assuntos diferentes. Na primeira cena, sete atores aparecem em pé na posição de semi-arena e uma das atrizes informa que ali será iniciada uma reunião de faculdade. Na segunda cena é mostrada uma sala de aula com duas estudantes e uma professora. A aula trata sobre a ditadura e a professora se exalta em relação ao tema. As estudantes parecem temer a professora. Na terceira cena aparecem duas mulheres e dois homens. Um dos homens dança com uma das mulheres e ao parar reclama para ela e para o outro homem em cena o fato dela não se maquiar para sair. A mulher se defende dizendo que não sabe se maquiar, mas o parceiro de dança não a escuta e argumenta que a mulher precisa se maquiar para sair. O outro homem a defende, dizendo que ela não sabe se maquiar e que não há problema. Na última cena, aparecem cinco funcionários de uma empresa lendo um comunicado enviado pela gerência e se chocando com ele, eles são informados que a partir daquele momento terão meia hora de almoço e não mais uma hora. Eles discutem a proposta e chegam à conclusão que terão que lutar contra essa imposição, mas devido às dificuldades financeiras que passam não podem perder o emprego e por isso assinam o aceite do comunicado. Um dos trabalhadores chega à mesa da secretária para assinar o aceite, mas antes informa a ela que há um problema no comunicado que não está de acordo com a lei, ela se assusta e fala com veemência: “Lei?!”, com essa fala ela mostra a não preocupação da empresa em relação aos trabalhadores.

A curingagem é feita sobre a última cena mostrada, o conflito/tensão da situação é a opressão das leis trabalhistas exploratórias. O público não pode ser identificado no vídeo, porém as pessoas que trabalham em empresa são propícias a sofrer a opressão mostrada. Os gestos do curinga são do corpo cotidiano, porém sua energia corporal está alta e ele está ávido pelas observações do público, sua atenção no fórum possibilita que ele desenvolva atributos improvisacionais durante a curingagem. O curinga começa a sessão sentado, explicando ao público o que é o Teatro do Oprimido, mas depois se levanta e mostra prontidão física e agilidade para falar suas propostas.

Durante o fórum, o curinga comenta criticamente com o público as sugestões trazidas pelas intervenções. O curinga é irônico e combativo em alguns de seus comentários, tecendo críticas sobre a

unanimidade da eficiência do sistema de leis no país, quando este deveria ser duvidado. O questionamento é instaurado no fórum, os espectadores são provocados a refletir sobre a peça, intervir em cena e debater a condições das opressões apresentadas.

	<p style="text-align: center;">Vídeo 14</p> <p style="text-align: center;">Teatro do oprimido https://www.youtube.com/watch?v=Zy1n9vNqgX4 Acessado em 26 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - A peça trata sobre uma família na qual a filha (Isa) pode sair e se divertir e o filho (Leo) tem que ficar em casa estudando. A opressão mostrada diz respeito à privação que um jovem vive mesmo estudando e cumprindo suas obrigações em oposição à liberdade que a irmã possui ainda que não cumpra seus deveres</p>
	<p style="text-align: center;">Vídeo 15</p> <p style="text-align: center;">Teatro do oprimido 2 https://www.youtube.com/watch?v=LwyGIuHe6fk Acessado em 26 nov. 2015</p>	

Análise: Nos vídeos 14 e 15, não vemos na opressão uma injustiça social que diz respeito a uma comunidade e minoria social. O conflito da peça está na relação privada entre uma família, na qual o oprimido é um homem (Leo) e a mulher (Isa) tem liberdade para fazer o que quer, há uma inversão do machismo na obra. A curinga entra em cena e fala para o público: “Então, galera...”. O vídeo acaba e a continuação mostra a intervenção de uma espectadora na cena, a espectadora é professora da turma que montou a peça. A cena está sendo refeita e a espectadora grita “Para” no momento em que quer propor uma alternativa, ela fala que o pai precisa fazer com que Isa sente a mesa e coma o que tem e Leo vá a festa. A curinga pergunta se ela não irá até a cena e encenar a proposta. Ela vai e intervém no lugar do pai (opressor) na cena. Não podemos ver se a proposta da espectadora foi debatida com o público por meio da curingagem, porém é preciso que a curinga dialogue com o público sobre as implicações da alternativa trazida pela professora. No momento em que ela substitui o opressor ela propõe que a irmã seja privada de sair e o irmão liberado, quais são as consequências sociais dessas ações? É preciso que os espectadores reflitam criticamente sobre essa proposição.

Não é possível classificar profundamente a curingagem feita, pois só há pequenas imagens da atuação da curinga. Contudo, acreditamos que nesse fórum é necessário que a curinga esteja calcada na ironia para apontar as contradições das personagens e as ambiguidades da cena. Ela poderá atuar assim usando formas dialéticas na curingagem. As formas dialéticas usadas serão marcadas pelo humor ao tecer críticas sobre a peça. Afinal, a peça é agradável de assistir e a situação é real, mas até que ponto a opressão vivida em cena atinge socialmente a população? Essa deve ser a questão que guia a curinga em sua atuação.

A qualidade improvisacional no jogo da curinga permitirá que ela desenvolva a curingagem de modo a questionar a cena e a intervenção ocorrida. O questionamento será instaurado se a curinga se dispuser a refletir sobre o fórum. Enquanto for mantida a busca técnica por intervenções, esvaziada de ideias, por intervenções não é possível que haja diversão reflexiva na fruição.

	<p style="text-align: center;">Vídeo 16</p> <p style="text-align: center;">Teatro do oprimido minas escola Anne Frank https://www.youtube.com/watch?v=O5agDXTRJWQ Acessado em 27 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - A peça trata sobre o racismo contra pessoas negras na escola.</p>
<p>Análise: A peça é protagonizada por estudantes da Escola Municipal Anne Frank em Belo Horizonte/MG. Os espect-atores parecem pertencer à mesma turma dos atores. Há homogeneidade no público, o que possibilita que os indivíduos estejam à vontade entre si. A curinga está insegura em relação à curingagem; ela esquece parte do que ia falar e é ajudada pelos espectadores a completar a fala, sua energia corporal está baixa. Após a apresentação da peça, a curinga pergunta ao público se o que foi visto em cena acontece no dia-a-dia, o público responde que sim.</p> <p>O público ficou indignado com a opressão trazida na peça e se mostrou ávido a repensá-la criticamente. Por mais que uma das intervenções ocorridas coloque a personagem oprimida ofendendo o opressor, ela também se defende e mostra a fraqueza dos xingamentos racistas ouvidos por ela. A curinga questiona o público em relação às intervenções ocorridas e o público se mostra aberto à debate-las, porém a curinga não fomenta a discussão.</p> <p>Por mais que a curinga não provoque o público e não revele prontidão física, atenção e agilidade em sua curingagem, a plateia se excita durante o fórum. A curinga não usa dialética nem ironia em sua atuação. Suas falas são diretas e inseguras; ela não constrói um ambiente de observação das contradições existentes na cena quando os espect-atores que intervém o fazem replicando a humilhação feita pelas opressoras.</p> <p>Ainda que a curinga tenha se mostrado insegura na sua atuação, a alteridade é criada durante o fórum, provavelmente, porque os espectadores também sofrem racismo dentro da escola e se identificam com o tema; porém, pelas duas intervenções ocorridas, os espect-atores se colocaram no lugar da amiga da oprimida e não no lugar dela. Esse fato pode desconstruir o princípio da substituição no Teatro Fórum, porém o questionamento instaurado.</p>		
	<p style="text-align: center;">Vídeo 17</p> <p style="text-align: center;">Teatro do Oprimido na Escola Oga Mitá https://www.youtube.com/watch?v=oL5wCYcpbYo Acessado em 29 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - Peça “Garoto Bobo”, a obra trata sobre a homofobia. Na primeira cena da peça são mostrados adolescentes em uma sala cinema. Na segunda parte do vídeo a apresentação da peça continua, porém em outro espaço. A cena mostrada é composta por casais de pessoas que se identificam com o mesmo gênero dançando e uma garota andando entre eles.</p>
<p>Análise: Este vídeo se mistura ao vídeo 8, pois no final dele são mostradas as curingagens que foram realizadas na apresentação daquele. Isso ocorre em razão dos dois vídeos serem referentes a apresentações de</p>		

Teatro do Oprimido da Escola Ogá Mitá no Rio de Janeiro. São mostradas duas partes da mesma peça, porém em espaços diferentes e com públicos diferentes. A apresentação feita da peça mostrada no vídeo 8 é chamada de Teatro Imagem aqui, mas entendemos que a partir do momento que há a mediação do curinga para problematizar a obra, se instaura o Teatro Fórum. Em todo caso, iremos nos delimitar a analisar a curingagem da peça apresentada neste vídeo, que por mais que não sejam amplamente mostrada, traz características relevantes para nossa análise.

As duas intervenções de espect-atores mostradas trazem um viés crítico, afirmando que a curingagem provocou a reflexão do público de forma a ele querer encontrar alternativas para o conflito apresentado. Acreditamos que o melhor a ser feito depois das intervenções é que o curinga debata com o público as alternativas trazidas nas intervenções. O curinga deve fazer isso com alta energia corporal e gestos não-cotidianos que permitam que ele faça uso de ironias em cena e desenvolva improvisações mediante as falas dos espect-atores.

	<p>Vídeo 18</p> <p>Teatro do Oprimido na sala de aula https://www.youtube.com/watch?v=bX9qACCNZ4 Acessado em 25 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - O curinga começa a sessão explicando rapidamente para o público o enredo da peça que tem um casal e uma vizinha; o casal vive uma tragédia. A opressão trazida em cena é o machismo e a consequente agressão física a mulheres.</p>
--	---	---

Análise: O público é composto por estudantes da turma do 2º ano B da Escola Estadual Coronel Marcelino Braga de Boa Esperança do Sul no estado de São Paulo. Os espect-atores recebem bem a peça, especialmente, por se sentirem animados ao ver colegas em cena representando personagens, esta homogeneidade e identificação do público pode colaborar para a instauração do olhar crítico e das intervenções em cena.

O curinga entra novamente em cena e diz que o teatro acabou, pois a Bia (uma das atrizes) “deu pra trás”, ou seja, desistiu. Uma espect-atriz questiona o elenco sobre a cena da morte, sobre o que era pra acontecer, eles explicam que a Bia precisava chamar a polícia, Bia rebate afirmando que chamou; não há curingagem pós-apresentação; dessa forma, o público não participa da sessão e da recriação da cena. Entendemos que era preciso que o curinga contornasse a adversidade surgida de modo a finalizar a sessão, porém ele parecia desmotivado a curingar a obra.

	<p>Vídeo 19</p> <p>Teatro do Oprimido na sala de aula https://www.youtube.com/watch?v=BEFdHXz_JVs Acessado em 25 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - A curinga-narradora entra e conta para o público que a história começa com duas crianças voltando da escola, Júlia e Sofia. A opressão social apresentada na obra é a pedofilia e violência contra a mulher.</p>
---	---	--

<p>Análise: Nesta apresentação, a curinga, além de mediar a peça, atua em cena como mediadora entre os opressores e a oprimida, portanto ela se coloca duas vezes no trabalho como uma ponte entre o público e o conflito apresentado. Não vemos problema quando o curinga atua em cena, desde que ele não esteja fazendo o papel da personagem principal opressora ou oprimida. Porém encontramos em vez de ambiguidade, contradição atuação da curinga. Ela provoca o público para que ele discuta a situação apresentada na cena, porém ela o faz com baixa energia corporal, sem ironias e sem agilidade. A curinga, além de não despertar a criticidade no público pela mediação, colabora (como atriz) para que os espect-atores vejam os agressores como vítimas do uso de álcool e drogas que os levou a estuprar duas meninas, pois ela convence a oprimida de que eles merecem ser perdoados.</p> <p>Após a apresentação da peça, algumas espect-atrizes percebem a distorção de discurso trazido em cena ao defender a condição inconsciente dos estupradores e o perdão dado a eles pelas meninas violentadas. Dessa forma, algumas se exaltam e afirmam que não há justificativa para o que eles fizeram e por isso não podem ser perdoados, porém a curinga-narradora não faz uso dessas falas para que seja instaurado um ambiente de questionamento. A curinga não estava impelida a debater criticamente sobre a peça com o público.</p> <p>Não aconteceram intervenções na cena, mas houve uma fala do professor ao final da apresentação. A fala suscitou a crítica social mais do que a da curinga. Ele não apontou as contradições das personagens, mas ele trouxe para o debate prontidão e objetividade, fazendo com o público se sentisse provocado a refletir sobre a cena.</p>		
	<p style="text-align: center;">Vídeo 20</p> <p style="text-align: center;">Teatro do Oprimido na sala de aula https://www.youtube.com/watch?v=s96UqSwXROQ Acessado em 25 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - Duas personagens entram em cena brigando. Uma delas (pai) está segurando a outra com força e a acusando de ter saído de casa sem permissão, a menina agredida está dizendo que a mãe permitiu, mas o pai diz que não interessa. A opressão da peça é o machismo e a violência contra a mulher.</p>
<p>Análise: Novamente, a atriz que faz a personagem opressora da peça é a curinga. A energia corporal da curinga é alta (isso se deve ao fato dela ter acabado de se machucar em cena como atriz), mas ela não usa dialética em suas falas, nem aponta as contradições das personagens. Ainda que ela fale sobre a relevância do tema trazido pelo grupo, a curinga não se preocupa em provocar o debate e intervenções dos espectadores. Ela faz um breve convite ao público para intervir em cena.</p> <p>O público dá risada e começa a incentivar que um colega entre em cena. Eles gritam seu nome: “Denner!”. Ele cede aos pedidos e entra em cena; ele mostra que está confuso em relação a que papel assumirá em cena. Denner substitui a filha que está apanhando no começo da peça na primeira cena. Ele reage às agressões do pai o empurrando e contra argumentando. Por fim, ele acaba empurrando forte demais a atriz que</p>		

interpreta o pai contra o quadro negro e ela se machuca; a intervenção de Denner acaba. A agressão do espectador em cena não reflete criticamente a opressão, mas a finaliza de forma que ela não ocorra mais naquele momento. Pode ser que a intervenção do espectador não possa ser pensada como uma alternativa de solução para o machismo, porém Boal coloca que o fórum nestes casos deve ser feito em relação ao momento anterior; antes da filha apanhar. Já que assim não foi feito, entendemos que a agressão do espectador tem como intuito mais do que devolver à agressão, salvar sua vida. O professor faz a observação de que nesse momento a mulher (filha) deixou de ser oprimida e passa a ser opressora, porém ele não traz a perspectiva crítica dessa ação, o que deveria ser feito pela curinga.

A curinga não instaura o ambiente de questionamento, enviando para o público perguntas sobre a peça e a intervenção ocorrida. A energia corporal dela é baixa e mesmo o que a curinga faça parte da comunidade que sofre machismo diretamente (afinal é uma mulher) e da turma escolar, ela não faz uso de qualidades improvisacionais para superar sua insegurança no tocante à curingagem.

	<p style="text-align: center;">Vídeo 21</p> <p style="text-align: center;">Teatro do Oprimido na sala de aula https://www.youtube.com/watch?v=VrVJfqLvHSI Acessado em 25 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - A opressão apresentada em cena é o bullying e racismo na escola.</p>
---	---	--

Análise: O público se diverte quando o oprimido é agredido em cena e quando perdoa com facilidade sua agressora. A comicidade encontrada pelos espectadores nessas cenas pode gerar a força crítica do humor para a reflexão da obra. Se a curinga souber mediar e valorizar as reações da plateia, estes momentos de risadas do público podem se tornar resultados da instauração do olhar crítico.

Os espectadores recebem bem a peça, especialmente, por se sentirem animados de ver colegas em cena representando personagens, eles fazem parte da mesma turma na escola, portanto, convivem diretamente no ambiente onde a opressão mostrada é reproduzida. Eles sofrem a opressão dentro da escola, alguns sofrem racismo, outros por serem novatos e por outros motivos (machismo, homofobia).

A curinga entra em cena e pergunta se alguém mudaria a situação apresentada. A curinga não sente necessidade de debater criticamente o tema, ela não está empolgada com a sessão de Teatro Fórum. Denner, que participou ativamente das apresentações mostradas nos vídeos 19, 20 e 22, se manifesta e diz querer entrar no lugar da personagem oprimida. Ao ver que Denner está repetindo a cena sem altera-la, o professor interrompe e avisa que a ação dele tem que mudar a situação. O professor é ágil e analisa a atuação de Denner, atuando como a curinga deveria.

A curinga não comenta com a plateia a intervenção de Denner, ela não está disposta a desenvolver o processo de dialética e ambiguidade em sua curingagem, no qual as contradições das personagens são apontadas. Ela não cria na sala o ambiente de discussão sobre a opressão social mostrada em cena e não joga cenicamente com os espectadores. Ela não usa qualidades improvisacionais para lidar com as adversidades de sua atuação.

	<p style="text-align: center;">Vídeo 22</p> <p style="text-align: center;">Teatro do Oprimido na sala de aula https://www.youtube.com/watch?v=x6wHT1n6WeE Acessado em 25 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - O tema da peça é a cadeia de opressões criadas entre os oprimidos e opressores dentro do ambiente de trabalho.</p>
---	---	--

Análise: Em uma empresa o chefe chega e o gerente vai cumprimenta-lo. O chefe se exalta e briga com ele. O chefe sai e o gerente vai até a mesa onde mais duas pessoas estão trabalhando. Ele grita com um dos trabalhadores para que ele termine logo o que está fazendo. Enquanto o gerente sai ele cruza com outro empregado que traz duas xícaras de café. Com veemência ele diz: “‘Ôu’ meu café” e pega uma das xícaras. O empregado leva a outra xícara para a mesa do trabalhador que foi humilhado pelo gerente e fala: “Trouxe seu ‘cafézinho’, parceiro”, ele briga pela demora em trazer o café.

O curinga novamente é um dos atores da peça, porém ele é oprimido na primeira cena e na segunda oprime. Vemos na figura do curinga a relação da cadeia de opressões que é trazida em cena. Acreditamos que o curinga deveria ser outra pessoa, que não estivesse na peça, pelo menos não ativamente. Contudo, após a apresentação, o curinga questiona os espect-atores sobre o que foi visto em cena. As perguntas do curinga têm como intuito despertar o olhar crítico do público sobre a cena.

Uma espect-atriz entra em cena, após o pedido do professor. Após a intervenção dela, o professor observa que mesmo ela tendo sido violenta ela cortou a repressão e, às vezes, é melhor cortar a repressão do que se deixar oprimir. Em vez de continuar provocando a discussão sobre esse ponto, o curinga pergunta se mais alguém faria diferente e, outra vez, Denner diz que faria. Antes da intervenção de Denner, o professor observa que na cena a opressão acontece dentro da hierarquia; uma hierarquia maior oprime uma menor e assim por diante. Denner também desenvolve ações que buscam acabar com a opressão sofrida no momento, mas não em escala maior.

O curinga não provoca o público a comentar as intervenções dos dois colegas, ele não joga cenicamente com os espectadores e não mostra um espírito habilidoso e agilidade para criar habilidades improvisacionais que pudessem desenvolver o debate sobre a peça. O curinga durante a sessão lê o roteiro de suas falas, ele está animado com a curingagem, mas não é seguro em relação a ela.

As contradições das personagens poderiam ser apontadas pelo curinga; as personagens são oprimidas e oprimem em cena, gerando uma cadeia de opressões. A crítica social existente na relação opressora hierárquica seria o mote para que o questionamento fosse instaurado e os espect-atores entrassem em um processo de alteridade em relação às personagens da cena, identificando-as com momentos de cadeias opressivas de seu cotidiano.

Os vídeos 18, 19, 20, 21 e 22 são de peças que foram construídas por estudantes da mesma escola e, provavelmente, mesma turma. Observamos que não houve de nenhuma forma o incentivo para que a energia corporal do público fosse aumentada. Vemos curingas desestimulados que não provocam os estudantes da plateia a debater e intervir criticamente na peça. As intervenções surgidas não foram motivadas pela curingagem, mas pela inconformidade dos espect-atores com o opressor, de forma que eles buscassem humilhá-lo e “vencer” a opressão, como um jogo cênico no qual há ganhadores e perdedores, mas não reflexões críticas.

	<p>Vídeo 23</p> <p>Teatro dos Oprimidos no lançamento do relatório da CDDHC</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=QOI46HbM9ks</p> <p>Acessado em 27 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - A peça apresentada se chama “Cor do Brasil” e tem como tema (opressão) principal o racismo.</p>
---	---	---

Análise: A plateia é formada por participantes do evento de lançamento do relatório da Comissão de Direitos Humanos da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj). Portanto, o axioma da

apresentação está diretamente relacionado a necessidade de direitos humanos pensada no evento.

O curinga (um dos atores da peça que representa uma personagem oprimida) conta que será apresentado um tema conhecido pelo público e sofrido por muitas pessoas, especialmente, pelas negras. Com essa fala, o curinga começa a fomentar o questionamento, os espect-atores se sentem interessados em descobrir qual é o tema do qual ele fala e por meio de seus chamados começam a se aproximar da cena.

Durante a curingagem pré-apresentação a energia corporal do curinga está alta. Ele dialoga com a plateia com vivacidade. Ele está eufórico no jogo com o público antes da apresentação e o aquecimento do público é efetuado. Após a peça, o curinga pergunta ao público se a situação apresentada acontece e se já foi vista. Depois ele propõe à plateia que o personagem oprimido seja substituído caso surjam alternativas de modificação da cena. O curinga está ávido por discutir o tema da peça e o fato de representar um oprimido em cena traz dialética à sua atuação, pois ele é um curinga negro que sofre racismo cotidianamente e um ator oprimido que também sofre essa mesma opressão. Contudo, o curinga não usa ironias na curingagem para despertar a reflexão entre os espect-atores.

As intervenções não são mostradas, mas acreditamos que pela alta energia proposta no aquecimento e na peça, é possível que a fruição tenha sido crítica. Além do que, vimos que na pré-curingagem e aquecimento o curinga fez uso de características improvisacionais que possibilitaram que ele tivesse desenvoltura e confiança em sua atuação.

	<p style="text-align: center;">Vídeo 24</p> <p style="text-align: center;">Teatro e Fórum - Goiânia (Parte II) https://www.youtube.com/watch?v=LdsWlQjR34s Acessado em 28 nov. 2015</p>	<p>Sinopse – A peça chamada “Escravo, nem pensar!” fala sobre o trabalho escravo nas zonas rurais de Goiás.</p>
	<p style="text-align: center;">Vídeo 25</p> <p style="text-align: center;">Teatro e Fórum - Goiânia (Parte III): https://www.youtube.com/watch?v=j0_K1ser6Xk Acessado em 28 nov. 2015</p>	

Análise: O público da peça é composto por moradores e trabalhadores de um acampamento rural do estado de Goiás. Podemos ver a intervenção de uma espect-atriz na cena apresentada e o debate da curinga com o público sobre a intervenção. A alternativa trazida pela espectadora condiz em questionar a piedade do patrão. A curinga entra em cena e finaliza a intervenção. Ela pergunta aos espectadores o que eles acharam da ideia que ela colocou em cena. A curinga conversa com o público sobre a intervenção e chega à conclusão de que a espect-atriz tentou convencer o patrão de que precisa sair de lá apelando para a consciência dele. Ela questiona o público qual outro motivo para que a alternativa dada não resolva a situação completamente. Alguém responde que é porque o trabalhador não consegue sair de lá, mas a curinga explica que a espect-atriz (Larissa) já deixou uma ‘pista’ para a libertação dos trabalhadores (a união dos trabalhadores para ir a um órgão da justiça reivindicar seus direitos trabalhistas). Ao final da cena, a curinga pergunta para o público se Larissa é boa atriz e ele diz que sim; a intervenção e curingagem acabam.

A curinga está animada com o fórum e seu espírito é combativo. A energia corporal dela está alta e ela mostra prontidão física enquanto dialoga com o público, mas sua atuação é permeada de gestos cotidianos. É curioso que a curinga esteja usando um chapéu típico de bufões da corte da Antiguidade. Este adereço permite que ela seja evidenciada entre os atores e confere a ela um status diferente de atuação, isso colaborou com sua

curingagem. Os espect-atores participam do processo de reconstrução da obra quando comentam a sugestão dada pela espect-atriz.

A dialética na mediação não foi desenvolvida pela curinga, ela não usa os argumentos dados pelo latifundiário opressor como contrapontos para as sugestões trazidas por Larissa. O discurso de justificativa para a escravidão dado pelo opressor poderia ter sido usado pela curinga para que a opressão social fosse discutida profundamente, de modo que se pudesse entender porque ela é uma opressão. É evidente que a escravidão é uma opressão e deve ser combatida, mas a curingagem tem o papel de problematizar o conflito do Teatro Fórum, permitindo que ele seja questionado pelo público.

	Vídeo 26 Teatro-Fórum Núcleo Ocupa Madalena https://www.youtube.com/watch?v=qqvQM5OKk5A Acessado em 25 nov. 2015	Sinopse - O conflito da peça é a violência contra a mulher e a culpabilização da violência recebida pela sociedade.
---	--	--

Análise: A curinga pergunta quem conhece o Teatro do Oprimido e quem já viu uma sessão de Teatro Fórum. Algumas pessoas respondem positivamente e a curinga afirma que já existe gente ‘treinada’ para o trabalho. A curinga explica para a plateia o que é o Teatro Fórum. Ela pede para os espect-atores se levantarem e faz o aquecimento corporal com dois exercícios: “Se você disser que sim” e “A cruz e o círculo”. O aquecimento é importante para ativar a energia do público, porém nesta apresentação isso não parece ter acontecido.

A energia corpora da curinga é baixa, ela se movimenta durante a curingagem, mas os movimentos demonstram insegurança em relação a sua atuação. Apesar disso, ela parece estar empolgada com a sessão de Teatro Fórum. Antes que a cena comece, uma das atrizes canta um rap-funk sobre a libertação feminina. A curinga a acompanha tocando o ritmo, a atriz recomeça a música três vezes alegando que a curinga está tocando o ritmo “muito rápido”. A atriz que cantará a música demonstra vergonha para atuar e a conversa entre ela e a curinga desestimula o público.

Após a apresentação da peça, a curinga entra em cena pedindo para que todos respirem devido à força da cena apresentada. Ela pergunta aos espect-atores o que eles viram e o que aconteceu na história. Um espectador fala que a menina saiu para se divertir e um ‘cara’ se aproveitou de sua condição de alcoolizada. A curinga questiona: “Então, isso é uma coisa que acontece?”. Algumas pessoas da plateia respondem que sim. Ela pergunta o que pode ser identificado na história, visto que existem personagens na peça que impedem a Madalena (a personagem principal) de contar essa história; ela está tentando contar esta história e ela não está conseguindo se expressar. Curinga: “Por que vocês acham que ela não consegue se expressar?”. Uma espectadora responde que Madalena se sente culpada. Outro espectador diz que ela tem vergonha. Outra espectatriz comenta que ela acha que não “vai dar em nada”, a curinga completa que se ela contar “vai ser pior pra ela”. Nesse momento, a atenção da curinga aumenta em comparação com a pré-curingagem, ela está interessada nas respostas do público e tenta provoca-los a refletir sobre o tema.

Porém, a pressão que a curinga tem para que intervenções aconteçam é maior do que a de instaurar o questionamento e fazer a crítica social da opressão apresentada. Alguém fala que a oprimida deveria denunciar. A curinga pergunta: “Denunciar para quem?”. Alguém contesta: “Para a polícia”. Um espectador diz que a alternativa para resolver a opressão deveria partir da educação, do princípio da mulher, pois até hoje a menina

passa tem a obrigação de ajudar a mãe em casa, para aquilo que ela vive, então para poder mudar essa situação é necessária a reeducação familiar porque muitas vezes meninas veem a mãe apanhando do pai dentro de casa e a mãe não pede ajuda, isso ajuda essa criança a pensar que a situação é ‘normal’. “Então acho que necessário seria uma reeducação familiar no princípio, na base da família, acho que seria um ponto que poderia ajudar”. A curinga não parece interessada na fala do espectador, isso pode ocorrer por ser um homem discutindo uma opressão social feminina e/ou por estar buscando alternativas de atuação na cena e não discussão sobre o tema. Nesse momento, a curinga poderia direcionar ao público questionamentos sobre a fala do espectador, pois ele propõe que haja uma reeducação na base familiar para que a menina aprenda a denunciar quando for agredida, porém não devemos ensinar mulheres como se portar frente a uma agressão, mas os homens precisam aprender a não agredir. O comentário feito traz uma pergunta básica sobre a opressão apresentada: de quem é a culpa? Da mulher que não denuncia ou do homem que agride?

Os espectadores não se sentiram parte da sessão e não participaram da reconstrução da obra, por mais que Carolina os convide para entrar em cena e mudar a situação, eles não se sentem provocados o suficiente. Os comentários sobre a peça são feitos para colaborar com a reflexão sobre a opressão, contudo a curinga não proporciona um espaço para a criticidade no fórum. Ela não desenvolve um jogo cênico em sua mediação entre os espectadores e a peça apresentada. Ela não aponta as contradições da personagem: ser abusada e não conseguir denunciar. Talvez isso também tenha acontecido pelo choque que a peça gera, por isso a curingagem deveria fazer uso de comicidade para que a dialética entre a seriedade e a brincadeira fosse gerada.

	<p style="text-align: center;">Vídeo 27</p> <p style="text-align: center;">TEATRO-FÓRUM-SESI vídeo 1 https://www.youtube.com/watch?v=bwRZA2tz1s Acessado em 25 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - A primeira peça do projeto é chamada de “Cresça e Apareça”. Ela tem como tema a avaliação funcional que é motivo de insatisfação para muitos trabalhadores. O texto foi construído pelos atores, em cena os atores levaram para a plateia os sentimentos em relação ao assunto. A segunda peça montou o texto dramático de Augusto Boal “Revolução na América do Sul”. A peça trata de política, relações entre patrão e empregado, ignorância do povo, miséria, e o quadro social e político da América do Sul; são mostradas opressões vividas pelo trabalhador José da</p>
	<p style="text-align: center;">Vídeo 28</p> <p style="text-align: center;">TEATRO-FÓRUM-SESI vídeo 2 https://www.youtube.com/watch?v=dRL0hTR9grA Acessado em 25 nov. 2015</p>	

		Silva.
<p>Análise: Os vídeos fazem a divulgação do projeto de Teatro Fórum em parceria com o Serviço social da Indústria (Sesi), a Empresa Baiana de Águas e Saneamento S.A. (EMBASA) e a Universidade Federal da Bahia (UFBA) – Salvador/BA. Nos três vídeos está presente a voz de um narrador que explica o que é o Teatro do Oprimido, o projeto e as ações que ele possui. No vídeo são mostradas imagens dos ensaios, bastidores das apresentações, entrevistas com pessoas envolvidas no projeto, apresentações das peças de Teatro Fórum e curingagens. O narrador defende o projeto, ele faz a pergunta: “Por que o Sesi decidiu investir no Teatro do Oprimido?”. Ele mesmo responde à pergunta: “O Sesi encampou a ideia por seu aspecto socioeducativo e por se tratar de responsabilidade social e de atenção à qualidade de vida do trabalhador capaz de contribuir para o exercício da cidadania e para a transformação do indivíduo, de forma a assegurar o desenvolvimento e capacitação do corpo funcional”.</p> <p>Analisaremos a curingagem das duas peças. A energia corporal das curingas está baixa, elas não jogam cenicamente com os espect-atores; elas não fazem uso de gestos não-cotidianos em suas mediações. Elas precisam trazer as ambiguidades presentes nas apresentações; especialmente, o caráter cômico das peças, que faz o público rir, mas se preocupar em discutir o tema. O princípio da alteridade (se colocar no lugar do outro) precisa ser desenvolvido a partir da crítica social ao tema. O comportamento combativo e a qualidade improvisacional das curingas poderá criar uma dialética na mediação na qual os espectadores comentam a peça e buscam alternativas para o combate à opressão, alternativas que podem ser refutadas. Todas essas necessidades ocorreram na sessão</p> <p>Os espect-atores se sentiram provocados a participar do fórum mais pela identificação com os temas do que pelas provocações da curingagem. O processo das experiências vivências no Teatro Fórum é permeado pelo conflito de cada peça; esse conflito precisa ser superado para que sejam vividas novas experiências. Não é possível ver toda a curingagem nos vídeos, mas as curingas comentam com o público sobre as intervenções ocorridas de modo a buscar o olhar crítico dele.</p> <p>Como vemos a implantação do Teatro do Oprimido dentro de uma empresa? Acreditamos que o Teatro do Oprimido revoluciona a vida de pessoas oprimidas que não se sentem aptas a debater as situações opressivas vivenciadas. Contudo, quando uma empresa cria um projeto de Teatro do Oprimido para que os trabalhadores possam falar de seus problemas, ficamos em dúvida sobre o intuito desta ação. Ao mesmo tempo em que a empresa pode querer que seus funcionários estejam felizes, tenham espaços para discutir suas opressões trabalhistas e seus problemas, o projeto pode ser uma maneira que a empresa encontra para manipular as reivindicações dos trabalhadores e moldar as formas de luta daquela classe operária. Nem contra, nem a favor, somos desconfiados.</p>		
	<p style="text-align: center;">Vídeo 29</p> <p>Teatro- Imagem no GERIBANDA - FURG 2011 https://www.youtube.com/watch?v=v6qleUr8Fcs Acessado em 27 nov. 2015</p>	<p>Sinopse – A peça trabalha com a linguagem do Teatro Imagem e é curingada como uma sessão de Teatro Fórum. O grupo desenvolve ações voltadas para questões socioambientais, portanto, o tema da obra está dentro</p>

Análise: A curingagem é feita pela integrante do grupo Mara. Ela entra em cena e diz: “Como ‘tá’ todo mundo já bem ligado, ‘vamo vê’...”, então ela pergunta quem do público se habilita a trazer uma proposta de movimento para a cena. A proposta de movimento funciona como uma alternativa para modificar a opressão vivida pela personagem. Imediatamente após a pergunta, um espectador se manifesta para entrar em cena. Ele sobe no palco e altera a cabeça/rosto da personagem oprimida; ele o faz e volta para a plateia. Mara pergunta seu nome e fala: “Joca fez um movimento possível, um movimento, mas que ainda não levou ela (a personagem oprimida) a, não levou essa menina a se desoprimir, a sair dessa situação”. Então ela pergunta quem pode subir em cena e trazer outro movimento para colaborar com a ação da menina. A curinga lembra que qualquer um dos personagens da imagem pode ser movimentado (inclusive as personagens opressoras). Mara: “Só que nós precisamos da colaboração de vocês, do público. Tragam soluções. Como é que a gente vai fazer com que essa menina que ‘tá’ buscando esses livros, que ‘tá’ sendo oprimida, como é que nós vamos fazer como que ela saia dessa situação?”. A curinga não instaura um jogo de ironias e ambiguidades com o público, afinal ela não os impele a investigar o que ocorreu em cena, mas ela dá as respostas e pede por novas ações. Isso também impossibilita que se comportamento seja baseado em qualidades improvisacionais, pois ela parece seguir um roteiro fechado de atuação.

Uma espect-atriz (Neide) sobe ao palco para alterar a imagem. Neide movimenta e muda a posição de uma das opressoras em cena. A curinga chega próximo de Neide, a abraça e pergunta à atriz que foi movimentada por Neide se ela quer fazer o que foi proposto, se ela quer liberar a oprimida. A atriz responde que não, que ela não quer liberar a oprimida. A atriz é opositora na situação e a resposta dela se coloca na ideologia do Teatro do Oprimido, a qual acredita que é mais provável que o oprimido mude do que o opressor. A curinga diz: “Então esse é um movimento que não é possível na nossa imagem; o opressor não quer liberar o oprimido”. Ela agradece Neide e pergunta se ela deseja dar outra possibilidade, fazer outro movimento. Neide aceita e modifica a personagem oprimida fazendo com que ela saia do plano baixo e vá para o médio, além disso, Neide movimenta o braço da oprimida de forma que ela impeça um dos opressores a fazer algo. A curinga pergunta para a atriz que representa a personagem oprimida: “Sthefany, tu ‘qué’ te levantar?”. A atriz responde que sim, a curinga afirma que ela quer se desoprimir, “então ela começa a fazer o primeiro movimento de desopressão”. Mara agradece a participação de Neide e ela desce do palco.

A energia corporal da curinga é baixa, mas ela está atenta e pronta fisicamente para propostas dos espect-atores. Mara não propõe a leitura da imagem em cena antes e depois das intervenções. Ela não se preocupa em discutir com os espectadores a ideia trazida pela imagem e pelos movimentos colocados por pessoas do público. Sem o diálogo não é possível que haja dialética na mediação da curinga, é preciso que os espect-atores discutam o tema para que surjam refutações em relação às afirmações na situação.

A sessão de Teatro Fórum e Teatro Imagem mostrada no vídeo não proporciona aos espect-atores a sensação de alteridade durante o processo, pois eles não entram no lugar do outro, mas reconstroem imageticamente a cena, ou seja, eles alteram a disposição do corpo dos atores na imagem. As contradições das personagens não são apontadas pela curinga, não há a descrição das personagens de forma a pensar nas suas características dentro da posição ocupada por ela; opositora ou oprimida. O questionamento não foi instaurado.

	<p style="text-align: center;">Vídeo 30</p> <p style="text-align: center;">Tecno Barca 2 - Medo do Futuro // Teatro Fórum https://www.youtube.com/watch?v=WyXzCawLew8 Acessado em 26 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - A peça apresentada se chama “Medo do Futuro”. A situação opressiva apresentada é que os jovens em uma ilha do Amapá vivem em relação a ir para faculdade na capital e ter que trabalhar para se sustentar economicamente.</p>
<p>Análise: No começo do vídeo os atores da peça explicam a relação da peça com a vida deles. Eles são jovens moradores da Vila Progresso no Arquipélago de Bailique (Amapá). A explicação dos atores promove uma conexão entre o público e a peça a ser apresentada.</p> <p>O curinga está calmo na curingagem e se sente seguro em relação a ela. No final da peça ele grita: “Para!” e entra em cena. O curinga informa para a plateia: “Então pessoal, agora é a hora da tensão. O professor deu um xeque-mate. Ele (apontando para o oprimido) continua a trabalhar, a estudar, a tentar a vida na capital. A tentar realizar o sonho dele de fazer uma faculdade. Ou voltar para os sonhos dos pais. Voltar para o que o professor disse, para a terra dele. O nome desse jovem é Pedro”. Uma legenda no vídeo informa que o público foi convidado a entrar na peça e procurar uma saída para Pedro, outra legenda conta quando o grupo foi formado.</p> <p>A entrada do curinga em cena vem a corroborar para o chamado do público a entrar em cena. Não podemos afirmar de que maneira se deu a curingagem, pois o vídeo não traz imagens sobre ela, mas entendemos que é necessário que o curinga priorize a discussão do tema apresentada. Pelo cenário onde a peça é apresentada, afirmamos que a peça acontece às margens do rio Amazonas, ou seja, em alguma ilha do arquipélago de Bailique. Provavelmente, há espect-atores na peça que passam pela opressão mostrada e se identificam com o tema, portanto, discutir a opressão é mais importante que buscar intervenções e reconstruções cênicas que não problematizem o conflito vivido cotidianamente.</p> <p>O curinga deve apontar as contradições das personagens na cena, especialmente, das opressoras. Onde nasceram, onde cresceram, quais eram as condições financeiras da família, como tiveram acesso ao ensino superior, essas informações gerarão a análise das ambiguidades presentes na opressão social apresentada.</p> <p>A energia corporal do curinga é baixa e ele não instaura o jogo cênico na curingagem. Será necessário que ele traga qualidades improvisacionais para a mediação que possibilitem o surgimento de um espaço outro do cotidiano onde a dialética permeie as discussões sobre a peça. A dialética aqui será as contraposições entre argumentos a favor e contra a opressão. Assim, o questionamento poderá ser construído.</p>		
	<p style="text-align: center;">Vídeo 31</p> <p style="text-align: center;">TORQUEMADA - agosto boal na bienal 2010 https://www.youtube.com/watch?v=DN5xXBYFF70 Acessado em 26 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - A peça “Torquemada” faz paralelo sobre a ditadura e a repressão policial nas periferias da cidade. A obra baseada no texto de Augusto Boal é tratada como em um diário de sua prisão</p>

		<p>e tortura durante a ditadura militar brasileira instaurada em 1964. A obra se refere às repressões sofridas nos regimes militar ditatoriais. Na segunda parte da peça é mostrada a história de Bruno, um jovem skatista que sai de casa para procurar um emprego e é julgado pela sua aparência.</p>
<p>Análise: No vídeo não é possível ver as intervenções em cena e a curingagem de forma completa por se tratar de um vídeo de divulgação. A cena mostrada é de uma ‘revista’ feita por policiais em Bruno. A curinga, Yara Toscano, pergunta à plateia quem já sofreu uma ‘revista’ como aquela ou já presenciou uma ‘batida’ policial como aquela; ela pede para que levantem a mão as pessoas que sim. Podemos ver um espect-ator intervindo na cena e outro comentando a cena. A curinga o interrompe e pede para que ele execute teatralmente sua ideia. Ele entra em cena e chama todos os espectadores para entrar também.</p> <p>A energia corporal da curinga é alta e ela provoca o espect-ator para que ele relacione a cena que está sendo vista com sua realidade. O intento da curinga é instaurar o debate sobre a peça e convidar os espectadores a intervir em cena. Não podemos ver se a curinga prioriza as intervenções em cena em vez de discuti-las, mas sua prontidão física e agilidade fazem com que a plateia se sinta envolvida na sessão. Os espectadores estão curiosos sobre o rumo que o fórum tomará, eles participam do jogo cênico proposto pela curinga; ela cria outro ambiente que não é o cotidiano. Além disso, a energia corporal dos espect-atores também está alta, grande parte deles assiste à peça em pé.</p> <p>O conflito da peça é a censura, tortura do estado e repressão policial. Este conflito permeia as experiências que estão sendo vivenciadas pelo público. As intervenções em cena e o questionamento estabelecido são suscitados pela habilidade improvisacional da curinga, que está pronta para as repostas do público.</p>		
	<p style="text-align: center;">Vídeo 32</p> <p style="text-align: center;">Torquemada São Bernardo do Campo – SBC https://www.youtube.com/watch?v=-nbYShWi6rg Acessado em 26 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - Mesma do vídeo 31.</p>
<p>Análise: É realizado o aquecimento do público, mas ele não é feito pela curinga. O aquecimento é conduzido por personagens da peça, eles fazem um jogo com a plateia criado pelo elenco a partir de movimentações dos braços e das mãos. Depois do aquecimento a curinga entra em cena. Ela explica para a plateia que ali será iniciado um jogo chamado Teatro Fórum. Ela diz: “Vocês vão perceber que vai ter problemas acontecendo aqui. Vocês vão observar os problemas e vão ver como vocês fariam na situação apresentada”. O aquecimento e explicação do Teatro Fórum para o público antes da peça é relevante para que os espect-atores “entrem” no jogo e se disponham para a discussão.</p> <p>A peça é bem recebida pela plateia que é composta por crianças, jovens, adultos e idosos. A opressão social trazida em cena (a censura, tortura do estado e repressão policial) é vivenciada pelo público: os</p>		

espectadores mais velhos podem ter nascido nos anos da ditadura militar no Brasil e por isso viveram a época de censura e tortura no país na qual Augusto Boal foi preso e torturado. Os mais jovens da plateia são afetados pela repressão policial que acontece atualmente nas cidades.

A curinga comentou com o público as intervenções ocorridas, ela incentiva os espect-atores a entrar em cena, mas também instaura o questionamento entre eles; o trabalho de mediação da curinga se baseia na dialética, na qual o diálogo com o público busca por verdades e não-verdades relacionadas à opressão. Ainda assim, ela poderia apontar as ambiguidades presentes nas personagens opressoras, em especial, nos torturadores e policiais, que também são oprimidos por um sistema que os obriga a obedecer cegamente regras e cumprir ordens.

A energia corporal da curinga não é tão alta, mas ela veste uma roupa parecida com o figurino dos atores que a coloca em lugar diferente do ocupados pelo público. Durante a atuação da curinga, ela faz uso de habilidades improvisacionais e está interessada nas proposições dos espect-atores, se a curinga usasse mais comicidade em suas falas e aprimorasse o jogo cênico, a crítica social feita pela plateia seria mais contundente e a diversão reflexiva criada. Por se identificarem com o tema e se sentirem provocados pela curingagem, os espect-atores participam do fórum, discutindo o tema da peça, intervindo nas cenas apresentadas, as modificando e reconstruindo a obra.

	<p style="text-align: center;">Vídeo 33</p> <p style="text-align: center;">VI FPTO 2014 TEATRO FORUM INTERVENÇÃO EDERA</p> <p style="text-align: center;">https://www.youtube.com/watch?v=6fPX621LxFA</p> <p style="text-align: center;">Acessado em 27 nov. 2015</p>	<p>Sinopse - A peça se chama “Consumidos” do grupo Mudança de Cena de São Paulo, capital, no projeto Fórum Verde. A temática da peça é sobre o consumismo exagerado entre os jovens e o lixo gerado por este.</p>
---	--	--

Análise: O vídeo mostra imagens da curingagem feita antes da intervenção de um espect-ator (Ederaldo) em cena. Ederaldo pede para substituir a amiga da personagem oprimida em uma cena em que elas estão conversando sobre o consumismo. A curinga antes da intervenção do espect-ator explica que no Teatro Fórum, normalmente, é substituída a personagem oprimida, que no caso daquela apresentação é a menina em cena. A personagem que o espect-ator substituirá é amiga da oprimida, mas que também reproduz a opressão da peça. Ainda assim, a curinga diz que será interessante que a intervenção seja feita, pois é importante como reflexão para o trabalho do grupo. Mesmo que a curinga não pergunte para o público se essa intervenção pode ser feita, entendemos que ela tem a intenção de instaurar o questionamento entre os espect-atores.

A mediação da curinga instaura um ambiente de ambiguidade, por mais que ela não aponte as contradições da amiga (personagem que será substituída) ela indica para os espect-atores que a substituição dela não é a melhor forma para o Teatro do Oprimido. A partir da fala dela, o público se atenta às mudanças repentinas da personagem opressora e a súbita qualidade de resolver a opressão. A curinga provoca os espect-atores para pensar nas características da opressora da cena e refletir sobre a dificuldade de que os opressores mudem na vida cotidiana, por isso o oprimido é substituído para lutar.

As risadas vindas da plateia têm o caráter especial de análise crítica da opressora, ao mesmo tempo em que os espectadores se divertem com a alternativa dada por Ederaldo, eles riem da situação absurda de mudança

repentina da amiga da oprimida, ai existe a diversão reflexiva, pois há o prazer e a crítica.

De qualquer maneira, a curinga poderia adicionar à mediação o jogo cênico do bufão com base no humor e na comicidade, dessa maneira ela elevaria sua energia corporal e revelaria apor meio da improvisação a necessidade da crítica social.

3.3 Principais aspectos dos vídeos analisados

Todos os vídeos apresentam peças de teatro que estão discutindo opressões vivenciadas, mesmo que indiretamente, pelos espect-atores. Nas apresentações também existe a figura do curinga que desenvolve a mediação entre a cena e o público. Temos aí três requisitos básicos para que o Teatro Fórum ocorra: uma opressão como tema principal da obra; público; e a mediação do curinga.

Voltando à noção da crítica genética, nos deparamos com 33 vídeos, dos quais apenas o de número 28⁴⁵ traz para a cena uma peça com dramaturgia já estabelecida. Mesmo que algumas apresentações sejam feitas livremente inspiradas em textos cênicos, todas possuem doses de criação, sejam elas menores ou maiores. Portanto, existe um processo de mesclagem de diversos textos, sejam eles dramaturgicos ou não, para a elaboração das peças de Teatro Fórum⁴⁶.

Ainda assim, afirmamos que existe um texto o qual é presente em todas as produções e imprescindível para o Teatro do Oprimido: o texto político. Este pode ser escrito ou oral, teórico ou prático, mas, permanentemente, ideológico e ativista. E o texto político foi observado por nós. Em alguns vídeos, encontramos conflitos em uma peça de Teatro Fórum que debateu uma opressão, mas exerceu outras em cena. Nestes casos, é possível que o elenco e o curinga da peça não estivessem apropriados do texto político para a construção da apresentação.

Temos como principal objetivo analisar a formação do curinga, e para isso partimos dos bufões, no entanto, não foi possível mascarar a despolitização de uma apresentação de Teatro Fórum nas análises. As ações dos curingas continuaram existindo, contudo sua mediação não teve o intento de suscitar a recepção crítica nos espect-atores. Pelos menos não a recepção crítica da qual dissertamos, que é assumidamente desmistificadora de

⁴⁵ Peça *Revolução na América do Sul* (1960) de Augusto Boal.

⁴⁶ A construção dos textos e sua qualidade estética não foram analisadas nesta pesquisa.

padrões opressores. De todo modo, iniciamos a análise olhando para particularidades técnicas do Teatro Fórum que colaboram para o surgimento do viés crítico relacionado a assistir uma peça de teatro reflexivamente.

A entrada de um espect-ator em cena não é suficiente para atender os objetivos do Teatro Fórum; lembramos que o fórum não surgiu para, somente, romper a barreira entre plateia e palco. Este rompimento é uma condição estética, mas principalmente para que os oprimidos possam ir a cena e representar eles mesmos apresentando alternativas para o conflito em jogo. O Teatro Fórum pressupõe debate crítico para que seja efetivado. O debate em uma sessão pode começar a ser instaurado pelo aquecimento físico e ideológico do público que é composto por jogos e exercícios propostos aos espect-atores antes da apresentação. Por mais que Augusto Boal (2000) escreva que o aquecimento do público e a pré-apresentação de Teatro Fórum não é indispensável, acreditamos que eles são essenciais para a mobilização corporal e ideológica dos espect-atores.

Acredito que muito mais importante do que chegar a uma boa solução é provocar um bom debate. Na minha opinião, o que conduz à auto-ativação dos espect-atores é o debate, não a solução que porventura possa ser encontrada. (BOAL, 2000, p. 326).

O debate no fórum é o mecanismo que promoverá a crítica social do público em relação ao que foi representado. Se o curinga não provoca os espect-atores para discutir o tema da obra, a criticidade em relação ao fórum será gerada com mais dificuldade. Pode ser que a peça, o tema, as personagens ou o cenário provoquem pessoas na plateia o suficiente para que elas desenvolvam criticidade sobre o que está sendo visto, mas como falamos anteriormente, estamos focando na mediação e provocação da crítica social feita pelo curinga no Teatro Fórum.

É importante que as sugestões dadas nas intervenções sejam debatidas criticamente com a plateia para que as opressões e suas possíveis reverberações sejam evidenciadas, refletidas e possam ser possibilidades de atuação em situações opressivas no cotidiano. Por mais que compreendamos que o princípio da alteridade precisa ser instaurado entre os espect-atores, entendemos que ele só acontecerá por meio do debate crítico sobre a opressão apresentada. A necessidade de se colocar no lugar da outra pessoa surge em decorrência da precisão de lutar contra a opressão social. Conseqüentemente, a alteridade se dá por analogia ou identidade, ou seja, quem substitui uma personagem em cena sofre diretamente ou indiretamente aquela opressão.

A maioria dos vídeos mostrou apresentações feitas para públicos de uma mesma comunidade, ou seja, espect-atores que sofrem por analogia ou identificação a opressão apresentada na peça. Esta é uma característica importante para o Teatro do Oprimido, pois quando as apresentações são feitas para públicos mais homogêneos e em relação próxima ao tema é mais provável que a situação em cena seja vivida após a apresentação e há maior possibilidade de que as atividades no Teatro Fórum possam auxiliar na luta contra a opressão no cotidiano.

O curinga não pode mostrar certeza em relação às sugestões trazidas pelo público, ele enviará todas as decisões aos espect-atores em forma de pergunta, porém, o curinga precisa se posicionar nitidamente contra a opressão e este posicionamento faz parte do comportamento irreverente dele.

Se o curinga não permite que a plateia veja a opressão em outras personagens, além da protagonista oprimida, ele em sua curingagem deixa explícito que uma delas é a oprimida e somente ela precisa ser questionada, isso pode levar à redução da visão de transformação do público em relação à obra apresentada e ao mesmo tempo instaurar uma regra que não permite que outras possibilidades para o jogo cênico sejam construídas.

Um público vivenciará, mais facilmente, experiências estéticas se o tema das peças for identificado em suas vidas. Afinal, podemos discutir opressões que não sofremos diretamente, mas as sentiremos mais intensamente se fizermos parte da minoria social que passa pelo conflito. A identificação com o tema da peça é uma característica importante para a construção do olhar crítico no Teatro Fórum. No entanto, ela não é a única, o curinga pode ser o catalisador da criticidade em cena, permitindo que os espect-atores vejam a opressão apresentada de outras formas.

A ironia e a comicidade que o curinga utiliza em sua atuação pode desenvolver a dialética na mediação, na qual as opiniões se contradizem e o curinga lida com as contradições de forma que elas sejam discutidas e pensadas criticamente como possibilidades de ação para e pela personagem oprimida. As contradições de uma personagem devem ser usadas não apenas como defeitos, mas também como potencialidades de ação em um conflito, já que podemos ser opressores ou oprimidos. Vemos este exemplo explicitamente representado no vídeo 22.

As formas irônicas promovem a força crítica do humor. Nesse processo, pode ser desenvolvido o espírito niilista e zombeteiro do curinga para tecer críticas e apontar as contradições das personagens e da cena. As críticas trazidas na curingagem despertarão a criticidade e a recepção ativa da obra. Quando os espect-atores veem o curinga atuar com irreverência e ironia, eles tendem a se sentir à vontade para fazer o mesmo ou semelhante, permitindo que sejam vistas outras leituras das cenas.

Os vídeos que mais trouxeram aspectos relevantes da formação do curinga para nossa pesquisa foram: 2, 3, 5, 12, 13, 27 e 28. Os vídeos 3, 5 e 13 contêm exemplos de curingagens e peças de Teatro Fórum que atendem os principais critérios utilizados na análise. Já os vídeos 2, 12, 27 e 28 dizem respeito, também, aos critérios mais relevantes, entretanto, eles vão de encontro às ideias colocadas.

Na apresentação do vídeo 3, percebemos que a influência do texto político ativista é explícita. O tema da apresentação é a opressão sofrida por crianças pobres, especialmente, crianças que moram em ocupações de prédios vazios da cidade, prédios que tomam um grande espaço físico na cidade e estão completamente abandonados. O curinga problematiza a opressão em cena antes de propor que os espect-atores entrem na peça. O comportamento dele é irreverente e ele não permite que a opressão apresentada em cena seja tida como unilateral; é preciso discuti-la.

A peça do vídeo 3 é resultado de oficinas de Teatro do Oprimido ministradas em uma ocupação de moradia na Avenida São João no centro da cidade de São Paulo. As oficinas eram voltadas para os moradores da ocupação e, além deles, participaram artistas que se simpatizam com o Teatro do Oprimido. O curinga da peça foi o mesmo que conduziu as oficinas, portanto, ele conhecia profundamente a peça e acompanhou desde o princípio sua montagem. Mesmo que o curinga não seja morador da ocupação ou não esteja diretamente relacionado à opressão mostrada em cena, ele se apropriou do texto político da obra e tem propriedade para lidar improvisacional e criticamente com a obra.

A opressão de gênero mostrada no vídeo 5 reitera a premissa, carregada pelo Teatro do Oprimido, de trazer para a cena um tema que debata problemas sociais em universos macro e atinja diferentes comunidades, mesmo que cada uma tenha suas particularidades. Vemos em cena, um grupo brasileiro que apresenta uma peça em Viena na Áustria. Por mais que lá as opressões de gênero tenham particularidades que podem ser diferentes

daquelas presentes no Brasil, é fato que a peça desperta no público questionamento e necessidade de intervenção.

Ainda que seja possível ver a intervenção de apenas uma espect-atriz, percebemos que a curinga em sua atuação já está apoiada por um texto político ativista na sessão que, como no vídeo 3, permite o debate crítico sobre a peça. Além disso, a curinga é mulher, então ela sofre opressões de gênero e também conhece profundamente a obra, duas características essenciais para que sua curingagem seja segura e se baseie na qualidade improvisacional. Afinal, ela tem segurança do tema a ser tratado e está preparada para diferentes proposições dos espect-atores.

No vídeo 13, o curinga participa ativamente de todas as intervenções na sessão. Ele questiona o público sobre as alternativas dadas pelos espect-atores em cena e desperta o olhar crítico do público. O curinga garante que nenhuma fala do público seja feita sem ser discutida. Ele possui um comportamento combativo em relação a afirmações universais. As intervenções em cena são buscadas, no entanto, é mais importante que os temas sejam refletidos e que o olhar crítico seja instaurado.

Vemos nos vídeos 2 e 12 o Teatro do Oprimido acontecendo em contexto religioso. Até aí, não há problema. Entretanto, quando percebemos a construção política das duas peças apresentadas, encontramos problemas em relação ao texto político e a motivação para as obras. No vídeo 2, a peça apresentada tem forte caráter de entretenimento e é esvaziado politicamente. O tema mostra a obrigação que é realizar um gesto de caridade.

O oprimido sofre por sentir que vive uma opressão ao ter que escolher entre ficar com a herança da mãe (bastante dinheiro que pode proporcionar-lhe um grande casamento com sua amada) ou doar o dinheiro para uma instituição de crianças carentes. A mãe do oprimido pediu em seu leito de morte que ele doasse o dinheiro, mas ele está triste, pois não quer fazer isso, uma obrigação dentro da instituição religiosa espírita da qual ele participa - na peça e na vida cotidiana. Há nesta montagem a evidente necessidade de doutrinar os participantes da instituição em relação a um pressuposto religioso de dentro da instituição. A curinga não promove a criação do olhar crítico dos espect-atores. Uma pessoa do público afirma ter uma solução, mas não quer atuar em cena e a curinga não pede para essa pessoa do público falar o que pensa.

Nos vídeos 27 e 28, o Teatro do Oprimido é utilizado como uma ferramenta de inclusão dentro de uma empresa. A apresentação da técnica nos vídeos parte da ideia de que o Teatro do Oprimido humaniza e sensibiliza os indivíduos. Após a introdução, há falas de diversas pessoas envolvidas no processo, pessoas que trabalham na EMBASA, professoras da UFBA e atores das peças. O projeto transmite a noção de que o Teatro do Oprimido foi um recurso encontrado pelos patrões da empresa para escutar e atender melhor às necessidades dos funcionários.

O Teatro do Oprimido pode trazer para a cena questões que problematizam diferentes situações, mas no caso deste projeto dos vídeos 27 e 28 acreditamos que há por parte dos cargos de nível mais alto das empresas a necessidade de dar aos trabalhadores algo que possa deixá-los menos insatisfeitos com o trabalho. As oficinas e montagens das peças podem ocupar um lugar de satisfação nos trabalhadores que substitui um aumento salarial, por exemplo, e, assim, os patrões instauram um ambiente de trabalho mais tranquilo e obediente.

Ficamos desconfiados quando o Teatro do Oprimido é usado de forma coercitiva, seja onde for. O Método está aberto a sugestões e direcionamentos dados pela comunidade que o pratica. Desse modo, é possível que instituições opressoras se apropriem dele com discursos arrependidos, porém, devemos estar atentos para quando isso acontecer. Afinal, o Teatro do Oprimido é em primeiro lugar uma ferramenta de luta dos oprimidos *contra* opressões que os afligem. Cabe, especialmente, ao curinga acompanhar estas situações em uma sessão de Teatro Fórum e problematizá-las.

A habilidade exercida na mediação será boa se o curinga se preparar cenicamente de acordo com os pontos analisados acima. Ademais, entendemos que, para além disso, se faz necessário que o mediador da peça de Teatro Fórum seja formado politicamente de maneira sólida em relação ao tema da obra. Ele precisa saber sobre o que está falando e quais são as reverberações sociais e políticas daquela opressão. Conhecer politicamente o tema do qual se fala, não apenas o curinga, mas também os atores, é uma das etapas essenciais para a peça de Teatro Fórum e isto se relaciona com o texto político da obra. Nesse sentido, algumas características do bufão colaboram para que a politização do curinga aconteça.

Por exemplo, se a peça de Teatro Fórum trata sobre o machismo, é complicado ter um homem curingando a sessão. Por mais que ele seja simpatizante do movimento

feminista e da luta contra as opressões patriarcais, ele nunca as sofreu diretamente. Dessa forma, é improvável que ele entenda totalmente, na discussão, as demandas das mulheres em relação à opressão, em especial, quando a enfrentam dia-a-dia.

Entendemos que existem exceções. Pode ser que seja necessário que um homem curingue uma peça sobre o machismo, ou uma pessoa cisgênera sobre transfobia. Estes casos ocorrem quando não há nenhum curinga, que viva diretamente a opressão, disponível para curingar a sessão de Teatro Fórum. Vale nos perguntarmos se é melhor que o curinga esteja ciente e conheça a peça a ser apresentada, ou seja, parte da minoria social que realiza o trabalho. Acreditamos que é possível que a curingagem seja feita em dupla nestes casos. De qualquer forma, é imprescindível que o curinga esteja inteirado politicamente do tema da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há conclusão para um trabalho acadêmico? Acreditamos que não, não há conclusão que encerre uma pesquisa, mas ideias que mantem a necessidade de sua continuidade. Nesta dissertação desenvolvemos o argumento de que o curinga precisa ser formado teatralmente e politicamente por atributos do bufão. Esta formação do curinga pode acabar com o esvaziamento crítico do Teatro Fórum, no qual os espect-atores entram em cena apenas para dar continuidade ao jogo e não como forma de questionamento e discussão crítica da opressão social apresentada.

Até o presente momento, a pesquisa nos demonstrou que o curinga formado por meio de características bufonescas constrói seu jogo através da qualidade improvisacional. A mediação dependerá do preparo cênico do curinga, que é o cerne desta pesquisa. Este estudo apontou até seu fechamento que se faz inerente à peça de Teatro Fórum que o mediador apresente criticidade em relação ao tema da obra, em consonância com as reverberações sociais e políticas daquela opressão encenada.

Percebemos ainda a abrangência do Teatro do Oprimido no sentido da diversidade de participantes que da técnica se utilizam. Vimos sessões de Teatro Fórum em escolas, teatros, reuniões políticas, festivais e intervenções urbanas. Quatro vídeos (2, 12, 27, 28) mostraram o Teatro Fórum sendo performado dentro de empresas e igrejas, a intenção da modalidade nesses ambientes é moralista e doutrinadora, justamente duas características abominadas por Boal e pela base proposta por este Método.

As curingagens analisadas, em sua maioria, mostram curingas que priorizam a entrada de espect-atores em cena. Dessa forma, o caráter dialético (dialógico) mais crítico do fórum não está sendo relevado, o objetivo de buscar intervenções que reconstruam as cenas é mais atraente para o desenvolvimento do Teatro Fórum nestes casos. No fim das contas, as entradas dos espect-atores passam a ser um recurso visual que não tem reflexão e a sessão perde sua força transformadora da vida cotidiana. Isto é mais frequente em peças nas quais o público não se identifica com a opressão apresentada. Assim, a intervenção em cena é vazia e fraca.

Tivemos como resposta relevante em nosso processo de investigação que parte das peças de Teatro Fórum estudadas estão esvaziadas politicamente e não buscam o olhar crítico dos espect-atores. Para recuperar isso, entendemos que é fundamental que o curinga

construa o jogo de sua atuação pela qualidade improvisacional que é um dos atributos teatrais das atividades do bufão. Nos vídeos, a maioria dos curingas não estavam abertos a comentários e propostas do público. Eles mostravam não possuir real interesse no que os espect-atores falavam como se não estivessem dispostos a modificar sua atuação e o prosseguimento da curingagem no Teatro Fórum.

Os vídeos analisados apontam que o papel do curinga é educar pela arte, estimulando interação fértil, promovendo a intervenção do público em cena, e pela fruição da peça em prol do desenvolvimento da criticidade. Busca-se, então, pela mediação que o público experiencie a obra, potencializando a reflexão por meio da curingagem, ao se dinamizar a tensão da peça de Teatro Fórum. As vivências passadas são relacionadas às presentes para a construção de futuras.

O curinga se posiciona explicitamente contra as opressões sociais, especificamente, aquelas trazidas em cena. Esta característica pode ser vista em todos os vídeos analisados. Por mais que os curingas apareçam desanimados em alguns vídeos, eles estão certos em relação ao seu posicionamento político no fórum; os curingas lutam para que as opressões sejam destruídas ou, pelo menos, minimizadas.

O Teatro Fórum por meio do jogo da curingagem formada por aspectos do bufão pode trazer noções e formas específicas de reflexão para a instauração do questionamento em relação à opressão social, pois o bufão pode representar a crítica social. Se o curinga incorporar a sua atuação irônica e crítica, ele influenciará os espect-atores; as influências poderão ocorrer nas ações do público, quando ele também é crítico e irônico, e também no questionamento dos espect-atores em relação ao posicionamento do curinga e a motivação da cena. É importante que o mediador esteja pronto para incorporar todos os comentários ouvidos de modo que sejam dadas respostas a serem utilizadas no fórum e trazer benefícios à sessão.

Relações entre a falta de formação política do curinga, quais são os objetivos da narrativa dele e como o objetivo da narrativa se perde quando ele não possui experiências nem formação política sobre o assunto que está curingando são articulações de elementos que podem coibir a produção de criticidade na curingagem.

Os cuidados a serem tomados pelos curingas dizem respeito à mediação que problematiza a opressão social e, também, coloca a opressão sofrida pelo indivíduo como

uma construção histórica e social, de modo que não haja o hiperindividualismo do oprimido e a busca de alternativas para o problema a partir de ações pessoais, que apenas resolvam a situação em lugar específico.

Em tempos em que tantas ONGs promovem de maneira quase industrial a prática artística como modo de subjetivação para ensinar tanto a disciplina e a criatividade necessárias a uma inserção dentro do mercado de trabalho, se torna difícil acreditar na emancipação proposta por esta arte desvinculada (BOAL, 2014b, p. 186).

Assim, em alguns vídeos, encontramos peças de Teatro Fórum que estavam mais preocupadas em trazer uma opressão que não se configura como uma discussão política ativista de algum assunto que atinge grande parte da população e se caracteriza como uma injustiça social.

As considerações finais deste trabalho frisam a importância do estudo da curingagem no Teatro Fórum. A análise dos vídeos mostrou que parte das peças de Teatro Fórum estudadas estão esvaziadas politicamente e não buscam o olhar crítico dos espectadores. Para recuperar isso, por fim, é fundamental que o curinga construa o jogo de sua atuação pela qualidade improvisacional que é um dos atributos teatrais das atividades do bufão. Percebemos, finalmente, que também é necessário que seja feito um estudo mais aprofundado sobre a recepção dos espectadores e pesquisa das vivências práticas da formação do curinga por meio de características do bufão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética de resistência**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ANDRADE, Clara de. Torquemada de Augusto Boal: uma catarse do trauma. **Revista Cena do Departamento do Arte Dramática**, UFRGS, n. 11, 2012.
- ANDRÉ, Carminda Mendes. **O Teatro Pós-Dramático na Escola**. 2007. 206 f. Tese. (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, USP, 2007.
- ARENDT, Hannah. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa, Portugal: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.
- BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1998.
- _____. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAUMAN, Richard. Verbal art as performance. **American Anthropologist**, v. 77, p. 290-311, 1975.
- BERTOLI, Naiara Alice. Da brincadeira ao jogo teatral: reflexões sobre uma prática pedagógica. **DAPesquisa** – Revista do Centro de Artes da UDESC, n. 7, p. 80-91, 2010.
- BOAL, Augusto. **Revolução na América do Sul**. São Paulo: Massao Ohono, 1960.
- _____. **Stop: ces't magique**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 1988 [1975].
- _____. **O Arco-Íris do Desejo: método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. **Teatro Legislativo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000 [1998].

_____. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

_____. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009a.

_____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009b [1975].

BOAL, Julian. Por una historia política del Teatro del Oprimido. **Literatura: Teoria, História, Crítica**, Bogotá, Colômbia, v. 16, n. 1, p. 41-79, jun. 2014a.

_____. Presenças do Teatro de Arena no Teatro do Oprimido. **Revista Terceira Margem** 30. UFRJ, ano 18, p. 173-196, 2014b.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua; JENKINS, Henry; HARTLEY, John. **YouTube e a revolução digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. Trad. Ricardo Giassetti. São Paulo: Aleph, 2009.

BURGUESIA. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/burguesia/>>. Acesso em: 13 junho 2017.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **Teatro popular do Sesi - uma trajetória entre o patronato e as massas**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 1992.

_____. A Crítica Genética e o Espetáculo Teatral. In:_____. **Gestos** 43. Publicação virtual: academia.org. p.13-32, 2008.

_____. Milton Singer e as performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Karpa**. Disponível em: <<https://ufg.academia.edu/RobsonCamargo>>. Acesso em: 6 abril 2015.

CAMARGO, Robson Corrêa; SCHIFINO, Rejane Bonomi. **Performances culturais**: primeiras viagens, primeiras estações. [Texto ainda em elaboração para posterior publicação] 11 de abril 2015.

CARVALHO, Jaciara de Sá. **Educação cidadã a distância**: uma perspectiva emancipatória a partir de Paulo Freire. 2015. 211 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

CARVALHO, Sérgio de (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama social: notas sobre um tema de Victor Turner. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.16, p.127-137, 2007.

_____. Drama, ritual e performance em Victor Turner. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 411-440, 2013.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Augusto Boal**: Atos de um Percurso. Rio de Janeiro, 2015.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

_____. **Teatro na luta de classes**. 2013. Disponível em: <<http://marxismo21.org/wp-content/uploads/2013/08/Teatro-na-luta-de-classes-Iná-Camargo.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2016.

CUNHA, Fernanda Pereira da. **Técnica e tecnologia**: a indústria ideológica de massa. São Paulo: Annablume; Brasília: Ed. Capes, 2012.

DAWSEY, John C. Victor Turner e a Antropologia da Experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 13, p. 163-176, 2005.

_____. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. **Revista de Antropologia**, USP, v. 50 n. 2, 2007.

_____. Schechner, teatro e antropologia. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, p. 207-211, 2011.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. **Pedagogia do Teatro**: Provocação e Dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2011.

_____. **A Inversão da Olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

- DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- GAZEAU, A. **Histórias de bufones**. Trad. Cecílio Navarro. Madrid: Miraguano Ediciones, 1995.
- GENNEP, Arnold van. **Los ritos de passo**. Trad. Juan Aranzadi. Madri: Alianza Editorial, 2008.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- _____. **Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face**. Trad. Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. In: _____. **Antropologia em primeira mão**. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, 1995.
- LEMONS, André. Ciber-Cultura-Remix. **SEMINÁRIO “SENTIDOS E PROCESSOS”**. **Mostra “Cinético Digital”**. Tema: Redes: Criação e Reconfiguração, 2005. São Paulo: Centro Itaú Cultural, 2005.
- LOPES, Elizabeth Silva. **Ainda é tempo de bufões**. 2001. 176 f. Dissertação (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2001.
- _____. A blasfêmia, o prazer, o incorreto. **Revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA: USP**, São Paulo, v. 5, n 1, p. 9-21, 2005.
- MAGALDI, Sábado. **Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MORENO, Jacob Levy. **Fundamentos do Psicodrama**. São Paulo: Summus Editorial, 1983.
- NOGUEIRA, Márcia Pompeo; VELLOSO, Sônia Laiz. Reflexões estéticas: um caminho para um novo curinga. **DAPesquisa**, v. 9, p. 96-106, 2012.

OLIVEIRA, Sarah Reimann. **Aproximações entre o bufão e o coringa do Teatro do Oprimido**. 2013. 44 f. Trabalho de conclusão de curso (Monografia) – Curso de Licenciatura em Arte-Teatro, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – Unesp, São Paulo, 2013.

PERFORMANCE. **Dicionário Aurélio**. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com>>. Acesso em: 2 maio 2015.

_____. **Dicionário Dicio**. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/performance/>>. Acesso em: 2 maio 2015.

_____. **Dicionário Informal**. Disponível: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/performance/>>. Acesso em: 2 maio 2015.

_____. **Dicionário Michaelis**. Disponível: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=performance>>. Acesso em: 2 maio 2015.

_____. **Significados**. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/performance/>>. Acesso em: 2 maio 2015.

PEIRANO, Mariza. Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance. **Campos**, v. 7, n. 2, p. 9-16, 2006.

PORTO, Joyce Teixeira; NUNES, Marisa (Org.). **Teatro de Arena**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

PRENTKI, Tim. Acabou a brincadeira: o teatro pode salvar o planeta? Trad. Márcia Pompeo. **Urdimento**, UDESC, n. 17, p. 187-195, 2011.

REICHERT, Claudete Bonatto; WAGNER, Adriana. Considerações sobre a autonomia na contemporaneidade. **Estudo e Pesquisas e Psicologia**, Rio de Janeiro: UERJ, v. 7, n. 3, p. 405-418, 2007.

ROCHA, Eliene; BÔAS, Rafael Litvin Villas; PEREIRA, Paola Masiero; BORGES, Rayssa Aguiar (Org.). **Residência agrária da UnB: teatro político, formação social, avanços, limites e desafios da experiência dos anos de 1960 ao tempo presente**. São Paulo: Outras Expressões, 2015. Caderno 4.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTOS, Maria Cristina Ferreira dos. **A noção de experiência em John Dewey, a educação progressiva e o currículo de ciências**. In: ATAS DO VIII ENPEC, Campinas: UNICAMP, v. 1. p. 1-11, 2011.

SANTOS, Bárbara. **Teatro do Oprimido: raízes e asas – uma teoria da práxis**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: _____. **Performance Studies**. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

_____. Performers e espectadores: transportados e transformados. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo**: João Pessoa, PA, 2011. p. 155-186.

_____. **Campo de estudos chamado Performance Studies**. Entrevista concedida a Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seiza Salgado, em 24 fev. 2012. Disponível em <http://idanca.net/uma-tarde-com-richard-schener/>. Acesso em: 18 jul. 2016.

SCHUTZMAN, Mady; CRUZ, Jan Cohen. Joker Runs Wild. In: SCHUTZMAN, Mady; CRUZ, Jan Cohen. **A Boal Companion: dialogues on theatre and cultural politics**. Londres: Routledge, 2006.

SEGRE, Marco; SILVA, Franklin Leopoldo e; SCHRAMM, Fermin R. O contexto histórico, semântico e filosófico do princípio de autonomia. **Bioética**, Brasília, v. 6, p. 15-23, 1998.

SIDARTTHA, Marcius. **Do Arena à Companhia do Latão: Elementos técnicos estéticos no Teatro Brasileiro Moderno a partir da análise das peças A Revolução na América do Sul e Círculo de Giz Caucasiano**. 2013. 140f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, UNB, 2013.

SILVA, Anderson de Souza Zanetti da. **A estética da subjetividade rebelde na poética teatral do oprimido**. 2008. 142 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes de São Paulo, Unesp, 2008.

_____. **Augusto Boal: Alguns Encontros e Desencontros com Bertolt Brecht.** 2015. 188 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes de São Paulo, Unesp, 2015.

SILVA, Erminia. Histórias do aqui e agora: cabaré e teatralidade circense. **Repertório: teatro & dança.** – UFBA, Salvador, ano 13, n 15, p. 59-73, 2010/2012.

SILVA, Letícia Monteiro. **A fundamentação de expedientes épico-dialéticos nos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo nos anos de 1958 a 1961.** 2016. 122f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes de São Paulo, Unesp, 2016.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o Povo no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

TAYLOR, Diana. **From the Archive and the Repertoire: Performing Memory in the Americas.** Durham: Duke University Press, 2003.

TEIXEIRA, Tânia Márcia Baraúna. **Dimensões sócio-educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal.** 2007. 335 f. Tese (Doutorado em Educação e Sociedade) – Departamento de Pedagogia Sistemática e Social, Universidade Autônoma de Barcelona (UAB), 2007a.

TEIXEIRA, Ana Paula. **O ciclo da lua do Grupo de Teatro Zabriskie.** 2011. 179 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia (UFU), 2007b.

TORRES, Ana Paula Repolês. O sentido da política em Hannah Arendt. **Trans/Form/Ação,** São Paulo, v. 30, n. 2, p. 235-246, 2007.

TURLE, Licko. Alfabetização teatral: uma fotografia da experiência de Augusto Boal no ALFIN, Peru, 1973. In: CONGRESSO DA ABRACE, 8., 2014, Belo Horizonte, MG. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2014a.

_____. **Teatro do Oprimido e Negritude: a Utilização do Teatro-fórum na Questão Racial.** Rio de Janeiro: E-papers, 2014b.

TURNER, Victor W. Betwixt and between: the liminal period in:_____. **Rites de passage.** 1964. Disponível em: <<http://hiebertglobalcenter.org/blog/wp->

content/uploads/2013/03/Reading-20-Victor-Turner-Betwixt-and-Between.pdf>. Acesso em: 24 março 2016.

_____. Liminality and communitas. In: _____. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974a.

_____. Passages, margins and poverty: religious symbols of communitas. In: _____. **Dramas, fields and metaphors**. Ithaca: Cornell University, 1974b.

_____. Prefácio. In: SCHECHNER, Richard. **Between theatre and antropology**. Philadelphia: UPP, 1985.

_____. **Schism and continuity in an African society**. Manchester: Manchester University Press, 1996.

_____. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte). **Cadernos de Campo**, n. 13, p.177-185, 2005.

_____. Passagens, margens e pobreza: símbolos religiosos da Communitas. In: TURNER, Victor W. **Dramas, campos e metáforas**. Rio de Janeiro: Ed. UFF, 2008.

VELOSO, Sainy. Entre tablados e arenas: performances culturais. **Urdimento**, UDESC, v. 2, p. 188-250, 2014.

VIANA, Zelito. *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido*. Brasil, cor, 2010, documentário.

APÊNDICES

Apêndice A

Para o preenchimento do quadro no Apêndice A utilizamos a links de sítios que sugeriam continuações dos vídeos selecionados e aprofundavam as informações presentes na descrição dos vídeos no YouTube:

- Vídeo 4: <https://www.youtube.com/watch?v=60Sx9yxDa3g>
- Vídeo 5: <http://ctorio.org.br/novosite/2009/10/world-forum-theatre-festival/>
- Vídeos 6 - 7: <https://www.youtube.com/watch?v=8PKOsy4E0pk>
<https://www.youtube.com/watch?v=bbNBWoRpOEo>
<https://www.youtube.com/watch?v=MDYT0WcXxlc>
<http://normasoely.blogspot.com.br/2012/12/a-peca-deu-louca-na-domestica-dogatpi.html>
<http://moovids.com/ar/8PKOsy4E0pk/watch-free-funny-video-comedia-deu-a-louca-na-domestica.html>
<https://www.facebook.com/normasoelygrupoalteatro/posts/753824537990187>
<https://www.facebook.com/grupoalternativo.deteatro/?ref=ts&fref=ts>
<https://www.facebook.com/pages/Teatro-Jo%C3%A3o-Paulo-II/171634879633512>
- Vídeo 9: <https://www.youtube.com/watch?v=x0cXwxVO4Y8>
http://ftolondrina.blogspot.com.br/2009_01_01_archive.html
- Vídeo 11: https://www.google.com.br/search?q=enecom+alagoas&rlz=1C1SAVI_enBR670BR670&oq=enecom+alagoas&aqs=chrome..69i57j69i61j014.3292j0j7&sourceid=chrome&es_sm=122&ie=UTF-8
<https://cabenevidespaixao.wordpress.com/2008/06/30/enecom-2008/>
<http://orkut.google.com/c57567241-tf2311913f90be64b.html>

- Vídeo 12: <https://www.facebook.com/events/934912449897974/>
<http://www.huper.com.br/rioarte/index.php/contato>
- Vídeo 16: <https://www.youtube.com/channel/UCc41q0n928OAq3o0iRlwesA>
- Vídeo 17: <http://ctorio.org.br/novosite/2015/10/moto-mostra-oga-mita-de-teatro-do-oprimido-sabado-no-cto/>
- Vídeo 23: <https://www.youtube.com/watch?v=QOI46HbM9ks&spfreload=1>
<https://www.facebook.com/events/991534427539617>
- Vídeos 24 - 25: <http://escravonempensar.org.br/acoes/ja-chega-de-escravos-todos-ganham-quando-somos-livres/>
- Vídeos 27 – 28: <https://www.youtube.com/watch?v=yLB0i7Pe9Ic>
- Vídeo 29: <http://chadealecrim.blogspot.com.br/2010/04/um-cha-para-boal.html>
<http://geribandafurg.blogspot.com.br/2011/11/programacao-geribanda-2011.html>
- Vídeo 30: <http://andersoncalandrini.blogspot.com.br/2014/01/tecno-barca-2-edicao-de-6-20-de.html>
<http://www.tecnobarcabailique.blogspot.com.br/>
- Vídeo 31: <http://entretenimento.uol.com.br/arte/bienal/ultimas-noticias/2010/12/09/29-bienal-de-sp-termina-no-domingo-12-programacao-tem-beth-goulart-e-hip-hop.jhtm>
<http://www.29bienal.org.br/>
- Vídeo 33: <https://www.facebook.com/feirapaulistato/photos/pb.360206877417356.-2207520000.1456329446./554646771306698/?type=3&theater>

Apêndice B

O conteúdo dos vídeos selecionados

O levantamento inicial de vídeos no YouTube gerou 3740 (três mil setecentos e quarenta) vídeos relacionados às palavras-chave inseridas nos nove eixos utilizados para a busca. Nesse número foram aplicados quatro procedimentos de cortes que originaram um novo número de 340 (trezentos e quarenta) vídeos. Foi feita uma filtragem para que vídeos que possuíssem o número de aparições maior que uma, fossem contados apenas uma vez. Assim, chegamos ao número final de 33 (trinta e três) vídeos.

Antes de ser analisado, o conteúdo dos vídeos foi descrito e pormenorizado. O principal objetivo da descrição era encontrar pontos característicos de semelhança entre os vídeos que pudesse nos trazer informações iniciais de sua relevância para a pesquisa.

Os aspectos nos quais nos concentramos para a descrição dos vídeos foram: nome, link, nome do grupo, nome do curinga, classificação do público; local da apresentação (prédio, estado, cidade); data da apresentação; data da publicação do vídeo no YouTube; motivo da apresentação (evento, festival, encontro, fórum, fomento); duração da peça (apresentação da peça completa somando os vídeos continuação, se necessário); duração (no vídeo) da curingagem pré-apresentação; duração (no vídeo) da curingagem pós-apresentação e número de intervenções feitas pelo público.

Compreendemos que para a realização profunda da análise dos 33 (trinta e três) vídeos selecionados, precisaremos recorrer às continuações e outras partes deles que não apareceram nos levantamentos, mas são sugeridas pelo YouTube.

Aspectos das descrições dos vídeos

Quadro 1 - Descrição dos vídeos selecionados para análise

	Nome	Link	Grupo	Curinga	Público	Local	Data Apresentação	Data Publicação	Motivo	Duração Peça	Duração Pré	Duração Pós	Número Intervenções
1	O Teatro-Fórum	https://www.youtube.com/watch?v=IZhlpnSVRUg	Não é possível identificar	Augusto Boal	Não é possível identificar	Brasil	Década de 1970	08/12/2014	Trecho do documento: Augusto Boal e o Teatro do Oprimido	Não é possível identificar, pois são mostrados apenas fragmentos como ilustração a fala de Boal	Não é possível identificar, pois são mostrados apenas fragmentos como ilustração a fala de Boal	Não é possível identificar, pois são mostrados apenas fragmentos como ilustração a fala de Boal	1

2	A PRIMEIRA VEZ - TEATRO DO OPRIMIDO - FRATERNIDADE CHARLES PIERRE - PARTE 1	https://www.youtube.com/watch?v=w-xUWEqIR54	Cia. de Teatro Charles Pierre	Faz parte do grupo e usa o mesmo figurino que as outras atrizes	Não é possível classificar o público	Fraternidade Espírita Charles Pierre - Belo Horizonte/MG	Não é possível identificar	20/05 /2013	Não é possível identificar	9'	2' 05"	11'	3
3	Apresentação Teatro do Oprimido - Av. São João - Ocupação São João	https://www.youtube.com/watch?v=NxregX3ZnZg	Ocupação São João	Armando Pinto	É composto por pessoas de raças, idades e gêneros diversos que são mães e pais de alguns atores e transeuntes na avenida onde a peça foi apresentada	Av. São João altura n 550 - São Paulo/SP	01/07/2 014	12/09 /2014	Encerra mento das oficinas de Teatro do Oprimido na Ocupação São João promovidas pelo Coletivo Território Be coordenadas por Armando Pinto	6' 40"	3' 20"	9'29"	1

4	Augusto Boal	https://www.youtube.com/watch?v=c-LE9kXutRw	Não é possível identificar	Augusto Boal	Não é possível classificar o público	Alemanha e França	Não é possível identificar	30/04/2012	Compilação do acervo audiovisual do Instituto Augusto Boal	Não há a apresentação de uma peça no vídeo	1'	50"	1
5	CTO-RIO	https://www.youtube.com/watch?v=ja5xcYS8Kug	Centro de Teatro do Oprimido CTO-RIO	Bárbara Santos	Não é possível classificar o público	Viena/Áustria	16/10/2009	18/12/2009	Aquecimento para as apresentações na Áustria nos dias 23 (Linz), 26 (Viena) e 27 (Graz), onde o Centro de Teatro do Oprimido representa o Brasil durante o World Forum Theatre	Não há a apresentação de uma peça no vídeo	Não é possível identificar	3' 32"	1

									Festival				
6	DEU A LOUCA NA DOMESTICA - TEATRO FORUM	https://www.youtube.com/watch?v=1nz-Kdi9CIA	Grupo Alternativo de Teatro - GAT/PI	Atriz do grupo	Não é possível classificar o público	Teatro João Paulo II - Teresina/PI	2010	05/10/2010	Apresentação da temporada da peça fomentada pela Lei A. Tito Filho	4' 11'	Não é possível identificar	2' 35"	1
7	DEU A LOUCA NA DOMESTICA - TEATRO FORUM	https://www.youtube.com/watch?v=NyU5UFkslwo											

8	Mostra de Teatro do Oprimido da Escola Oga Mitá	https://www.youtube.com/watch?v=cfdhcxYXztQ	Estudantes do 6º ao 9º ano da Escola Oga Mitá – Tijuca	Dois estudantes da escola - curingagem aquecimento /Roni Valk - curingagem pós	Familiares e amigos dos atores	Parque das Ruínas - Rio de Janeiro/RJ	2011	20/11/2011	Mostra de Teatro do Oprimido da Escola Oga Mitá	Não é possível identificar	São realizadas as duas curingagens pré-apresentação (aquecimento) 1' 08" e 1' 30"	16"	1
9	Oficina 1 - Teatro do Oprimido de Londrina - Parte 1	https://www.youtube.com/watch?v=ZHXIm8p7fOM	Participantes da oficina de Teatro do Oprimido	Integrante do grupo Fábrica de Teatro do Oprimido Londrina (FTO)	Não é possível identificar	Londrina /PR	2007	20/03/2007	Apresentação da Oficina 1 de Teatro do Oprimido de Londrina, realizada em evento organizado pela Sec. de Cultura de Londrina (Rede Cidadania - Londrina Solta a	7' 44"	15"	Não é possível identificar	0

									Imaginação				
10	PEÇA: Seja Forte-CTO- centro do teatro do oprimido 14/09/2015	https://www.youtube.com/watch?v=0ogPvW9MmwE	Participantes da oficina de Teatro do Oprimido no CTO-RIO	Julian Boal	Não é possível identificar	Casa do Centro de Teatro do Oprimido - Rio de Janeiro/RJ	14/09/2015	18/09/2015	Apresentação da cena resultante da oficina de Teatro do Oprimido	10'	Não é possível identificar	2' 16"	0

1 1	Pré-Enecom 2008 do Coletivo Alagoas - Teatro do Oprimido	https://www.youtube.com/watch?v=VODW4Mjq9R4	Participantes da oficina de Teatro do Oprimido	Udson Pinheiro Uirapuru Matreiro (Coletivo Enecos Alagoas)	Participantes da oficina de Teatro do Oprimido	Alagoas	03/07/2008	15/07/2008	Oficina de Teatro do Oprimido no Pré Encontro Nacional dos Estudantes de Comunicação Social (ENECOM)	Curingagem do Jogo de Teatro do Oprimido "Os 4 em marcha" - Demonstração de Teatro Fórum - 7' 30"			3
1 2	RIO ARTE 2012: APRESENTAÇÃO DA OFICINA DE TEATRO DO OPRIMIDO	https://www.youtube.com/watch?v=mntG29i0zSI	Participantes da oficina de Teatro do Oprimido	Não é possível identificar	Participantes do congresso Rio Arte 2012	Magé/RJ	2012	12/06/2012	Congresso Rio Arte	A curingagem e as intervenções do público são realizadas durante a apresentação da peça - 14' 40"	Não é possível identificar	A curingagem e as intervenções do público são realizadas durante a apresentação da peça - 14' 40"	10

1 3	Taller de Teoría y Práctica del Teatro del Oprimido con Julian Boal	https://www.youtube.com/watch?v=WHjNIXWGPu0	Participantes da oficina de teoria e prática de Teatro do Oprimido	Julian Boal	Não é possível identificar	Teatro Julia de Burgos da Universidade de Porto Rico - San Juan/PR	Não é possível identificar	22/01/2010	Oficina ministrada no Programa de Estudos Interdisciplinas da Universidade de Porto Rico - Projeto FIFI Arte	2' 47"	1' 23"	3' 36"	2
1 4	Teatro do oprimido	https://www.youtube.com/watch?v=Zy1n9vNqgX4	Estudantes do 2º ano do Ensino Médio turma A	Estudante do 2º ano do Ensino Médio turma A	Estudantes do 2º ano do Ensino Médio turma A	Bahia	Não é possível identificar	19/09/2008	Semana Cultural	3' 43"	Não é possível identificar	1' 37"	1
1 5	Teatro do oprimido 2	https://www.youtube.com/watch?v=LwyGIuHe6fk						21/09/2008					
1 6	Teatro do oprimido minas escola Anne Frank	https://www.youtube.com/watch?v=O5agDXTRJWQ	Estudantes da Escola Anne Frank	Estudante da Escola Anne Frank	Estudantes da Escola Anne Frank	Escola Anne Frank - Belo Horizonte/MG	Não é possível identificar	16/09/2001	Não é possível identificar	32"	Não é possível identificar	2' 41"	2

17	Teatro do Oprimido na Escola Oga Mitá	https://www.youtube.com/watch?v=oL5wCYcpbYo	Estudantes do 6º ao 9º ano da Escola Oga Mitá - Tijuca	Roni Valk	Estudantes do 6º ao 9º ano da Escola Oga Mitá - Tijuca	Casa do Centro de Teatro do Oprimido - Rio de Janeiro/RJ	2014	13/11/2015	MOTO (Mostra Oga Mitá de Teatro do Oprimido)	4' 13"	Não é possível identificar	1' 28" (a partir de 5' 47" as imagens serão desconsideradas pois são as mesmas do vídeo 7)	1
18	Teatro do Oprimido na sala de aula	https://www.youtube.com/watch?v=_bX9gACCNZ4	Estudantes do 2º ano B da Escola Estadual Coronel Marcelino Braga (Denner, Camila e Bia)	Estudante do 2º ano B da Escola Estadual Coronel Marcelino Braga (Denner)	Estudantes do 2º ano B da Escola Estadual Coronel Marcelino Braga	Escola Estadual Coronel Marcelino Braga - Boa Esperança do Sul/SP	Não é possível identificar	27/09/2015	Atividade da disciplina de Arte	3'	15"	Não há curingagem pós	0

19	Teatro do oprimido na sala de Aula	https://www.youtube.com/watch?v=BEFdHXzJV5	Estudantes do 2º ano B da Escola Estadual Coronel Marcelino Braga (Maria Clara, Ana Clara, Letícia, Ezequias e Ezequiel)	Estudante do 2º ano B da Escola Estadual Coronel Marcelino Braga	Estudantes do 2º ano B da Escola Estadual Coronel Marcelino Braga	Escola Estadual Coronel Marcelino Braga - Boa Esperança do Sul/SP	Não é possível identificar	21/09/2015	Atividade da disciplina de Arte	6' 10"	Não há curingagem pré (aquecimento)	2' 22"	0
20	Teatro do Oprimido na sala de aula	https://www.youtube.com/watch?v=s96UqSwXROQ	Estudantes do 2º ano B da Escola Estadual Coronel Marcelino Braga (Alexandra, Fran, Rebeca e Roberta)	Estudante do 2º ano B da Escola Estadual Coronel Marcelino Braga	Estudantes do 2º ano B da Escola Estadual Coronel Marcelino Braga	Escola Estadual Coronel Marcelino Braga - Boa Esperança do Sul/SP	Não é possível identificar	21/09/2015	Atividade da disciplina de Arte	1' 21"	Não é possível identificar	2'	1

2 1	Teatro do Oprimido na sala de aula	https://www.youtube.com/watch?v=VrVJfqLvHSI	Estudantes do 2º ano B da Escola Estadual Coronel Marcelino Braga (Ster, Brenda, Miguel e Thaís)	Estudante do 2º ano B da Escola Estadual Coronel Marcelino Braga	Estudantes do 2º ano B da Escola Estadual Coronel Marcelino Braga	Escola Estadual Coronel Marcelino Braga - Boa Esperança do Sul/SP	Não é possível identificar	11/09/2015	Atividade da disciplina de Arte	2'44"	Não há curingagem pré (aquecimento)	2' 52"	1
2 2	Teatro do Oprimido na sala de aula	https://www.youtube.com/watch?v=x6wHT1n6WeE	Estudantes do 2º ano B da Escola Estadual Coronel Marcelino Braga (Gica, Wilson, Roberto Tatanga e Gustavo)	Estudante do 2º ano B da Escola Estadual Coronel Marcelino Braga	Estudantes do 2º ano B da Escola Estadual Coronel Marcelino Braga	Escola Estadual Coronel Marcelino Braga - Boa Esperança do Sul/SP	Não é possível identificar	11/09/2015	Atividade da disciplina de Arte	1' 20"	Não é possível identificar	2' 40"	1

2 3	Teatro dos Oprimidos no lançamento do relatório da CDDHC	https://www.youtube.com/watch?v=QOI46HbM9ks	Grupo de Teatro do Oprimido Cor do Brasil	Alessandro Conceição	Participantes do evento de Lançamento do relatório anual da Comissão de Direitos Humanos da Alerj	Em frente à Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj) - Rio de Janeiro/RJ	08/12/2014	15/12/2014	Lançamento do relatório anual da Comissão de Direitos Humanos da Alerj	17' 53"	4' 08"	51"	0
2 4	Teatro e Fórum - Goiânia (Parte II)	https://www.youtube.com/watch?v=LdsWIQjR34s	Equipe de educadores da Comissão Pastoral da Terra de Goiás	Integrante da equipe de educadores da Comissão Pastoral da Terra de Goiás	Não é possível identificar	Acampamento rural no estado de Goiás	2012	06/09/2013	Projeto "Já chega de escravo, todos ganham quando somos livres" desenvolvido pela Comissão Pastoral da Terra (CPT) de Goiás-GO	Os vídeos mostram a curingagem em pós apresentação apenas	Não há curingagem pré (aquecimento)	1' 58"	1
2 5	Teatro e Fórum - Goiânia (Parte III):	https://www.youtube.com/watch?v=j0_KIser6Xk											

26	Teatro-Fórum Núcleo Ocupa Madalena	https://www.youtube.com/watch?v=qgvQM5OKk5A	Grupo Ocupa Madalena	Carolina Santos	Não é possível classificar o público	Sede Núcleo Ocupa Madalena - Goiânia/GO	Não é possível identificar	02/02/2015	Apresentação de peça sobre a violência contra a mulher realizada pelo Grupo Ocupa Madalena	8' 53"	5' 20"	3' 14"	0
27	TEATRO-FÓRUM-SESI vídeo 1	https://www.youtube.com/watch?v=bwRZA2tz1s	Trabalhadores Empresa Baiana de Água e Saneamento (EMBASA)	Cilene Canda	Não é possível classificar o público	SESI Departamento Regional do Estado da Bahia - Salvador/BA	2010	21/07/2013	Projeto "Teatro-Fórum e Pedagogia da Intervenção na Indústria" - proposta de tecnologia teatral inspirada na técnica	Não é possível identificar, pois são mostrados apenas fragmentos como ilustração do vídeo	Não é possível identificar, pois são mostrados apenas fragmentos como ilustração do vídeo	Não é possível identificar, pois são mostrados apenas fragmentos como ilustração do vídeo	2

28	TEATRO-FÓRUM- SESI vídeo 2	https://www.youtube.com/watch?v=dRL0hTR9grA		Ana Flávia Hamad e Cilene Canda					do Teatro-Fórum voltada para grupos de trabalhadores da Indústria				1
29	Teatro- Imagem no GERIBANDA - FURG 2011	https://www.youtube.com/watch?v=v6qIeUr8Fcs	Grupo de Teatro Interativo Chá de Alecrim	Integrante Grupo de Teatro Interativo Chá de Alecrim - Mara	Participantes do GERIBANDA 2011	Campus Carreiros FURG (Universidade Federal do Rio Grande) - Rio Grande/RS	25-29/11/2011	17/03/2012	FURG GERIBANDA - Movimento de Arte e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande	Não é possível identificar	Não é possível identificar	3'	2
30	Tecno Barca 2 - Medo do Futuro // Teatro Fórum	https://www.youtube.com/watch?v=WyXzCawLew8	Grupo D'art	David Limaverde	Participantes do evento Tecno Barca 2 no Arquipélago do Bailique 2014	Arquipélago do Bailique/AP	06-20/01/2014	29/03/2014	Tecno Barca 2 no Arquipélago do Bailique 2014	2' 10"	Não é possível identificar	33"	0

3 1	TORQUEMADA - augusto boal na bienal 2010	https://www.youtube.com/watch?v=DN5xXBYFF70	Grupo de Teatro do Oprimido de São Paulo (GTO - SP) e ONG Mudança de Cena	Yara Toscano	Visitantes da 29ª Bienal de Artes de São Paulo	Terreiro de <i>Performance</i> - Pavilhão da Bienal - Parque Ibirapuera - São Paulo/SP	21, 23, 25/11/2 010	12/05 /2011	29ª Bienal de Artes de São Paulo	1' 50"	Não é possível identificar	44"	T o d o p ú b l i c o
3 2	Torquemada São Bernardo do Campo - SBC	https://www.youtube.com/watch?v=-nbYShWi6rg	Grupo GTO da Garoa e ONG Mudança de Cena	Kelly Di Bertolli	Não é possível classificar o público	CLAC - Centro Cultural Baeta Neves - São Bernardo do Campo/S P	09, 10/06/2 012	11/09 /2012	Projeto Marcas da Memória - Comissão de Anistia - Ministério da Justiça/ Brasil	2' 10"	1' 10"	2'	10 e ou tr as pe ss oa s do p ú b l i c o p a r a r e f o r ç a r a s a l t e r n a t i

Outras informações sobre os vídeos selecionados

Algumas respostas não puderam ser encontradas pelas perguntas do quadro, são elas:

- Vídeo 7: São realizadas duas curingagens pré-apresentação (aquecimento);
- Vídeo 9: Não é possível identificar a duração da apresentação, da pré-apresentação e da pós-apresentação, pois são mostrados apenas fragmentos como ilustrações da fala de Boal;
- Vídeo 12: A curingagem e as intervenções do público são realizadas durante a apresentação da peça - 14' 40";
- Vídeo 17: A partir de 5' 47" as imagens serão desconsideradas pois são as mesmas do vídeo 7;
- Vídeos 28 - 29: Não é possível identificar a duração da apresentação, da pré-apresentação e da pós-apresentação, pois são mostrados apenas fragmentos como ilustração;