

Teatro-fórum: histórias espalhadas e questões compartilhadas

Silvia Balestreri Nunes

Departamento de Arte Dramática/PPG Artes Cênicas/UFRGS

O teatro do oprimido – ou TO - é um conjunto de técnicas teatrais, organizadas em diferentes modalidades, que tem como principal objetivo colocar algumas maneiras de fazer teatro a serviço da transformação social, possibilitando a seus praticantes expressar e debater, através da cena, situações opressivas que vivem e compartilhar com as platéias a busca de alternativas para o fim dessas opressões. Nasceu especialmente das inquietações, invenções e sistematizações de seu criador, o brasileiro Augusto Boal, nos anos 60, e hoje é praticado em dezenas de países. Uma das modalidades mais praticadas do teatro do oprimido em países do mundo todo é o teatro-fórum. Neste, um grupo constrói uma pequena peça em que o protagonista tenta obter algo, mas não consegue devido à ação de outros personagens. Em um segundo momento, os espectadores são convidados pelo curinga – nome que se dá ao diretor, ministrante de oficinas e mestre de cerimônias do teatro do oprimido – a substituir o protagonista em cena, a fim de tentarem conseguir, na prática, saídas para sua opressão.

Eis, em linhas gerais, como se dá o processo de criação de uma peça ou cena de teatro-fórum: um grupo de pessoas - atores profissionais, ou não – reúne-se, geralmente com a orientação do chamado “curinga” em torno de um tema ou de uma situação que deseje discutir através de "fórum", isto é, de um “debate” através da cena. O primeiro passo é cada um contar sua "opressão" relativa a esse tema, sendo, normalmente, situações, mecanismos ou práticas que incomodam e que se gostaria de modificar, ainda que não se saiba como. A partir desses relatos, o grupo ou escolhe uma situação vivida por alguém ou inventa personagens e enredo, mesclando experiências dos diversos participantes. No teatro-fórum "tradicional", é preciso que haja um protagonista oprimido, isto é, um personagem que é porta-voz dos anseios, das dificuldades e das posturas do grupo, e que quer algo, mas não consegue, devido à ação de outros personagens. Há outros personagens possíveis aliados do protagonista, e há um ou mais antagonistas.

Teatro é ação, diz Boal. É preciso que os diferentes querer dos diferentes personagens entrem em choque, caracterizando o conflito dramático. Esse conflito não se resolve nem se dissolve em cena, ele, na verdade, se acirra. A peça termina - sempre inacabada - geralmente quando o protagonista, após algumas tentativas, praticamente desiste de lutar pelo que deseja. É aí que o curinga, agora fazendo as vezes de moderador e mestre de cerimônias, convida a platéia

a entrar no lugar do protagonista para propor alternativas de ação. A peça recomeça, e alguém, quando considerar que determinado momento é o mais propício para fazer algo diferente do que o protagonista fez a fim de tentar mudar os rumos dessa história, entra e, do lugar do personagem, improvisa uma alternativa. Os demais atores contracenam, seguindo aquilo que consideram ser "a linha" de seus personagens. Com mediação do curinga, a platéia analisa breve e suficientemente cada intervenção: o que ocorreu, o que perceberam, o que foi diferente, o que mudou; eventualmente, fazem comentários sobre as reações dos outros personagens-atores (se faz sentido o personagem reagir daquela forma, etc.). Várias intervenções podem ser feitas numa mesma cena, se o debate teatral ainda estiver estimulante. Ao final de cada sessão de teatro-fórum, os atores e o curinga devem avaliar entre si se conseguiram facilitar a participação da platéia e se conseguiram de fato promover o "debate", ou melhor, o que Boal chama de *ativação* do espectador (que deve se transformar, assim, em *spect-ator* - aquele que vê e age).

No processo de criação de uma peça para teatro-fórum, há algumas questões importantes que o grupo deve percorrer. A primeira apresenta-se no momento em que cada um fala sobre *qual sua opressão* relativa ao tema em pauta. Aqui começa um compartilhar de algo que até então era vivido como individual, esboçando-se um primeiro, mas importante, passo para o que Sartre (Lapassade, 1989) chamou de "fusão de grupo": coletivização de algumas experiências e busca de *tentar fazer algo com isso*. Definida a situação sobre a qual se fará a peça, é preciso saber o que o protagonista quer e como isso se traduzirá em cena; para tanto, o grupo deverá perguntar-se (e responder) *o que quer* com relação às queixas compartilhadas. A seguir, será preciso definir o que atrapalha o protagonista para conseguir o que ele quer, e, também aqui, cada componente do grupo deverá fazer-se essa pergunta (*o que atrapalha você para conseguir o que quer?*) e discutir com todos a respeito. O que atrapalha será, em geral, encarnado por outros personagens, para que tanto o protagonista quanto a platéia que o substituirá tenham que se defrontar com isso. Há uma última pergunta, cujas respostas são fundamentais para a criação da cena: *quais são as saídas?* É preciso que o grupo acredite que há saídas para a situação apresentada; mesmo que elas sejam difíceis de se vislumbrar, têm que ser procuradas. A peça para fórum, a partir do tema trabalhado, tem que se passar lá onde alguma coisa pode ser feita.¹ Boal diz que uma peça dessa modalidade não pode ser fatalista, não pode tratar de uma situação extrema, quando já praticamente nada há para ser feito (por exemplo, alguns segundos antes da execução de alguém inocente).

¹ Ver explicação mais detalhada em Silvia Balestreri Nunes (2001).

Sendo uma modalidade praticada em muitos países por grupos de atores, por trabalhadores sociais – educadores, assistentes sociais -, por grupos de uma mesma profissão ou ocupação (por exemplo: magistrados, empregadas domésticas, agentes penitenciários), por grupos ligados a movimentos sociais (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, camponeses da Índia), por professores de artes cênicas, são inúmeras as formas de apreensão, assim como os questionamentos que cada prática coloca.² Escolhi especialmente algumas problematizações que tornam o teatro do oprimido “vulnerável” – felizmente – a contaminações de experiências de outra ordem.

Quando Boal diz que qualquer pessoa pode fazer teatro e cria uma metodologia para isso acontecer, acaba, de forma mais explícita, abrindo o caminho para um teatro realista/naturalista³. Por mais que Boal diga que praticamente todos os gêneros podem ser usados no teatro do oprimido – isso também quer dizer nas peças de teatro-fórum -, e mesmo que em obras ditas naturalistas se possam produzir fissuras, há, em todos esses conselhos e direcionamentos, uma garantia de racionalidade e controle, até na abordagem dos gêneros como opções ao alcance dos curingas para serem “aplicadas” às peças, se parecer procedente.

Paul Heritage, diretor inglês do Projeto People’s Palace, da Universidade de Londres, que desenvolveu no Brasil, em parceria com o CTO-Rio (Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro)⁴, oficinas de teatro-fórum com presidiários, disse, em um evento promovido no Rio de Janeiro⁵, que o incomoda o fato de o teatro do oprimido ser muito “cerebral”, e que, em sua opinião, o maior mérito dessas técnicas é espalhar a possibilidade de as pessoas fazerem teatro.

O interessante livro *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism* (Schutzman e Cohen-Cruz, 1994) é uma compilação de entrevistas e artigos de praticantes de teatro do oprimido em países de língua inglesa, no qual se levantam muitas questões e se indica uma diversidade de

² Por exemplo, Anne Louise Smith (1996) levantou, em sua dissertação de mestrado, preocupações suas e de outros *curingas* canadenses no início dos anos 90, das quais se podem destacar: as diferenciações e as semelhanças entre o teatro-fórum e a terapia, por consequência, entre o curinga e o terapeuta; outra preocupação presente no texto é com a “segurança” dos participantes, como não os expor a sofrimento, especialmente psíquico, com os quais podem não conseguir lidar.

³ Quando, em dois de seus livros, Boal dá conselhos sobre o teatro-fórum, ao avaliar se é mais importante haver nele “teatralidade ou reflexão”, não fornece uma resposta conclusiva; ao mesmo tempo, diz que, em certas situações – quando a platéia é muito reduzida, ou quando se está ensaiando para uma ação que ocorrerá logo em seguida -, a reflexão é o mais importante, mas que, em outras - quando a platéia é muito numerosa e heterogênea -, é indispensável o esmero da encenação. Neste caso, a meu ver, pode haver mais abertura para experimentações estéticas; já, se há urgência e preponderância da reflexão e da preparação para uma ação concreta, o naturalismo impõe-se. Ver Boal, 1980b: 149-150 e Boal, 1998: 332.

⁴ Grupo dirigido por Boal, do qual autora foi co-fundadora e de que participou diretamente desde sua fundação até o ano de 1992.

⁵ Conferência Internacional Mudança de Cena. Rio de Janeiro, junho de 1999, Hotel Glória. Anotações da autora.

caminhos que encontraram para dar conta dos impasses que a prática lhes colocou. Foram 12 pessoas diferentes entrevistando Boal ou debatendo e analisando a influência dele em seus trabalhos. Grande parte mostra que, especialmente as técnicas do teatro imagem e do teatro-fórum vieram responder a anseios seus em relação a seu trabalho com teatro ou como educadores ou trabalhadores sociais. O mesmo se pode dizer dos depoimentos de diretores-curingas canadenses a Anne Smith para a feitura de sua dissertação⁶. Discorrerei sobre algumas dessas questões, para ilustrar um pouco o universo das práticas espalhadas por Boal e certas reflexões delas decorrentes.

Fisher (1994) explica como buscou no teatro do oprimido uma forma de resolver alguns dilemas de sua atuação como professora e militante feminista: a dificuldade de unir teoria e prática ou, melhor dizendo, teoria e ação! Por diversas vezes em seu artigo ressalta a importância da linguagem não verbal que essas técnicas propiciam, e, tendo ido à França e à Holanda conhecer o trabalho de outras feministas com o teatro do oprimido, várias das mulheres que entrevistou falam dessa vantagem de se ultrapassar o que poderia ser traduzido como um “blá-blá-blá” intelectualizado e, muitas vezes, pouco eficaz em termos de transformação.

Fazendo, porém, a crítica de alguns problemas que encontrou na aplicação do teatro do oprimido no trabalho com mulheres, especialmente o risco de a falta de conscientização/participação política de alguns grupos ou curingas e a ênfase nas intervenções espontâneas e imediatas de alguns exercícios e fóruns estarem *reproduzindo* ao invés de *representando* a opressão, buscou transformações em sua própria prática, a fim de enfrentar tais problemas. Fisher revela, no mesmo artigo, o que considerou mais problemático em muitos trabalhos de TO: a falta de reflexão que a ênfase na ação pode justificar/alimentar. E ela diz que, ironicamente, voltou de sua viagem à Europa com mais necessidade de debate/discussão política - ela que estava tentando fugir do tal “blá-blá-blá”. A autora buscou formas de adaptar seu trabalho com TO a essas necessidades.

A curinga canadense Lib Spry afirma que, apesar de toda a inovação que propõe, Boal se utiliza do formato tradicional da dramaturgia ocidental, baseada no conflito protagonista *versus* antagonista, “que é central para a estética, a política, a economia e as relações pessoais do *mainstream* “. E, um pouco mais adiante, pergunta: “usando esse modelo, não estou usando exatamente o sistema que estamos tentando mudar?” (Spry, 1994: 183). Há muito o que se

⁶ Ver nota 2.

pensar sobre o quanto é viável relacionar estrutura dramática e sistema social, embora tenha partido mais ou menos daí a crítica inicial de Boal ao sistema aristotélico, que ele chamou “trágico coercitivo” (Boal, 1980a).

Lib Spry experimenta algumas alternativas nas peças, como a existência de três protagonistas potenciais, sofrendo mais ou menos o mesmo tipo de opressão, embora esta varie conforme o degrau que o personagem ocupa numa mesma hierarquia (por exemplo, professora, secretária e aluna de uma universidade sofrendo assédio sexual); nesse caso, há tendência a uma empatia maior com a história de uma das personagens (a da estudante), embora todas possam ser substituídas na hora do fórum; há também o caso de haver dois protagonistas, sendo um o aliado potencial do outro (o possível aliado é um personagem sensível ao problema mostrado em cena, com quem talvez o protagonista possa contar para tentar sair da situação de opressão).

Outra experiência de Lib é a de combinar o teatro do oprimido com outro tipo de trabalho, como o de voz e de movimento, “para explorar meios de ir além do modelo do conflito e para integrar ritual ao trabalho”. Ritual, para ela, não tem relação com a concepção de Boal de uma série de gestos mecanizados através dos quais se concretizam opressões, mas refere-se a uma cerimônia/celebração coletiva, para que as “pessoas descubram e afirmem seu poder no interior da comunidade” (Spry, op. cit: 184).⁷

Allistair Campbell, ator inglês, fala das dificuldades que os trabalhadores da cultura tiveram na era Thatcher para levar adiante projetos em que acreditassem e em que tivessem liberdade para criar e experimentar. Muitos financiamentos foram cortados. Seu grupo de teatro - Breakout - encontrou no teatro fórum uma maneira barata de atingir seus objetivos, levando uma proposta ao mesmo tempo simples, de qualidade e envolvente para as escolas de adolescentes onde se apresentavam: “Como todas as idéias revolucionárias, o teatro-fórum era simples, acessível, despretensioso (apesar da verbosidade do livro de Boal) e, sobretudo, baseado na transferência de habilidades e técnicas” (Campbell, 1994: 56). Criticando alguns trabalhos para adolescentes que levavam mensagens já preparadas - condição para se conseguir financiamento -, por exemplo, sobre drogas e AIDS, Campbell fala, num contexto muito particular, da importância de seu público *identificar-se* com o personagem principal: “Teatro que fala sobre coisas que acontecem com alguém sem nenhuma identificação ativa com seu protagonista não é nem teatro, nem educação. É mera propaganda.” (op.cit: 55). É importante

⁷ Continuo utilizando termos como "opressão/opressor/oprimido", por fazerem parte do jargão desse teatro e, apesar das críticas internas, por continuarem determinando o tipo de concepção que circula nessa rede.

guardar o contexto em que o a(u)tor faz sua crítica, certamente contra a versão distanciada e oficial de algumas peças financiadas pelo Governo Thatcher. Ele se refere a identificação ativa *versus* não-identificação. No caso, como única alternativa a peças totalmente burocráticas, que só cumprem uma agenda oficial, sem provocarem nenhum efeito em quem as assiste, o autor pensa em peças que provocam uma identificação que, no caso do teatro-fórum, ele chama de *ativa*. O efeito da identificação é, entretanto, do domínio da consciência e da representação, Campbell não imagina outro tipo de efeito em quem participa como espectador.

Esses mesmos atores do grupo Breakout, além de outro tipo de "aquecimento" - preparação da platéia e troca entre platéia e atores para que a sessão de fórum fosse bem-sucedida -, tinham oito opções de peças (cenas) ensaiadas. Apresentavam, em cerca de 10 minutos, de forma acelerada e de uma maneira surrealista, um *trailer* de cada uma das cenas, pedindo à platéia que escolhesse qual tema/cena queriam discutir. Uma vez escolhida a cena, apresentavam-na em um tom mais próximo do naturalismo, procedendo ao fórum (entrada de pessoas da platéia em cena para propor alternativas de ação). Apenas para ilustrar, uma cena sobre estupro era apresentada como um filme de terror, antecedida e sucedida de outras em outros "estilos". Tratavam, assim, de produzir certos efeitos na platéia antes de fazerem o fórum, e era em cima desses efeitos que a platéia escolhia o tema que queria "discutir". Eis um exemplo de busca de uma solução plástica para atingir a platéia. Cenas e efeitos que, de alguma forma, estão indicados nas técnicas de ensaio sistematizadas por Boal (ver Boal, 1998).

Destaco o tipo de solução encontrada para os questionamentos vividos por curingas e grupos e algumas vantagens apontadas no trabalho com teatro do oprimido: representação da opressão; proposta ativa (aliada à reflexão e à participação política); multiplicar e/ou variar os protagonistas numa mesma peça⁸; explorar e/ou misturar gêneros ou estilos teatrais para peças e sessões de teatro-fórum. Observa-se que, mesmo surtindo algum efeito, são alterações da ordem da consciência e da moral.⁹, ou seja, do ponto de vista das experimentações artísticas, continuam se caracterizando pelo que Heritage chama de "cerebral".

David Diamond, ator do oeste do Canadá, é um dos maiores difusores do teatro do oprimido naquele país. Suas experiências despontam quase como respostas às indagações de Lib Spry, embora não tenha sido essa sua preocupação. Ao coordenar um trabalho com populações

⁸ Também experimentei essa alternativa, o que torna mais difícil uma adesão completa ou a idealização de algum personagem (os bonzinhos *versus* os malvados), mas continua apostando numa identificação do espectador com um ou mais personagens, característica marcante do chamado "aristotelismo teatral" (segundo Roubine, 2003).

⁹ Ver uma discussão sobre o "homem da ética" e o "homem da moral" em Rolnik, 1995.

indígenas canadenses sobre violência doméstica, embora na cena de fórum haja um conflito muito nítido, o personagem que mais claramente seria identificado como opressor foi mostrado, após consulta às comunidades envolvidas, em todos os abusos e discriminações que sofreu ao longo da vida, que fizeram dele um homem violento e alcoólatra, o que quer dizer que, em alguns momentos da peça, por mais repugnância que possa despertar seu comportamento em outras situações, é possível que alguns espectadores com ele se identifiquem, podendo até querer substituí-lo... (Diamond, 1994)¹⁰

É difícil fazer uma crítica ao teatro-fórum: os trabalhos são muito bem intencionados, presidiários ficam mais felizes por estarem falando de suas mazelas em teatro, divertem-se com os jogos e outras técnicas, desvendam alguns mistérios, dificuldades e prazeres da interpretação, as empregadas domésticas – grupo As Marias do Brasil¹¹ - sentem-se valorizadas e “vistas” como nunca antes haviam sido, dentre uma série de outros exemplos gratificantes. As comunidades nativas requisitaram um trabalho sobre os abusos sexuais a David Diamond. Qual pode ser o problema? Exatamente aí a militância e os trabalhos de autores como Guattari, Deleuze, Foucault, dentre outros, fazem diferença, mostrando o que pode haver de perverso ou conformista nas boas intenções, nas formas de abordar certos problemas, nos destinos que se dá a certas inquietações. Não vi pobreza material em Toronto, quando participei do Festival Internacional de Teatro do Oprimido, em maio de 1997, vi, sim, “nativos” caídos bêbados pelas calçadas. Estes não pareciam muito adaptados ao estado de coisas da vida naquela cidade daquele país. Deve ter sido bom para as comunidades poderem falar da dor nas escolas religiosas, da dor do abuso sexual, da dor de não poderem falar seu idioma. Parece-me, porém, que os alívios que o teatro-fórum propicia dificilmente ameaçariam esse estado de coisas.

Há muitas indagações a serem extraídas dessas e de outras experiências e análises, junto ao já mencionado risco de psicologização dos problemas, o *status* e o destino que se propõem a esses problemas e a importância que muitos curingas parecem dar à identidade cultural, à identidade de gênero, dentre outras questões. Essa preocupação com a identidade é muito presente nesse universo, o que não é de se estranhar a respeito de uma prática que se propõe

¹⁰ Tal leitura foi enriquecida pelo vídeo *Out of Silence*, sobre a experiência, que teve apresentação seguida de debate no Ripple Effect - Festival Internacional de Teatro do Oprimido (Toronto, Canadá, 1997).

¹¹ Grupo dirigido pelo CTO-Rio. Boal narra o que ouviu de uma das atrizes: “- Agora há pouco, durante o espetáculo, a família para a qual eu trabalho, há mais de dez anos, estava inteira na platéia (...) foi a primeira vez que me viram e me ouviram dizendo o que eu penso, dizendo alguma coisa mais do que ‘sim, senhor; sim, senhora’. Hoje, fazendo teatro, todo mundo me viu e me ouviu! Agora sabem que eu existo, porque fiz teatro.” Prossegue, explicando a Boal por que chorou no camarim: “- Olhei o espelho e vi ... uma mulher!(...) Antes de fazer teatro, no espelho eu via uma empregada doméstica. (...) Sabe? Eu até descobri que sou bonita...” (Boal, 2003: 13-14).

libertadora, militante e que envolve pessoas dos mais diferentes países; mas é necessária também uma prática que acolha a vinda das diferenças.

A própria função do curinga, misto de psicólogo, diretor de teatro, professor e animador cultural, há que ser problematizada. O curinga é figura de autoridade! O especialismo do multiplicador! Os curingas são, muitas vezes, os porta-vozes do instituído: o Poder do Teatro do Oprimido é uma mistura do Poder do Teatro de que fala Deleuze (1978) com o Poder dos multiplicadores e dinamizadores de grupo, das psicologias sociais, das militâncias políticas, dos projetos democráticos de cidadania. Os especialistas em dinâmica de grupos podem argumentar que todo grupo tem uma dinâmica. No caso, estou me referindo a técnicas muito utilizadas, por exemplo, em seleção ou treinamento (mas também em escolas e grupos religiosos), que servem para analisar comportamentos em situações coletivas, conhecer ou incentivar certo funcionamento de um conjunto de pessoas. Deleuze e Guattari dizem, a partir de Espinosa, que não há arte sem blocos de sensação, sem perceptos e afectos como aberturas de novas maneiras de perceber e sentir, e que o artista é um inventor de afectos desconhecidos (ver Deleuze; Guattari, 1992). Despersonalizam, assim, a criação artística, o que é bem diferente do que se espera de uma tecnologia de dinâmica de grupos.

Sobre essa autoridade do curinga - a escuta que pode ou não ser preconceituosa -, Guattari, num texto de 1964 – no auge da sistematização das experiências em “análise institucional” e ainda antes de seu encontro com Deleuze –, ressalta importantes aspectos a serem considerados e riscos a serem evitados nesse tipo de abordagem:

Convém, pois, livrar a escuta de todo e qualquer preconceito psicológico, sociológico, pedagógico ou mesmo terapêutico. Na medida em que o psiquiatra ou o enfermeiro detém uma parcela de poder, ele deve ser considerado responsável pelos obstáculos às possibilidades de expressão da subjetividade inconsciente da instituição. A transferência congelada, mecânica, insolúvel, por exemplo, dos enfermeiros e dos doentes sobre o médico; a transferência obrigatória, predeterminada, “territorializada” num papel, um estereótipo dado, é pior que uma resistência à análise, é uma forma de interiorização da repressão burguesa pelo reaparecimento repetitivo, arcaico e artificial de fenômenos de casta com seu cortejo de phantasias de grupo, fascinantes e reacionárias. (Guattari, 1987: 95)

Julián Boal, filho de Augusto Boal e pesquisador em história da arte, em texto de 2003, diz que fórum em teatro não é exclusividade do teatro do oprimido e já foi experimentado em peças de autores conhecidos (pelo próprio Boal e por variadas trupes). Para ele, o que faz a

diferença no teatro-fórum é a figura do curinga. Diz também que “o Fórum ideal é teatro, festa, assembleia geral, ato de solidariedade, local de discussões e de tomada de decisão”(2003: 1). Já Luiz Orlandi chama atenção para a própria forma fórum, “pois ela é a forma de domínio da consciência, onde o juízo/julgamento funciona como linha de segmentaridade dura (podendo flexibilizar-se, mas sem que a coisa mude de natureza).” E acrescenta: “A questão parece ser a seguinte: como evitar que a clandestinidade transversalizante (visada pela sua proposta) recaia no ardid do julgamento e seja, efetivamente, abertura de mundos sensíveis capazes de mostrar quais modulações de vida intensa poderão pulsar ou já estarão pulsando aquém ou além dos juízos forenses. Igualmente, o quanto ele é capaz de perceber e não atrapalhar quando algum movimento, alguma variação se dá”.¹² Um bom curinga pode ajudar a levantar as questões mais ativadoras, provocar a platéia...Corre-se, entretanto, o risco de cair em novelinhas que tentem explicar de forma redutora das multiplicidades as desventuras de cada um, corre-se o risco de psicologizar a vida, reduzindo-a a uma utopia de nirvana a ser alcançado um dia, ou mesmo de evitar qualquer desconfiança com relação ao Poder d’O Teatro e seus modos instituídos de funcionamento. E há tão mais coisas na vida e no teatro que podem estar disponíveis para quem quiser ou puder! Qualquer pessoa pode fazer teatro, conforme apregoa Boal? Há nesse “pode” não uma questão de permissão ou capacidade, mas já de disposição e disponibilidade.

Seguindo o raciocínio de Julián Boal, pode-se ver como é grande o risco de que essa forma de propor fazer teatro venha a atrapalhar algum movimento, alguma variação que porventura se dê. Segundo ele, o teatro-fórum “ideal” é também “uma imagem da sociedade cujos membros não mais estariam submetidos às relações de força, mas seriam capazes de se inventar”, diz que o teatro-fórum é “o meio de tentar chegar a essa sociedade [ideal]”. Em seus primeiros livros, Augusto Boal dizia que o teatro do oprimido era um ensaio para a revolução; hoje em dia, diz que é um ensaio para a realidade, para a transformação social:

Essa forma de teatro é concebida para ser praticada *por, sobre e para* os oprimidos, para ajudá-los a lutar contra suas opressões e a transformar a sociedade que engendra essas opressões (Augusto Boal)¹³

A capacidade de se inventar, incluindo nesse “se” qualquer agenciamento que se configure, é interessante como invenção da vida; a insistência numa imagem de uma sociedade

¹² Orientação de doutorado, PUC-SP, 2003.

¹³ “*This form of theatre is meant to be practiced by, about and for the oppressed, to help them fight against their oppressions and to transform the society that engenders those oppressions.*” Disponível em www.theateroftheoppressed.org, acesso em: 04 de maio 2008.

ideal como meta é, por outro lado, o equivalente à anterior crença em uma revolução totalizadora. Auslander (1994), recorrendo a Foucault, chama atenção para a perigosa ingenuidade de Boal em imaginar um corpo não ideologizado, ou seja, liberto de qualquer discurso (a partir, por exemplo, da prática de um teatro libertador). Um modelo continua sendo proposto como finalidade desse teatro, ainda que um modelo flexível, aberto; e as revoluções do século XX parecem ter mostrado suficientemente o quanto a busca de modelos deu lugar a atrozidades ditaduras. Daí a importância de se compartilharem questões e diferentes caminhos que se constroem no uso dessas técnicas.

Referências

AUSLANDER, Philip. Boal, Blau, Brecht: the body. In: SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. **Playing Boal: theatre, therapy, activism**. New York: Routledge, 1994. p.124-133.

BOAL, Augusto. A mulher no espelho. In: ---. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BOAL, Augusto. O Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles. In:---. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980a. cap.1. p.3-55.

BOAL, Augusto. **Stop: c'est magique!** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980b.

BOAL, Julián. **Éléments de reflexion sur le joker**. 2003. Disponível em: www.theatreoftheoppressed.org/uploads/library/evaluations/Elements Acesso em: 27 abr. 2008.

CAMPBELL, Allistair. Re-inventing The Wheel: Breakout theatre-in-education. In: SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. **Playing Boal: theatre, therapy, activism**. New York: Routledge, 1994.

DELEUZE, Gilles. Un manifeste de moins. In: BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. **Superpositions**. Paris: Minuit, 1978. Postface. p.87-131.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIAMOND, David. Out of the silence: Headlines and the power plays. In: SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. **Playing Boal: theatre, therapy, activism**. New York: Routledge, 1994.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DO OPRIMIDO/Ripple Effect, 8., Toronto. **Out Of The Silence (1991/92)**. Toronto: [S.n.], 1997. Vídeo. Disponível em:

<http://www.headlinetheatre.com/pw-set.htm> Acesso em: 29 maio 2004. David Diamond coordenador da palestra.

GUATTARI, Felix. (1964). A transversalidade. In: ---. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LAPASSADE, Georges. **Grupos, organizações e instituições**. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

NUNES, Silvia Balestreri. **Boal e Bene: contaminações para um teatro menor**. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) . Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica-SP, 2004.

NUNES, Silvia Balestreri. 3 ou 4 perguntas para um bom fórum. **Metaxis: a revista do teatro do oprimido**, Rio de Janeiro: [s.n.], n.1, 2001.

ROLNIK, Suely. À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia. In: MAGALHÃES, Maria Cristina R. (Org.). **Na sombra da cidade**. São Paulo: Escuta, 1995.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. **Playing Boal: theatre, therapy, activism**. New York: Routledge, 1994.

SMITH, Anne Louise. **Forum theater and the role of joker: social activist, educator, therapist, director; the changing perspectives of canadian jokers**. Dissertação (Master of Arts)-Department of Drama, University of Alberta, Canadá, Fall, 1996.

SPRY, Lib. Structures of power: toward a theatre of liberation. In: SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. **Playing Boal: theatre, therapy, activism**. New York: Routledge, 1994. p.198-226.