

5-2013

Teatro legislativo: Estimulando a ciudadanía ativa

Mark Dinneen
Universidad de Southampton

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Dinneen, Mark. (2013) "Teatro legislativo: Estimulando a ciudadanía ativa," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 26, pp. 141-161.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

TEATRO LEGISLATIVO: ESTIMULANDO A CIDADANIA ATIVA

Mark Dinneen

Universidad de Southampton, Reino Unido

RESUMEN

Este artículo examina la propuesta del *teatro legislativo*, creado por Boal en 1996, con el fin de evaluar tanto su valor potencial como sus limitaciones escénicas y prácticas. Su adaptación en una variedad de contextos ha producido resultados muy desiguales, aunque el artículo argumenta que su valor como elemento para estimular una ‘ciudadanía activa’, constituida no sólo por derechos y responsabilidades, sino también por un compromiso efectivo para la creación de nuevas leyes y políticas de Estado, debe ser evaluado dentro de un contexto carente de participación política en Brasil, luego de dos décadas de dictadura, así como también por la preocupación de su alcance en otros países democráticos también alcanzados por la apatía y el abstencionismo. En este sentido, se estudian ejemplos del *teatro legislativo* según características específicas, evitando las generalizaciones. Los mejores ejemplos son los que, en lugar de concentrarse en la experiencia personal y en la búsqueda de soluciones individuales, logran examinar la dimensión social de los problemas tratados y, mediante un proceso colectivo, plantean soluciones que benefician a toda una comunidad.

PALABRAS CLAVE

Augusto Boal, Teatro Legislativo, Teatro-foro, espect-actor, ciudadanía activa

INTRODUÇÃO

‘O acaso e a determinação haviam-se juntado’. Assim Augusto Boal descreveu a criação do Teatro Legislativo em 1992 (*Teatro Legislativo* 41). Se por um lado foi levado pelo desejo de lançar uma nova fase do Teatro do Oprimido, e desenvolver o trabalho das décadas prévias, por outro o seu estabelecimento na cidade do Rio de Janeiro se deve a circunstâncias fortuitas.

Boal voltou do exílio na França em 1986, após ter aceitado um convite de Darcy Ribeiro, o vice-governador do Rio, para voltar à cidade e participar no projeto dos CIEPs (Centro Integrados Para a Educação Pública). Iria, portanto, usar as técnicas do Teatro do

MARK DINNEEN

Oprimido, que foram desenhadas para encorajar os espectadores passivos e muitas vezes marginalizados a apoderar-se do processo de criação teatral, com a intenção de aumentar a confiança e consciência das crianças faveladas, e convertê-las em ‘cidadãos ativos’. Depois de poucos meses, e após a eleição de um novo governo, o projeto foi cancelado, vítima de novas medidas de austeridade. Boal e outros participantes do projeto tentaram então continuar com o seu trabalho, e em 1989 fundaram o Centro do Teatro do Oprimido (CTO) do Rio de Janeiro, que teve como objetivo seguir difundindo os métodos de Boal. Contudo, depois de dois anos de existência precária, o projeto, solapado pela insegurança financeira, quase foi abandonado. A decepção foi enorme, mas muitas vezes na carreira de Boal uma transformação repentina e dramática de circunstâncias fornecia-lhe nova inspiração e criatividade, e assim foi no ano eleitoral de 1992, quando o CTO decidiu apoiar ativamente a campanha do PT e Boal foi persuadido a lançar-se como candidato do partido nas eleições para vereadores da municipalidade do Rio de Janeiro. Deixou claras as suas intenções durante a campanha:

todos os meus eleitores sabiam que, votando em mim, estariam votando numa proposta muito clara: unir o teatro e a política. (*Teatro Legislativo* 41)

Boal teve sucesso, e tomou posse como um dos seis vereadores do PT na Câmara dos Vereadores em janeiro de 1993, abrindo novas oportunidades para apoiar o trabalho do Teatro do Oprimido, nomeadamente, a extensão das técnicas do Teatro-Forum através do Teatro Legislativo. Um acontecimento improvável e imprevisto, que foi o da sua eleição, deu início a uma nova fase da carreira teatral de Boal.

Segundo Boal, ele já havia tido a vontade de desenvolver novas aplicações para o Teatro-Fórum, como por exemplo, canalizar a energia e ideias emanadas das sessões do Fórum para a ação social concreta (*Teatro Legislativo* 33). Já fazia vinte anos que o Teatro-Fórum tinha se estabelecido como técnica principal no projeto teatral de Boal, capacitando os espectadores a intervir diretamente na ação dramática para transformá-la, convertendo-os em ‘espect-atores’ que mediante a um ensaio preparar-se-iam para enfrentar as opressões concretas sofridas na sociedade. Boal reconhecia que às vezes a opressão enfrentada pelos praticantes do seu teatro devia-se a problemas de natureza jurídica, e o que se requeria era uma nova legislação, ou uma mudança da lei vigente. A partir de então, podia-se usar uma variante do Teatro-Fórum para envolver os cidadãos no processo da elaboração de novas leis, e as propostas de leis seriam apresentadas à Câmara Municipal através de Boal na sua qualidade de vereador. Para Boal, seria um exemplo de ‘democracia transitiva’, baseado no

TEATRO LEGISLATIVO: ESTIMULANDO A CIDADANIA ATIVA

conceito duma ‘cidadania ativa’. Da mesma forma que a substituição do espectador pelo espectador era fundamental na prática teatral de Boal, agora o eleitor passivo que anteriormente passava a responsabilidade de atuar para um representante do legislativo seria substituído por um cidadão ativo e comprometido que participaria diretamente na criação de leis. Comparando o Teatro Legislativo com os seus modos anteriores, Boal enfatizava a sua originalidade, descrevendo-o como ‘...um novo sistema, uma forma mais complexa, pois inclui todas as formas anteriores do Teatro do Oprimido e mais algumas, especificamente parlamentares’ (*Teatro Legislativo* 9). Este teatro estaria no centro da ação política. Em vez dum teatro político, comentando criticamente sobre os acontecimentos políticos do mundo mais amplo, o teatro e a ação política seriam indivisíveis. Seria ‘teatro como política’ (*Teatro Legislativo* 42).

O mandato de Boal como vereador, de 1992 até 96, foram anos de intensa atividade para o Teatro Legislativo, que conseguiu a implementação de treze novas leis mediante o trabalho de um número substancial de grupos teatrais em várias partes da cidade. Foi um experimento único e audaz. O método, hoje em dia, continua a ser adotado no Brasil e em muitos outros países, com novas aplicações desenvolvidas numa ampla variedade de condições, sem porém, também, deixar de causar controvérsia. Alguns críticos teatrais apontam para limitações e contradições notáveis no Teatro Legislativo, e contestam a sua eficácia na democratização do processo de criação de leis, e a asserção feita por Boal e por outros de que representa um avanço que vai além do Teatro-Fórum. Este capítulo examinará este debate sobre o Teatro Legislativo, analisando os seus êxitos e suas limitações, e como se enquadra nas propostas teóricas e prática teatral de Boal.

Método e Prática do Teatro Legislativo

Uma vez eleito como vereador, Boal e a equipe de assessores associada com o seu mandato – uma combinação de artistas teatrais e profissionais especialistas como advogados e administradores – começaram a criar uma estrutura para a realização do Teatro Legislativo bastante sofisticada. Em distintas partes da cidade, particularmente nas zonas pobres, estabeleceram contato com comunidades de moradores e associações já formadas, como o Atobá, uma associação de homossexuais, e o CENUN, o coletivo de negros universitários, com o objetivo de criar uma ‘rede de parceiros’. Segundo Olivar Bendelak, um dos facilitadores ou *coringas* do CTO, sessenta destes grupos chegaram a formar núcleos de Teatro do Oprimido, ainda que muitos deles tiveram curta duração (2009). Os coringas trabalhavam com estes núcleos, para identificar problemas sofridos pelas comunidades,

MARK DINNEEN

expondo certos problemas através de peças teatrais, e logo, mediante à sessões de Teatro-Fórum em distintas localidades da cidade, convidavam, então, os *espect-atores* a participar diretamente da ação dramática de outras representações da peça para experimentar possíveis resoluções a tais problemas. É na próxima etapa do processo que o Teatro Legislativo difere do Teatro-Fórum, pois neste um dos participantes escrevia uma súmula de cada cena produzida, e as súmulas eram entregues ao gabinete do vereador Augusto Boal, para serem examinadas por uma ‘célula metabolizadora’, - uma equipe de ativistas, inclusive assessores legais- que decidia a ação apropriada a ser tomada para que o problema original fosse resolvido. Essa ação variava segundo o caso, mas às vezes resultava na formulação de uma nova lei para ser apresentada à Câmara Municipal. A linha direta de comunicação entre os grupos de teatro e a Câmara, via o gabinete do vereador, era central para o funcionamento do Teatro Legislativo como foi concebido inicialmente por Boal. Será discutido mais tarde como o processo tem sido adaptado para funcionar sem a plena participação de um parlamentar para formular e ter a lei promulgada.

O Teatro Legislativo no Rio, nos anos 90, tinha outras características notáveis. Boal comentou que ‘Da prática, devemos passar a uma teoria, para entender o que estamos fazendo, para fazê-lo melhor.....’ (*Teatro Legislativo* 117). Uma forma de realizar este objetivo era mediante os ‘diálogos inter-núcleos’. Boal e outros coringas se aproveitaram de todas as oportunidades para difundir os espetáculos criados no processo, apresentando-os para outros grupos, em festivais de teatro e em manifestações políticas, criando redes de solidariedade para o combate aos problemas de distintas comunidades, além de também estender a prática do Teatro-Fórum e promover o debate sobre a sua efetividade. Era crucial a comunicação regular entre o público e Boal como vereador, como também o emprego de mecanismos não-teatrais para consultar os cidadãos sobre assuntos debatidos na Câmara Municipal. As reuniões públicas em distintas localizações da cidade, chamadas ‘A Câmara na Praça’, e a Mala Direta Interativa reforçaram o trabalho teatral de democratizar o processo de elaboração das leis.

Como já está claro, em essência, o Teatro Legislativo é uma variação do Teatro-Fórum, a mais amplamente praticada de todas as técnicas do Teatro do Oprimido. Vários críticos teatrais apontam para o fato de que todas as técnicas do Teatro do Oprimido desenvolvidas por Boal, inclusive o Teatro-Fórum, são muito semelhantes à outras empregadas previamente noutras partes do mundo, e que é provável que Boal tivesse sido inspirado por elas (Babbage, *Augusto Boal* 21; George 41). Seja qual for precisamente as suas origens, Boal criou as suas próprias versões dessas técnicas, através de um processo contínuo de experimentação, como uma ‘.....reposta estética e política à situação intolerável

TEATRO LEGISLATIVO: ESTIMULANDO A CIDADANIA ATIVA

de opressão criada pelas ditaduras que existiam na América Latina nos anos 60 e 70' (Chesney 61). Da 'dramaturgia simultânea', na qual os espectadores são convidados a propor soluções para um problema crítico que emerge na peça, que consequentemente são improvisadas pelos atores, tornou-se lógico para o Teatro-Fórum que convidasse o espectador a substituir o ator protagonista e demonstrar pela sua própria ação a sua solução. Em 1989, Boal usou o Teatro Fórum para apoiar a campanha presidencial de Lula. Mais tarde, numa entrevista, Boal recordou que:

Fizemos Teatro-Fórum, inventando situações onde o protagonista era Lula. Íamos a uma praça e um ator fazia o papel de Lula e os espectadores eram convidados a tomar o lugar de Lula e demonstrar o que fariam se estivessem no seu lugar (Schutzman 228)

Esta forma do Teatro-Fórum, encorajando o público a pensar nas políticas que o candidato presidencial deveria adotar, e a intervenção através da dramaturgia para ensaiar diferentes opções, não está muito longe do Teatro Legislativo, onde os espectadores exploraram soluções distintas para problemas específicos afetando as suas comunidades, para que a solução escolhida possa ser encarnada em nova legislação.

São muitas as questões polêmicas levantadas pelo Teatro-Fórum, que são igualmente relevantes para o Teatro Legislativo. Talvez a crítica mais forte, feita por David George entre outros, é que representa uma forma de 'populismo autoritário', já que o poder reside com membros ou artistas duma classe social privilegiada que ditam ao povo como se deve fazer teatro e como ver a realidade mediante esse teatro. Referindo-se a técnicas boalianas como o Teatro-Fórum, George declara que:

Baseado na sua experiência com experimentos de participação da audiência, inclusive esses que tinham a meta de conscientizar, a maioria de artistas teatrais finalmente chegaram à conclusão de que era uma prática autoritária. É um sistema manipulador no qual os atores, que sempre exercem um poder imenso, tem controle sobre os 'meios de produção', apesar da ilusão de controle popular. Os artistas nos Estados Unidos quem criaram estes tipos de formas teatrais os abandonaram precisamente porque perceberam que estavam oprimindo os espectadores em vez de libertá-los (George 44)

Este ponto de vista questiona a própria essência do trabalho de Boal, já que obviamente a realização da sua meta de democratizar o teatro depende da transferência dos meios de produção teatral ao espectador para que ele ou ela os use para seus próprios fins. Contudo, durante toda a sua carreira, Boal estava consciente de que a sua prática teatral apresentava perigos como o populismo e o risco de que o artista impusesse a sua ideologia aos participantes. Referiu-se a estes perigos em seus escritos, inclusive em 'Teatro Legislativo', onde pergunta: 'É preciso que o povo participe, mas...como organizar essa participação sem

MARK DINNEEN

demagogia?’ (*Teatro Legislativo* 48). O perigo existe, mas não é uma característica inerente ao seu teatro, e pode ser prevenido. Para que o Teatro-Fórum tenha sucesso Boal insiste que o artista deva renunciar ao controle do processo dramático e entregá-lo aos espectadores, para que eles identifiquem os problemas a serem investigados e sejam responsáveis pela procura de soluções. Boal escreve que: ‘A semente do Teatro-Fórum não era dar soluções, não incitar a gente. E sim, que eles expressassem as suas próprias soluções’ (Schutzman 23). A conduta dos coringas que trabalham com os grupos comunitários é um fator crucial, já que no Teatro-Fórum eles estão investidos de poder e autoridade, e podem, mesmo inconscientemente, inibir a participação de alguns membros do auditório ou exercer uma influência ideológica no processo teatral. Devem ser nada mais que facilitadores, deixando que é o espectador se transforme em protagonista e decida a direção da ação. Boal insiste em que haja algumas regras obrigatórias que o coringa deve seguir, dizendo numa entrevista que ‘.....deve evitar qualquer ação que possa manipular ou influenciar aos participantes’, e que ‘Os coringas pessoalmente não decidem nada. Eles clarificam as regras do jogo, mas na aceitação completa, desde o começo, que a audiência pode mudá-las...’ (*Games* 261). Isto é, embora seja preciso aderir aos princípios essenciais do Teatro-Fórum, é importante permitir flexibilidade na sua prática, adquirindo distintas formas dependendo das necessidades da comunidade envolvida, as suas circunstâncias e o tema tratado. Boal sempre via a forma teatral como um processo de evolução constante.

Claro, é verdade que muitos espectadores receiam a participação da audiência, por associá-la a formas de manipulação ou exploração, mas Boal crê que, dada a oportunidade, qualquer pessoa tem a capacidade para ser ator, contanto que confiem nos motivos de todos os envolvidos. Argumenta que o Teatro-Fórum permite que o espectador passivo realize a sua potencialidade inata para atuar, uma que está reprimida pelas condições sócias-políticas. Talvez George subestime a capacidade e disposição dos espectadores de participar sob seus próprios termos nesta forma de teatro; um fenômeno notado por muitos praticantes do Teatro do Oprimido. O norte-americano Douglas Paterson, por exemplo, a respeito de sua experiência com o Teatro-Fórum, escreve:

Eu mesmo tenho feito esta forma de teatro e me maravilhou o envolvimento das audiências. No Rio, o processo funcionou bem com 300 pessoas. O que estava vendo era um novo tipo de dinâmica entre o artista teatral e o espectador que era realmente libertador. (38)

Outro fator importante é o tema escolhido para ser dramatizado. Boal salienta que é imprescindível que se produza ‘...bom teatro...uma fonte de prazer estético...’ (*Games* 256),

TEATRO LEGISLATIVO: ESTIMULANDO A CIDADANIA ATIVA

para cativar a audiência. Os espectadores selecionaram um tema que trata de situações ou dificuldades vivenciadas em suas próprias vidas e que querem solucionar, no caso do Teatro Legislativo por mudanças na lei. Paul Heritage comenta que isto impõe certas limitações, já que, baseado em sua experiência, o que às vezes resulta é uma peça que não vai mais além do que uma simples simulação de casos práticos (30), distante de um conceito de um teatro dinâmico. Contudo Heritage conclui que os melhores exemplos de Teatro-Fórum demonstram a criação bem sucedida de uma relação dialógica entre o palco e os espectadores, e reafirmam ‘..o poder essencial do Fórum – quando a audiência pode trabalhar com os atores para solucionar um problema comun’ (31).

Várias propostas de lei resultaram da análise das soluções que emergiram do Teatro Legislativo no Rio, mas em 1996, quando Boal deixou de ser vereador, depois duma derrota eleitoral, o CTO enfrentou o problema de como continuar com o projeto sem um vínculo direto com a Câmara Municipal na fase final do processo. O estado jurídico do CTO foi mudado, convertendo-se numa Associação Sem Fins Lucrativos, para que pudesse angariar fundos de distintas organizações e compensar a perda do financiamento municipal. Conseguiram continuar com o trabalho com certos grupos no Rio, tratando de assuntos que preocupavam os seus membros, como a prevenção da AIDS, atenção médica para mulheres nos hospitais e os direitos das trabalhadoras domésticas. Como sempre, o objetivo era o de explorar possíveis soluções, e investigar opções legislativas, mas não produziram novas leis. Foi difícil obter o apoio de vereadores municipais e deputados estaduais que fizessem parceria com o CTO e levassem propostas de lei ao parlamento. Finalmente, em 2001 e logo após em 2004, duas leis estaduais resultaram do processo. A primeira, que emergiu do trabalho do grupo teatral Corpo Encena, regula o emprego de professoras voluntárias nos cursos de pré-vestibular nas comunidades, e a segunda lei, uma iniciativa de outro grupo, Panela de Opressão, visa proteger as mulheres dos perigos da AIDS.

Em 1997, a cidade de Santo André viu uma nova aplicação do Teatro Legislativo, quando foi utilizado no processo de orçamento participativo. Sessões do Teatro-Fórum foram utilizadas para representar problemas sociais sofridos pelos habitantes e identificar soluções, e todas as opções que resultaram foram debatidas pela Assembléia da Municipalidade. As sugestões produzidas pelas deliberações foram incorporadas na elaboração do orçamento municipal, ajudando a estabelecer prioridades nas despesas públicas. Para Boal, esse experimento representou outro passo na democratização da política por meios do teatro (Schechner e Sudipto 80). O CTO também se aproveitou da Comissão de Legislação

MARK DINNEEN

Participativa, que permite organizações registradas juridicamente a submeter sugestões legislativas diretamente ao governo estadual, para serem consideradas pelos deputados.

Até 2005, no Rio, mais de cem leis tinham sido propostas dentro desta nova fase do Teatro Legislativo, mas sem chegar a serem aprovadas. Projetos semelhantes se espalharam por muitos outros estados do país, mas, outra vez, muitos vezes carecendo de legisladores que servissem de parceiros. O objetivo era criar leis simbólicas mediante o ensaio da cidadania ativa; uma cidadania que combina a capacidade de participar deliberadamente no processo de governo e a tomada de decisões com uma ampla preocupação social, além dos interesses individuais. Contudo, segundo Bendalak, apesar das limitações práticas, não é preciso que cada projeto seja uma ‘sessão simbólica’. Uma apresentação pode produzir propostas de lei escritas, que depois de serem discutidas entre o grupo podem ser entregues a assessores legislativos, para que possam identificar quais têm mais possibilidades de produzir nova legislação (12). Observa-se hoje que há muitos projetos de Teatro Legislativo que seguem este padrão. Toma-se como exemplo a segunda mostra de Teatro Oprimido em Guarulhos, São Paulo, em 2010, que através do apoio do Ministério de Saúde incluiu o trabalho do Teatro Legislativo no âmbito da saúde mental. Este projeto, em particular, teve como objetivo investigar possíveis mudanças nas políticas que regulam relações entre pacientes, as suas famílias e os profissionais da saúde. Depois de intervir no ato, membros da audiência podiam sugerir propostas de lei que pudessem melhorar a situação conflituosa representada. As propostas escolhidas por votação, depois de uma discussão entre os assistentes, eram então encaminhadas ao poder legislativo.

As realizações do Teatro Legislativo no Brasil

Para Boal, o maior sucesso do Teatro Legislativo no Brasil foi que possibilitou a promulgação de leis. Escreveu:

Quando falamos em lei estamos falando em lei escrita ou a escrever. Em Poder Legislativo. Esta está sendo a principal conquista da nossa experiência (*Teatro Legislativo* 125)

De todos os projetos de lei apresentados na Câmara durante o mandato de Boal, treze foram aprovados, sendo descritos por Adrian Jackson como ‘.....leis de alcance limitado mas significantes.....’ (1997). O mais importante é que quase todas começaram como esforços de comunidades ou de cidadãos comuns para resolver os seus problemas cotidianos, tipificadas por uma lei obrigando todos os hospitais municipais a ter médicos especializados em doenças geriátricas, e outra que exige que se construam plataformas debaixo dos telefones públicos

TEATRO LEGISLATIVO: ESTIMULANDO A CIDADANIA ATIVA

para advertir os cegos da sua existência. Para Boal, a mais importante destas leis era a que obriga a Municipalidade à fornecer proteção às testemunhas de crimes, a primeira lei desse tipo no Brasil, que mais tarde foi utilizada por outros Estados e municipalidades.

Como observa Frances Babbage (29), é importante avaliar estes sucessos no contexto sócio-político da época. Boal dedica um capítulo do livro ‘Teatro Legislativo’ a descrever os problemas complexos e as contradições sociais do Rio que simultaneamente nutriam e constringiam o seu trabalho. A resistência da oposição política da direita ao Teatro Legislativo era forte e persistente, o que, segundo Babbage, talvez ateste à potência deste tipo de teatro (29). Sem êxito, forças de direita tentaram uma ação legal contra Boal, uma campanha de oposição foi lançada no jornal *O Dia*, e havia também o risco de violência política. Além disso, havia problemas práticos que regularmente dificultavam o trabalho dos coringas, tais como a insegurança em algumas zonas da cidade onde trabalhavam, e as dificuldades financeiras sofridas por certas comunidades participantes. Embora falasse com entusiasmo sobre o que o Teatro Legislativo poderia lograr, Boal estava agudamente consciente das limitações que a realidade sócio-política impunha. Salientou que muitas leis que são promulgadas no Brasil não duram muito tempo, ou não são postas em vigor, e argumentou que para os oprimidos a lei é somente uma ferramenta que pode ser utilizada para se tentar melhorar a situação (*Legislative Theatre* 104).

Contudo, seria reducionista demais medir o valor do Teatro Legislativo exclusivamente em termos das novas leis que produz. O processo em si pode ter valor, independente dos resultados tangíveis. Muitos dos seus projetos têm alcance limitado e objetivos modestos, mas mesmo assim a estimulação da participação popular direta no funcionamento do governo local pode servir para fortalecer o processo democrático e a tomada de decisões. Olivar Bendelak salienta a importância que isto tem para o Brasil, onde o período largo de ditadura ‘....criou um vácuo que ainda hoje tem reflexos na falta de politização da grande maioria da população’ (7). Na verdade, são muitos os cientistas políticos e comentaristas que advertem sobre a apatia, desilusão e desconfiança que solapam cada vez mais as instituições de muitas democracias ocidentais. Tomemos como exemplo o britânico Martin Jacques, que assinala que há sintomas evidentes em muitas sociedades, onde o número de votantes é bem reduzido, há desprezo pelos políticos e há um deslocamento da política para fora do âmbito da sociedade (17). É neste contexto de alienação política que se deve compreender o significado do Teatro Legislativo. Boal dedica várias seções nos primeiros capítulos de *Teatro Legislativo* à discussão dos defeitos da democracia representativa, e como ele vê o seu teatro como ‘uma constante busca de formas dialogais’ (8)

MARK DINNEEN

em sociedades onde domina o monólogo, estimulando a intervenção social e política, e o redescobrimento do compromisso político. Como veremos adiante, alguns críticos não estão convencidos de que o Teatro Legislativo realmente possa servir como forma de ‘democracia transitiva’, e argumentam que seu papel social é estorvado por contradições e limitações. É innegável, porém, a sua capacidade de incentivar pessoas que de outro modo estariam politicamente desengajadas a procurar ativamente soluções próprias aos problemas que lhes afetam, resultando numa ativa participação na elaboração de nova legislações. A transição para a democracia no Brasil, nos anos 80, deu origem a experimentos significativos na ordem de promover a participação direta dos cidadãos na gestão pública, mais notavelmente o muito discutido orçamento participativo. O Teatro Legislativo, como ficou demonstrado no papel que desempenhou na execução do orçamento participativo em Santo André, pode servir como ferramenta valiosa dentro do processo.

Já que os projetos de lei emanam de pessoas ou comunidades afetadas diretamente pelos problemas em questão, podem, potencialmente, fazer uma contribuição muito positiva à criação de legislação eficaz e conceituada. Em vez de leis impostas por parlamentares distantes, há a possibilidade da elaboração de leis que efetivamente pertencem à comunidades locais. É o dever do coringa mostrar como o problema identificado por um grupo específico pode ser percebido como, em essência, um problema partilhado por muitos, embora em distintas formas. Como escreve Boal, ‘De uma forma ou outra os problemas se pluralizam. Quando não existe identidade absoluta, existe analogia; quando não, existirá pelo menos, sempre, uma ressonância’ (*Teatro Legislativo* 72). Assim, muitas pessoas podem ter um grau de interesse na lei resultante. É certo que se pode argumentar que estes benefícios percebidos expressam um idealismo excessivo e, na prática, o funcionamento do processo e os resultados que produz são muito variáveis. Mas o potencial existe, e, como veremos em exemplos abaixo, quando usado eficazmente, ou no Brasil ou noutro lugar, esses benefícios podem ser obtidos.

O Teatro Legislativo fora do Brasil

Dado que para os anos 90 todas as técnicas do Teatro do Oprimido estavam sendo utilizadas em numerosas partes do mundo, não é surpreendente que também tenha havido experimentos com o Teatro Legislativo em vários países. Uma variedade de adaptações resultou, segundo as circunstâncias, condições culturais e necessidades, exatamente como o próprio Boal tinha salientado quando disse que, como todos os elementos do Teatro do Oprimido, o Teatro Legislativo não era ‘bíblia nem livro de receitas’ mas um método que ‘em cada país, deve

TEATRO LEGISLATIVO: ESTIMULANDO A CIDADANIA ATIVA

encontrar a sua própria forma para a aplicação às situações reais desse país' (Schechner e Sudipto 87). Um dos primeiros exemplos foi dirigido pelo próprio Boal em Munich em 1997, quando foi convidado pelo Instituto Paulo Freire da Alemanha para demonstrar o método. Nas oficinas, realizaram-se cinco peças tratando as questões sociais sugeridas pelos 35 participantes, e as sessões de Teatro-Fórum produziram propostas de novas leis em cada caso. O exemplo mais notável era o problema de 'casamentos de conveniência' na Alemanha, em que um homem escolhe uma 'esposa' no estrangeiro através de uma agência, iniciando então uma relação exploradora. Neste exemplo, o resultado foi a proposta de uma lei mais justa, fornecendo mais proteção às mulheres caso o matrimônio falhe. Boal insistiu que só era um 'evento simbólico', mas sustentou que o potencial do Teatro Legislativo ficou evidente. Um membro do Partido Verde expressou interesse em discutir propostas de lei com os seus colegas do partido, e alguns indivíduos na audiência ficaram convencidos de que o teatro poderia ser usado desta forma para democratizar a criação de leis na Alemanha (Schechner e Sudipto 87).

Contudo, alguns experimentos do Teatro Legislativo noutros países têm produzido resultados concretos. Isto observa-se no trabalho de *Entelechy*, uma companhia britânica de artes que desde a sua fundação em 1990 tem usado formas artísticas como o teatro para promover a inclusão cultural e a coesão social. Em 2005, foi encarregada pelo Conselho londrino de Lewisham de desenvolver um projeto de Teatro Legislativo com pessoas com deficiências intelectuais. O Departamento de Serviço Social quis conceber uma política de reclamações para essas pessoas, e a companhia produziu uma peça curta, titulada 'Maria se queixa' (*Mary Complains*). A peça representava uma mulher que estava descontente com o apoio recebido do Departamento, fazendo com que nas sessões de Teatro-Fórum, membros da audiência, todos com a mesma deficiência, fossem convidados a intervir e demonstrar as maneiras Maria poderia utilizar para fazer uma reclamação. O espetáculo foi encenado várias vezes em diversos lugares, sendo registradas diferentes sugestões para o procedimento de reclamações. Com base nos resultados, uma política de reclamação foi elaborada. Este exemplo demonstra bem como o Teatro Legislativo pode funcionar com êxito; isto é, quando, com um legislador envolvido desde o começo, focalizando-se numa questão clara e específica, de alcance limitado mas de grande preocupação à audiência, e para qual há distintas soluções que podem ser testadas pelos espect-atores. Neste caso, as possíveis dificuldades com o Teatro-Fórum identificadas por Boal foram evitadas (*Teatro Legislativo* 253-276). Em vez de apresentar uma situação limitada com poucas soluções, centrou-se num problema com várias possíveis soluções, com potencial teatral, e que, sendo um problema

MARK DINNEEN

claro e concreto, pôde produzir um processo que conduz a uma solução igualmente clara e concreta.

Entre 2003 e 2005, no sudeste de França, o Teatro Legislativo foi utilizado para lidar com problemas mais amplos e complexos. A *Associação Mediterrânea* (L'Association Méditerranée), organização que obteve apoio do governo regional para elaborar estratégias para envolver cidadãos no desenvolvimento de políticas ambientais, usou o Teatro Legislativo numa série de oficinas com a participação de mais de 500 pessoas. O projeto, apoiado também pela Municipalidade de Grasse, examinou questões tais como a reciclagem, a destinação de resíduos domésticos e, mais notavelmente, a prevenção de enchentes, como as que no passado que haviam devastado a região. A fórmula usual do Teatro-Fórum foi seguida: depois de consultas com grupos e comunidades afetados pelas enchentes, realizaram-se peças que ilustravam os problemas resultantes, logo sendo representadas outra vez como Teatro-Fórum, permitindo, quando quisessem, a intervenção dos espect-atores, fazendo com que improvisassem possíveis soluções. As sugestões que resultaram deste processo foram discutidas por um painel de peritos, formuladas em propostas e logo submetidas à audiência para votação. As propostas aprovadas foram apresentadas às assembléias locais ou regionais. Não saiu nova legislação, mas sim ações significantes, como o estabelecimento de um sistema de alerta contra enchentes e a criação de uma nova política para conscientizar o público sobre a proteção dos lagos e as áreas verdes circunvizinhas. Neste caso, o teatro não só desempenhou um papel educacional por meio da troca de informação sobre o meio ambiente mas também serviu como ponte entre a conscientização de problemas e a ação concreta para resolvê-los.

Particularmente importante para esta discussão do Teatro Legislativo é a utilização do método pela companhia *Headlines Theatre* de Vancouver, no Canadá, principalmente porque é um dos poucos exemplos que tem sido analisado e avaliado detalhadamente. Kelly Howe, da Universidade do Texas, publicou um estudo do projeto em 2009. O *Headlines Theatre* foi fundado em 1981, e tornou-se conhecido nos anos seguintes pelo seu trabalho com as técnicas do Teatro do Oprimido entre diferentes comunidades. Em 2003, vereadores recentemente eleitos à Municipalidade de Vancouver, que estavam favoravelmente dispostos ao trabalho da companhia, concordaram em apoiar o novo projeto que desenvolveu, chamado 'Praticando Democracia' (*Practicing Democracy*). O projeto procurava utilizar o Teatro Legislativo para identificar medidas que pudessem ser adotadas pela Municipalidade para aliviar os efeitos dos cortes no orçamento da assistência social anunciados pelo governo provincial da Colúmbia Britânica em 2002. Artistas do *Headlines* e os vereadores

TEATRO LEGISLATIVO: ESTIMULANDO A CIDADANIA ATIVA

identificaram quatro problemas chaves que eram de grande preocupação da Municipalidade. A seguir um questionário foi amplamente difundido em espaços públicos, como bibliotecas, centros comunitários, e através de *web sites*, com a finalidade de descobrir qual deles era de maior interesse público. O tema dos cortes na assistência social foi selecionado por uma maioria substancial. Mediante os folhetos, a internet e consulta ao público, pessoas afetadas pelos cortes, inclusive os sem-abrigo e outras que sofrem da pobreza, foram contatadas e convidadas a participar do projeto. Dos respondentes, trinta foram selecionados por meio de entrevistas, e então pagos \$500 para participar de uma oficina de teatro por uma semana, e deles, seis foram escolhidos para representar a peça de teatro. Howe relata como alguns participantes fizeram objeções ao processo de seleção para o elenco, e a ênfase colocada em certas experiências particulares, como a violência e a tóxicodependência (256). Sem dúvida, levanta-se mais uma vez a questão, que será discutida mais tarde, da real participação democrática neste teatro, e quais são as vozes ouvidas e quais são excluídas.

As peça produzida, que durou 25 minutos, mostrou as experiências de seis cidadãos de Vancouver afetados pelas reduções orçamentárias na área da assistência social, e mostrando como a pobreza e a vulnerabilidade leva-os a tomar medidas desesperadas, tornando a sua relação com outros tensa, conflituosa e, finalmente, violenta. A entrada dos espetáculos era gratuita ou na base de ‘pagar o que se pode.’ Howe observa que nas sessões de Teatro-Fórum que seguiram à peça, ao contrário da prática comum na qual só o protagonista oprimido é substituído pelo espectador, neste caso quase todos os personagens eram protagonistas, o que permitia aos espectadores ‘múltiplos pontos de entrada’ na peça, para experimentar com diferentes planos de ação (252). Todos os participantes foram encorajados a sugerir novas políticas que pudessem combater os problemas enfrentados, assim transformando o Teatro-Fórum em Teatro Legislativo. Uma consultora legal assistia todos os espetáculos para tomar notas de todas as intervenções, e ao final do projeto entregou à Municipalidade um relatório extenso, que incluiu mais de noventa recomendações sobre o que a cidade deveria fazer em termos de políticas sobre o fornecimento de alojamento e comida, sobre a segurança nas ruas e outras questões sociais. Nenhuma nova legislação resultou do processo. Uma explicação dada para isso foi a lentidão da burocracia e a mudança de vereadores depois das eleições, mas outra foi a complexidade do relatório. Para incluir as opiniões de todos os participantes, mesmo que sendo contraditórias, o relatório tornou-se muito longo, e como não foi editado, dificultou a formulação de uma resposta efetiva da Municipalidade. Para Howe, isto realça a dificuldade que tem o Teatro Legislativo em manter por um lado um equilíbrio entre a

MARK DINNEEN

produção de resultados políticos efetivos, e, por outro, a garantia de que todos os participantes sejam tratados com igualdade e permitidos a mesma liberdade de expressão (253).

Howe argumenta que, dentro do projeto *Praticando Democracia*, o principal mérito do Teatro Legislativo foi o seu papel, por ela caracterizado, de um ‘*embodied think tank*’, ou seja, uma organização catalisadora de idéias que opõe ao modelo tradicional do *think tank*, o qual privilegia a distância com que especialistas altamente capacitados fazem uma dada perícia. O *embodied think tank* é um modelo alternativo que gera novas formas de perícia coletiva e que em tal instância permitiu que fossem consideradas as limitações e as possibilidades das políticas públicas, por meio da troca de experiências cotidianas vividas, em particular a luta contra condições sociais adversas. Para Howe, na avaliação deste projeto teatral, esta capacidade de engajar cidadãos num processo colaborativo e dialógico para criar novos conhecimentos é muito mais significativo do que a sua incapacidade de criar nova legislação (240). Ela conclui que, apesar das limitações que observou, e reconhecendo as variações entre um exemplo e outro, o Teatro Legislativo pode ser uma metodologia valiosa para estimular uma cidadania ativa, combinando direitos e responsabilidades, onde os participantes exploram a sua própria capacidade de mudar as condições de vida, e também quando a força da lei será necessária para realizar essas mudanças (251). O trabalho de Howe realça dois pontos fundamentais para a avaliação do Teatro Legislativo. Primeiro, as suas aplicações diversas, em contextos muito diferentes e com resultados variáveis, nos alerta do perigo de se fazer generalizações sobre os seus méritos e deficiências. Talvez as declarações estridentes de Boal sobre os atributos inerentes do Teatro Legislativo tem contribuído à tendência de se generalizar. Até que ponto o potencial incontestado é realizado pode variar muito, e é preciso examinar cada exemplo em seus próprios termos. Faltam mais estudos de casos como o de Howe. Segundo, Howe explica que uma avaliação de qualquer projeto de Teatro Legislativo torna-se complicada pelo fato que todos têm muitas dimensões e muitos dos seus efeitos são intangíveis, como, por exemplo, as maneiras sutis pelas quais se pode modificar o pensamento dos legisladores através de uma exposição aos problemas sociais a eles apresentados. (254)

Os experimentos com o Teatro Legislativo continuam em distintos contextos. Em 2010, estudantes em Portugal o utilizaram para chamar a atenção para os problemas do ensino superior no país. Levaram uma peça intitulada ‘Estudantes por Empréstimo’ a várias cidades portuguesas e das mais de trezentas propostas para mudanças nas leis que resultaram do processo, as consideradas mais significantes foram convertidas em iniciativas legislativas para serem apresentadas à Assembleia da República em Lisboa. No mesmo ano, em Quênia, foi

TEATRO LEGISLATIVO: ESTIMULANDO A CIDADANIA ATIVA

lançado um projeto chamdo ‘Já não calados’ (*Silent no more*), que se aproveitou do Teatro Legislativo para envolver a juventude no processo de construção dum esboço de uma nova constituição para o país. Deu a oportunidade aos jovens de pôr à prova soluções para problemas que identificaram em áreas como os serviços de saúde e a educação. Produziu uma série de recomendações para serem consideradas pelo comitê de especialistas incumbido de rever a constituição. Em várias partes do mundo, diferentes grupos seguem reconhecendo o valor do Teatro Legislativo como um mecanismo para fechar a brecha entre os cidadãos e a formulação de novas políticas governamentais.

Teatro Legislativo e a crítica

Boal escreveu que o Teatro Legislativo representava a oportunidade de ‘ir além,’ e passar do ensaio de transformação da realidade no Teatro Fórum à ‘palpável possibilidade de criar e transformar as leis’ (*Teatro Legislativo* 41). Entre os críticos que não estão convencidos está Baz Kershaw, que argumenta que o Teatro Legislativo não avança muito o teatro boalino e que até poderia ser visto por alguns observadores como ‘uma capitulação às forças de opressão que o Teatro do Oprimido originalmente esperava vencer’ (219). Da mesma maneira que outros críticos viram no *Arco-Íris do Desejo* o abandono do teatro politicamente revolucionário em favor duma forma de psicodrama para indivíduos privilegiados, Kershaw considera o Teatro Legislativo uma acomodação à democracia liberal, que se limita a modificar leis em vez de desafiar o sistema político (219). Não há dúvida de que com o tempo, e as mudanças no contexto sociopolítico, Boal mudou as suas prioridades, e essas mudanças se manifestam nas várias reorientações do seu trabalho e os seus experimentos com novas aplicações de seus métodos teatrais. Talvez a culminação do processo tenha ocorrido nos anos 90 com a sua afiliação ao PT e o compromisso com a política parlamentar, época que corresponde com o desenvolvimento do Teatro Legislativo, mas ainda é possível considerar o Teatro Legislativo como radical, já que, encorajando o espectador a abandonar a sua passividade tradicional e participar fisicamente na ação teatral, incentiva-o a pôr a prova estratégias alternativas para resolver dificuldades e assim, pela primeira vez, contribuir diretamente à criação de novas leis. É neste sentido que Babbage acha que o teatro boaliano pode ser considerado ‘revolucionário’, porque ‘...transforma a linguagem dominante do teatro e derriba a quarta parede invisível que historicamente tem dividido o ator do espectador’ (*Augusto Boal* 62).

Davis e O'Sullivan acreditam que as raízes da aparente mudança na posição ideológica de Boal, de revolucionário à revisionista, podem ser detectadas, desde os primeiros momentos do Teatro do Oprimido, em inconsistências em seu pensamento e contradições entre a teoria e a prática. Procuram demonstrar que embora na sua obra seminal, *Teatro do Oprimido*, Boal declara que a sua metodologia teatral é marxista, baseada no materialismo dialético, na realidade segue um modelo idealista no desenvolvimento do seu teatro. O que predomina é a criação da imagem do mundo pela consciência do espectador, ao invés da doutrina marxista que afirma que é a existência social do ser humano que determina a sua consciência. Assim, Davis e O'Sullivan argumentam que a prática teatral de Boal dá mais ênfase no esforço para mudar o modo de pensar das pessoas do que no esforço para mudar a sociedade, e no Teatro Fórum e o Teatro Legislativo o foco é quase exclusivamente no protagonista e a satisfação de seus desejos ou necessidades individuais em isolamento da sua realidade material e objetiva (293). A opressão é diluída ao nível de dilema do indivíduo, e, ecoando Kershaw, o objetivo último é que as pessoas se adaptem à sociedade capitalista, não a rejeitem.

A existência de certa inconsistência entre a teoria dramática de Boal e sua prática é innegável, e Davis e O'Sullivan mostram convincentemente que, em parte, é devida à confusão na sua compreensão do marxismo. É certo que Boal insiste que os problemas sofridos pelo indivíduo devem ser compreendidos no seu contexto social mais amplo, já que nas pequenas ocorrências cotidianas, como uma consulta médica ou um acidente na rua, se encontram 'todos os valores morais e sociais numa sociedade, as estruturas de dominação e poder, e todos os mecanismos de opressão' (*Documents* 29). Para críticos como Davis e O'Sullivan, o problema é que a sua prática teatral contradiz esses princípios marxistas (295), e ilustram o seu argumento com exemplos de Teatro Fórum que não vão além da experiência pessoal e das soluções individualistas. Contudo, no caso do Teatro Legislativo, cada fase deveria depender da atividade coletiva. Como já foi explicado, os problemas para serem explorados são problemas sofridos por comunidades ou grupos, e normalmente são escolhidos por eles. Idealmente, as múltiplas intervenções dos espectadores e a discussão coletiva que se segue deveriam resultar numa análise partilhada dos assuntos examinados, que liga o pessoal ao coletivo. Se o coringa é efetivo como facilitador, pode estimular discussão sobre implicações sociais mais amplas, e Boal também argumenta que o processo de diálogo estabelecido entre grupos teatrais, quando apresentam seu trabalho com o Teatro Legislativo a outras comunidades, outra etapa de intercâmbio de ideias, informação e propostas, pode

TEATRO LEGISLATIVO: ESTIMULANDO A CIDADANIA ATIVA

fornecer uma compreensão mais ampla das causas e dos efeitos da opressão, e talvez encorajar solidariedade (*Teatro Legislativo* 78).

Há exemplos do Teatro Legislativo que conseguem expor e examinar a dimensão social da situação pessoal focalizada, como já mencionado projeto da *Associação Mediterrânea* na França, que estimulou debate sobre os fatores socioeconômicos que agravam, ou às vezes ocasionam, uma série de problemas ambientais que tornaram-se o foco dos ateliês do teatro. Obviamente, deve-se reconhecer que uma porcentagem significativa dos experimentos do Teatro Legislativo não logrará seus objetivos, ou so os logrará parcialmente. A eficácia de qualquer espetáculo de Teatro Fórum ou Teatro Legislativo depende dum processo complexo de negociação entre uma série de forças conflituosas, fazendo com que torne-se um exercício de não tão fácil realização. Existe, por exemplo, um conflito potencial entre a autoridade do coringa que deve afirmar os princípios do exercício e o desejo de dar toda a liberdade possível aos espect-atores. Babbage se refere a outra possível contradição inerente ao teatro boaliano. Ela observa que as práticas de Boal exigem paixão, entendimento empático e participação imediata, e que todos esses elementos ‘podem diminuir a consciência crítica ou a distância necessária para processar os resultados’ (*Augusto Boal* 64). Finalmente, Howe faz uma observação importante quando comenta que muitas das tensões evidentes na prática do Teatro Fórum e Teatro Legislativo refletem as tensões que caracterizam o exercício da cidadania democrática, como por exemplo a necessidade de negociar a posição e poder atual e histórico dos indivíduos dentro dos grupos, e de levar em conta a experiência privada em relação à experiência pública (256).

Até que ponto se pode sustentar que o Teatro Legislativo é um exemplo de ‘democracia transitiva’, que permite que o cidadão se transforme em legislador, como afirma Boal? (*Teatro Legislativo* 45). Muitos críticos acreditam que o papel do cidadão como ‘espect-ator’ está muito mais restringido, como Kerhsaw, que escreve que ‘o mais próximo que os cidadãos do Rio chegaram à verdadeira criação de leis foi sugerir, mediante os grupos de Teatro-Fórum financiados pela municipalidade, que algumas leis pudessem ser mais bem aceitas do que outras, e contribuir às vezes ao planejamento delas’ (219).

Em última análise, o poder para criar leis reside nos oficiais governamentais, municipais ou estaduais, e a formulação de leis é tarefa de especialistas legais. Boal escreveu da frustração que sentia como vereador porque grande parte do trabalho da Câmara Municipal do Rio estava divorciada da experiência cotidiana dos residentes da cidade. O fato é que uma maioria significativa das propostas de lei que emergem do Teatro Legislativo nunca é convertida em leis reais. Muitas são sufocadas por poderosos interesses contrários. Por isso,

MARK DINNEEN

falar do cidadão ‘transformado em legislador’ é uma exagero. Muito mais persuasivo é o argumento de Boal de que a participação ativa na atividade teatral é inerentemente radical. Bola escreve que: ‘O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! Teatro é ação!’ (*Teatro do Oprimido* 181). Isto é, o cidadão que toma a iniciativa e usa o teatro para ensaiar modos alternativos de combater problemas está manifestando uma transformação decisiva em sua mentalidade, rejeitando a posição de vítima das circunstâncias e convertendo-se em iniciador de mudanças (Babbage, *Augusto Boal* 28). Até que ponto este novo protagonismo conquistado pelo cidadão no espaço teatral pode ser levado ao mundo social e político? Segundo Boal, as experiências com o teatro participativo ‘....infundem no espectador o desejo de praticar na realidade o ato ensaiado no teatro. A prática destas formas teatrais cria uma espécie de insatisfação que necessita complementar-se através da *ação real*’ (*Teatro do Oprimido* 164). Claro, é difícil verificar a veracidade desta declaração.

Contudo, certamente pode-se argumentar que o Teatro Legislativo, apesar das limitações de poder real obtido pelo espectador, é um processo que oferece a oportunidade de criar um sentido mais positivo de cidadania, que, como argumenta Howe, estimula maior conscientização das responsabilidades que o cidadão tem para com os seus concidadãos e para com a sociedade, dos direitos que tem e o que pode esperar das instituições governamentais, e como o bem-estar dos cidadãos pode ser melhorado por via de novas leis (255). James Thompson, referindo-se a sua experiência utilizando técnicas boalianas no trabalho teatral em prisões, argumenta que este tipo de trabalho não deve concentrar-se exclusivamente na reabilitação de presos, no esforço para convertê-los em ‘cidadãos bem-comportados’. Deveria unir a transformação pessoal à mudança comunitária, para que os prisioneiros eventualmente pudessem tornar-se ‘cidadãos críticos’, contribuindo à suas comunidades para que se tornem ambientes mais positivos, solidários e providos de mais oportunidades (189).

Recentemente tem havido muitas tentativas de repensar o conceito de cidadania, inclusive na América Latina. Para muitos especialistas no tema, como Lister, a cidadania é um estado jurídico que confere direitos e uma prática que envolve a participação social e política. Lister salienta a importância crucial da inclusão e a agência humana, escrevendo que

actuar como cidadão exige primeiro um sentido de agência, a convicção de que se *pode* actuar; e actuar como cidadão, especialmente de forma coletiva, nutre esse sentido de agência (39).

É na promoção deste tipo de cidadania ativa, baseada na atividade coletiva para ensaiar transformações políticas e sociais, que o Teatro Legislativo tem o seu papel mais significativo.

CONCLUSÃO

O desenvolvimento da teoria e técnicas dramáticas de Boal incorporou duas experiências pessoais contrastantes; por um lado, o impacto das ideias esquerdistas radicais que circularam no Brasil no princípio dos anos 60, inclusive a concepção de um novo papel para as artes na promoção da mudança social, e por outro lado, a repressão feroz da ditadura militar no Brasil depois de 1964. O estilo de escrever que caracteriza *Teatro do Oprimido* – uma prosa vigorosa, efusiva e desafiadora, cheia de entusiasmo e as vezes impregnada de utopia - reflete essas experiências. Isto torna-se evidente mais uma vez em *Teatro Legislativo*, apesar de ter sido publicado mais de vinte anos depois. Seguramente as ‘afirmações exageradas’ que, segundo alguns críticos, Boal faz sobre os seus métodos devem-se parcialmente a esta forma de expressão, a de transmitir o seu entusiasmo e idealismo, e afirmar a fé que tinha nas possibilidades do teatro como um veículo para estimular transformações concretas na sociedade.

Como já dissemos, Boal concebia o Teatro Legislativo como um método flexível, sujeito a desenvolvimento e modificações constantes, e esse conceito é enfatizado na página título do seu livro *Teatro Legislativo*, onde o leitor é informado que é uma ‘versão beta’, obra em progresso, e interativa, cujo desenvolvimento precisa da colaboração dos leitores. Como declara Thompson, ‘É errado tratar a obra de Boal como uma progressão linear, do autor ao livro à nova prática. Ele cria uma espécie de ‘aro’ que deveria constantemente revigorar e reavaliar a prática’ (184).

Obviamente, esta liberdade na adaptação das técnicas de Boal tem produzido resultados muito diversos. Por isso, não é difícil identificar exemplos que incorrem em excessos ou que se concentram em assuntos aparentemente triviais, mas são contrabalançados por muitos outros que produzem resultados mais positivos, inclusive mudanças significantes na vida de muitas pessoas.

As novas aplicações do Teatro Legislativo praticadas no Brasil e outras partes do mundo gerarão novas avaliações sobre a sua efetividade. As suas limitações e aspectos controversos são bastante claros. Mas se o consideramos dentro do contexto das deficiências da democracia liberal em muitos países, e a distância que continua a existir entre os políticos e os cidadãos, podemos assim começar a apreciar o seu valor. Produzindo-se novas leis ou não, é um mecanismo valioso e eficaz de integrar o cidadão no processo de tomada de decisão e

MARK DINNEEN

de elaboração de políticas públicas, enquanto também criando um novo reservatório de conhecimentos produzidos por um processo altamente colaborativo.

Referências bibliográficas

- BABBAGE, FRANCES (ed) *Working Without Boal: Digressions and Developments in the Theatre of the Oppressed*. Special issue of *Contemporary Theatre Review* 3.1 (1995)
- *Augusto Boal*. Abingdon: Routledge, 2004.
- BENDELAK, OLIVAR. 'Teatro Legislativo: Exercício Pleno da Cidadania', *sítio Web do CTO-Rio*, <http://ctorio.org.br/novosite>, 2009
- BOAL, AUGUSTO. *Documents on the Theatre of the Oppressed*. London: Red Letters, 1985.
- *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- *Teatro Legislativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- *Legislative Theatre: Using Performance to Make Theatre*. London: Routledge, 1998
- *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000
- *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- *Games for Actors and Non-Actors*. Abingdon: Routledge, 2002.
- *A Estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BRADBY, DAVID AND MCCORMICK, JOHN. *People's Theatre*. London: Croom Helm, 1978.
- CAMARGO COSTA, INÁ. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- CAMPBELL, ALI. 'Questions from Rio'. *Contemporary Theatre Review* 3.1 (1995): 109-19
- CHESNEY LAWRENCE, LUIS. *Las teorías dramáticas de Augusto Boal*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2000
- DAVIS, DAVID AND O'SULLIVAN, CARMEL. 'Boal and the Shifting Sands: The Un-Political Master Swimmer'. *New Theatre Quarterly* 16.3 (2000): 288-97
- DELGADO, MICHAEL AND HERITAGE, PAUL (eds). *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre*. Manchester: Manchester University Press, 1996.

TEATRO LEGISLATIVO: ESTIMULANDO A CIDADANIA ATIVA

- DWYER, PAUL (2004) 'Augusto Boal and the Woman in Lima: A Poetic Encounter'. *New Theatre Quarterly* 20.2 (2004): 155-63
- GEORGE, DAVID. 'Theatre of the Oppressed and Teatro de Arena: In and Out of Context'. *Latin American Theatre Review* 28.2 (1995):39-54
- HERITAGE, PAUL. 'The Courage to be to be Happy: Augusto Boal, Legislative Theatre, and the 7th International Festival of the Theatre of the Oppressed'. *The Drama Review* 38.3 (1994): 25-34
- HOWE, KELLY. 'Embodied Think Thanks: Practicing Citizenship through Legislative Theatre'. *Text and Performance Quarterly* 29.3 (2009): 239-257
- HOZIER, ANTHONY (ed). *Documents of the Theatre of the Oppressed*. London: Red Letters, 1985.
- JACKSON, ADRIAN. 'From Acting to Taking Action: Forum and Legislative Theatre'. *PLA Notes* 29 (1997): 48-49
- JACQUES, MARTIN. 'Democracy Isn't Working'. *The Guardian*, June 22nd 2004.
- KERSHAW, BAZ. 'Review of *Legislative Theatre*', *Theatre Research International*, 26.2 (2001): 218-19
- LISTER, RUTH. *Citizenship: Feminist Perspectives*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2003
- MILLING, JANE AND LEY, GRAHAM. *Modern Theories of Performance: From Stanislavski to Boal*. Basingstoke: Palgrave, 2001.
- PATERSON, DOUGLAS L. 'A Role to Play for the Theatre of the Oppressed'. *The Drama Review* 38.3 (1994):37-49
- PEREIRA, ANTONIA. 'A poética do oprimido e o papel do espectador no jogo e debate teatrais'. *CMHLB Caravelle* 70 (1998):151-164
- SCHECHNER, RICHARD E SUDIPTO, CHATTERJEE. 'Augusto Boal, City Councillor: Legislative Theatre and the Chamber in the Streets'. *The Drama Review*. 42.4 (1998): 75-90
- SCHUTZMAN, MADY E COHEN-CRUZ, JAN (eds). *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism*. London: Routledge, 1994.
- TAUSSIG, MICHAEL AND SCHECHNER, RICHARD. 'Boal in Brasil, France, the USA: An Interview with Augusto Boal'. *The Drama Review*. 34.3 (1990):50-65
- THOMPSON, JAMES. 'Critical Citizenship: Boal, Brazil and Theatre in Prisons'. *Annual Review of Critical Psychology*. 2 (2000): 181-192
- UNWIN, SOPHIE. 'Force for Change: Interview with Augusto Boal'. *Resurgence*. 204: Jan-Feb 2001