

Bertolt Brecht e Augusto Boal Contribuição teatral para uma educação de resiliência

Joaquim Reis

46

Resumo

O sujeito aluno pelo diálogo entre a Arte e a Educação constrói de maneira singular uma vivência de resiliência com a sociedade, consegue criar possibilidades de fazer transformações no meio em que vive. O aluno ator quando vivencia o teatro, um dos eixos da arte, assume identidades diferentes da sua, por consequência adquire conhecimentos importantes sobre novas culturas, tem a chance de questioná-las, apresentá-las ao público e fazer conclusões abertas a novas percepções, o que fortifica seu link com o mundo. Neste artigo almejo de maneira sucinta apontar a importância da contribuição do Teatro Didático de Bertolt Brecht e do Teatro do Oprimido de Augusto Boal para uma educação de resiliência.

Palavras-chave: Arte; Educação; Resiliência.

Abstract:

The student subject through the dialogue between Art and Education builds in a unique way an experience of resilience with society, manages to create possibilities to make changes in the environment in which he lives. The student actor when experiencing the theater, one of the axes of art, assumes identities different from his, consequently acquires important knowledge about new cultures, has a chance to question them, present them to the public and open them to new perceptions, which fortifies your link with the world. In this article I aim briefly to point out the importance of the contribution of Bertolt Brecht's Didactic Theater and Augusto Boal's Theater of the Oppressed to an education of resilience.

Keywords: Art; Education; Resilience

Introdução

Os estudiosos denominados artes educadores travam uma luta constante para clarear para a sociedade e os representantes da educação, a importância da disciplina Arte nas instituições de ensino do Brasil. Para uma arte que tem sua história, sua metodologia, sua didática, sua identidade; mas, que ao mesmo tempo é transdisciplinar com as demais disciplinas.

O debate fomentado entre arte e educação visa uma contribuição ímpar desta disciplina para o ensino aprendizagem dos discentes, sua formação como sujeito de direito, que questiona, que constrói sua história social, que visa desvendar o véu escuro do analfabetismo político, enfim, que entenda o sistema político e educacional e possa fazer transformações. Neste trabalho, apresento de forma sucinta a contribuição teatral de Bertolt Brecht e Augusto Boal para um saber de resiliência entre o teatro e a educação. Enfatizo também o momento histórico social em que os dois estudiosos do teatro viveram e como a política desse tempo/espço inferiu na construção dos seus métodos teatrais e dos seus textos cênicos.

Teatro Didático e O Teatro do Oprimido

Foi da influência marxista que se originou o forte pensamento sobre a ligação do teatro com a educação, de uma arte voltada para a libertação política e social da população. O teatro de Bertolt Brecht foi e ainda é uma manifestação contundente de que o palco também é um possível espaço para análise crítica das sociedades contemporâneas. Mas antes de Brecht privilegiar o contexto sociopolítico do drama, o diretor alemão Erwin Friedrich Maximilian Piscator já tinha iniciado a base do Teatro Épico, que mais tarde passou a se chamar Teatro Didático. Piscator foi o grande expoente do teatro do famoso alemão Bertold Brecht, inovando as técnicas teatrais ao integrar a elas o uso

extensivo da imagem e dos recursos das projeções de filmes. Ficou conhecido como teatro intervencionista, de cunho documentário, que trazia acontecimentos da vida real para o palco do imaginário.

O relato de Walter Gropius, diretor da Casa de Construção Dessau (apud PISCATOR, 1968, p.149), ao ler o plano de Piscator para a construção do seu Teatro em Berlim, já mostrava a preocupação da interação do público com os atores:

Quando Erwin Piscator me transmitiu o plano do seu novo teatro, impôs com certa naturalidade do seu fortíssimo temperamento, um bom número de exigências aparentemente utópicas, cujo objetivo consistia em criar um instrumento teatral variável, grande, evoluído sob o ponto de vista técnico, capaz de satisfazer às diferentes necessidades de diretores diversos, e de oferecer, no grau mais elevado, a possibilidade de permitir que o espectador participasse ativamente dos fatos cênicos, tornando-se, assim, estes mais eficazes.

O Teatro Didático de Brecht é um estilo de representação que ultrapassa a dramaturgia clássica aristotélica, baseada na tensão dramática, no conflito, na progressão regular da ação. “Procura estimular no público uma atitude de crítica e vigilância, propicia ao raciocínio e à análise dos problemas sociais” (ROSENFELD, 2012, p. 51). Os artistas que passam por essa experiência optam por contar o acontecimento em vez de mostrá-lo, as personagens expõem os fatos em vez de dramatizá-los. A diégese, ou seja, a “imitação de um acontecimento em palavras, contando a história e não apresentando as personagens atuantes (PAVIS, 1999, p. 96), substitui a mimese.

Esta, por sua vez, seria a imitação ou a representação de uma coisa. Na origem, mimese era a imitação de uma pessoa por meios físicos e linguísticos, porém esta “pessoa” podia ser uma coisa, uma ideia, um herói ou um deus. Na Poética de Aristóteles, a produção artística (poiesis) é definida como imitação (mimese) da ação (práxis). (PAVIS, 1999, p. 241)

Brecht é contra a emoção que nasce da ignorância e é a favor da emoção que nasce do conhecimento. Para este dramaturgo, uma peça de teatro não pode terminar em repouso. O equilíbrio entre emoção e raciocínio deve ser alcançado, transformando-se a sociedade, e não purgando o indivíduo. O ser humano é objeto de forças sociais, de circunstâncias exteriores.



Figura 1 – Aquele que diz sim e aquele que diz não
Fonte - <https://mediaetpotere.wordpress.com/>

Em sua obra *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, Brecht, ao descrever o diálogo entre o primeiro menino, o grupo de três estudantes e o professor, deixa claro que o personagem é objeto do sistema. Duas forças latentes dentro da figura dramática criam um conflito de personalidade. O ser dramático opta em deixar florir aquela que lhe dá um conforto perante as grandes instituições de poder, geralmente representado pelas forças do Estado, com sua lei tradicional e impositiva. O que

prevalece é a necessidade da sociedade, e não o respeito à vida de um ser humano, independente de a verdade estar ou não do lado do poder estatal. O menino que diz sim, por exemplo, não é sujeito que rege sua própria vida.

Havia o intuito de posicionar o espectador enquanto sujeito da história, indivíduo que se colocasse diante de acontecimentos que podem ser alterados, pensados de outra maneira, alguém que se sentisse estimulado a questionar e participar do processo histórico. (ROSENFELD, 2012, p. 51)

Esse sujeito da história que Rosenfeld cita é aquele espectador que, ao assistir uma apresentação teatral, ganha consciência do que está acontecendo no palco e faz suas críticas com objetivo de praticar mudanças no desenlace do enredo. No caso da peça de Brecht, seria questionar a decisão do Menino de dizer sim para a tradição de sua cidade, por consequência a aceitação da morte.

O dramaturgo Brecht foi perseguido pelos nazistas porque defendia ideias comunistas. O artista se tornou ícone durante a Segunda Guerra Mundial, usou seus textos teatrais para criticar os horrores do Nazismo. A peça Mãe Coragem teve como pano de fundo a Guerra dos Trinta Anos que aconteceu entre 1618 e 1648 na Europa. Conflito que marcou a chegada da Idade Moderna e o fim do Feudalismo, o que causou disputas religiosas, a luta da monarquia europeia pelo poder. Quando estava no exílio na Dinamarca nos anos de 1935 e 1938 escreveu “Terror e Miséria no Terceiro Reich” para denunciar o nazismo na Alemanha. O compêndio sobre os alemães ante a destruidora guerra e o nazismo, um olhar tragicômico das mazelas, das tristezas e da crueldade do ser humano que subjuga sua própria raça as injustiças sociais. Ao criticar o autoritarismo de Hitler atraiu para si mesmo seu maior pesadelo, a perseguição política.

Augusto Boal, autor e diretor teatral, tornou-se conhecido e estudado no Brasil e no exterior. Com seu teatro político e libertador, conduziu ator e espectador ao raciocínio crítico da cena e das questões sociais que emergiam no país. Afastou a arte dramática brasileira do sistema trágico coercitivo de Aristóteles e a conduziu pelas veredas do Teatro Didático de Brecht. Sua arte ultrapassou a caixa cênica e foi para as ruas, em consonância com aqueles que necessitavam de liberdade, o povo. Boal acreditava que o teatro podia ser usado para auxiliar o indivíduo na percepção das imposições de poder, das amarras do sistema político que gira em torno do econômico.

O dramaturgo brasileiro, assim como Brecht, não quis cultivar espectadores passivos, alienados, susceptíveis à catarse cênica aristotélica dos palcos. Não quis uma arte voltada para o gozo de quem faz e de quem aprecia. Por esse motivo eliminou uma barreira existente no teatro brasileiro entre atores e espectadores. A tão famosa quarta parede foi reavaliada e deixou de ser um obstáculo invisível entre plateia e os agentes do teatro.

Espectador passivo é entendido neste trabalho como aquele que não externa suas reflexões em palavras ou ações cênicas no decorrer de um espetáculo. Não dialoga no coletivo cênico para debater a problemática e encontrar soluções plurais. Ou aquele sujeito que emerge na catarse e não permite vivenciar uma crítica do que acontece no tablado, seja interno ou externo.

Para estruturar e colocar em prática os exercícios, jogos e técnicas teatrais do Teatro do Oprimido, assim como o conhecemos hoje, Boal criou vários tipos de ações dramáticas. Suas modalidades teatrais não são lineares, elas se mesclam e às vezes até possuem aspectos que se opõem internamente. Mas todas visam à transformação social pela arte, à conscientização dos direitos humanos, e ao combate às diferenças sociais. Entre elas, TeatroJornal, Invisível, Fórum, Arco-Íris do Desejo, e Legislativo.

A Pedagogia Teatral de Boal foi denominada por ele mesmo de Teatro do Oprimido, tomando emprestada a expressão utilizada por Paulo Freire para designar sua radical proposta educativa (Pedagogia do Oprimido). O Teatro do Oprimido consiste, basicamente, num conjunto de procedimentos de atuação teatral improvisada, com objetivo de em suas origens, transformar as tradicionais relações de produção material nas sociedades capitalistas pela conscientização política do público. (JAPIASSU, 2001, p. 37)

A primeira das ações dramáticas foi o Teatro-Jornal, em 1971. O Brasil vivenciava a Ditadura Militar e o Teatro-Jornal era um meio de sobreviver à censura do governo Federal. Sendo o primeiro experimento do estudioso brasileiro, o Teatro-Jornal era colocado em prática na última fase do Teatro de Arena. O grupo paulista almejava que o espectador tivesse uma postura crítica perante a realidade brasileira. Um dos textos de grande impacto encenado pela equipe do grupo paulista foi Arena Conta Zumbi. Na montagem desse texto foi utilizado o Sistema Coringa, beneficiando-se da técnica do distanciamento, da metáfora, interrupção da narrativa e a interpretação coletiva do teatro de Brecht. O objetivo era a conscientização da plateia sobre as imposições do Regime Militar que impedia a sobrevivência da democracia. Ficou conhecido como um teatro de protesto.

SCIAS.Arte/Educação, Belo Horizonte, v.9, n.1, p. 46-58, jan./jun. 2021

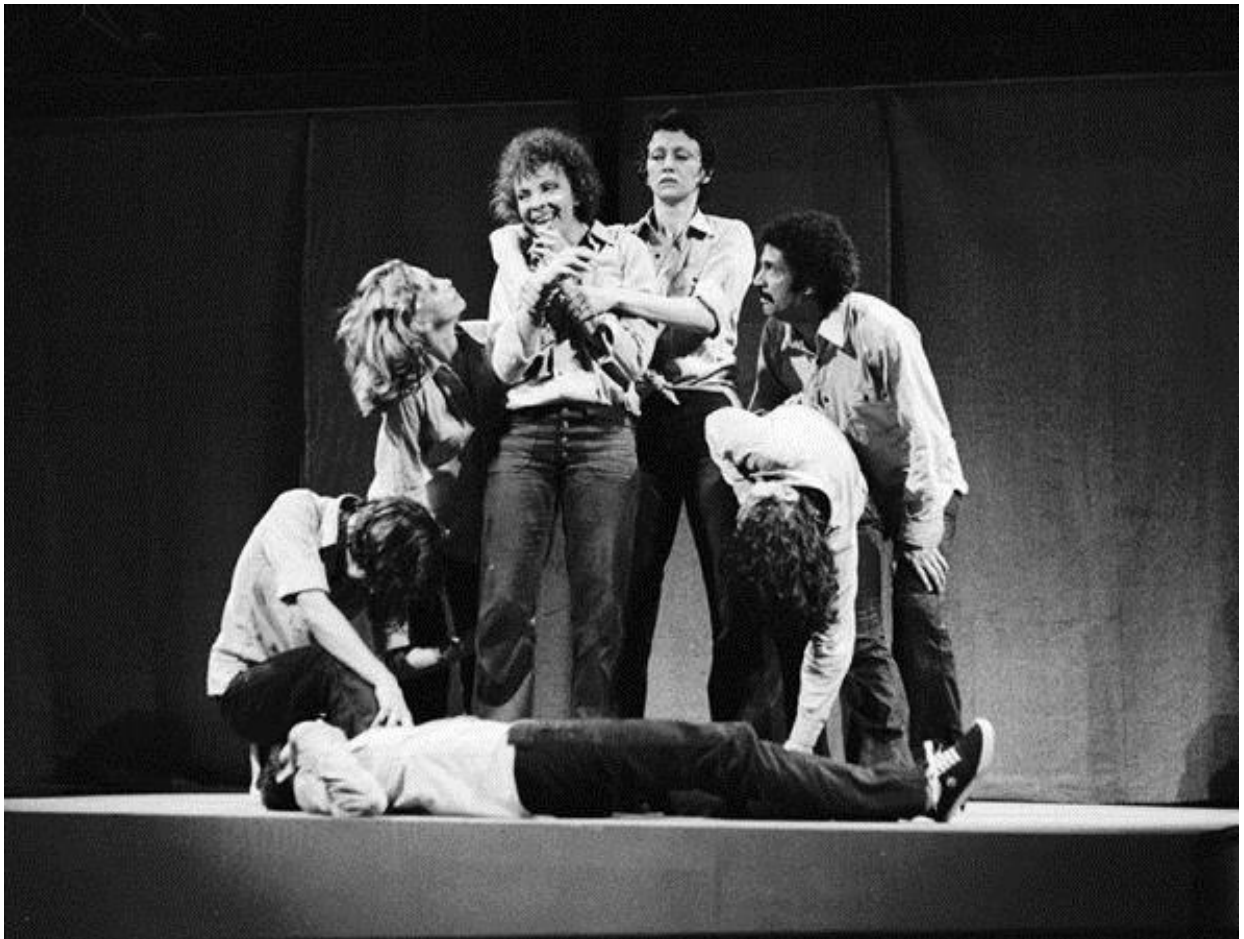


Figura 1 – Arena Conta Zumbi – Memória da ditadura

Fonte - <http://memoriasdaditadura.org.br/pecas/arena-conta-zumbi/>

Boal quando colocou em prática o musical, Arena conta Zumbi, escrito em 1965, em parceria com Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, o dramaturgo conseguiu experimentar o Sistema Coringa
SCIAS.Arte/Educação, Belo Horizonte, v.9, n.1, p. 46-58, jan./jun. 2021

em sua plenitude. Neste tempo/espço da historia do Brasil, o povo sofria com a conturbação política brasileira, com as lutas populares contra o golpe militar de 1964. Existia um paralelo entre a luta pela liberdade dos escravos com a luta pelo livre-arbítrio, direito que era negado na ditadura. A analogia entre o presente, ditadura, e o passado, escravidão, no texto teatral se tornou atemporal, e quebrou as barreiras geográficas invisíveis entre os países. Às ações cênicas do musical buscou retratar a história pelo olhar dos escravos e não dos seus opressores.

O enredo traz o sofrimento dos escravos nos navios negreiros, sua vida de mercadoria, de objeto de uso dos comerciantes coloniais, a luta pela liberdade, o surgimento e destruição de Palmares. Quem estava assistindo o musical naquele momento de repressão política remetia o sofrimento dos escravos pela chibata dos seus donos, com seu sofrimento, pela sua falta de liberdade neutralizada pelo militares. Na plateia provavelmente existiam vários espectadores que identificaram com Zambi, rei das tribos africanas que se torna escravo no Brasil e foge para montar o Quilombo e ser rei novamente. Em contra partida, outros tantos se identificaram com o personagem Nico, que recusa fugir para o Quilombo, atitude que é julgada pelos outros negros como conivente com o Sistema Escravista. Mas o objetivo dos mentores do musical era transformar os Nicos em Zambi, e juntos lutar contra o sistema repressor dos militares.

A técnica do Teatro-Jornal buscava revelar a verdadeira notícia dos fatos que os jornais brasileiros insistiam em camuflar. Recortes de notícias de tablóide eram selecionados para construir a base do espetáculo. Além das apresentações, existiam também sessões para ensinar outras pessoas, como sindicalistas e professores, a trabalharem com o Teatro-Jornal.

Nessa técnica, seu criador exigia leitura da notícia, dramatização da leitura com vários ritmos, mistura de vários avisos, propagandas publicitárias entre outros. Com o recurso da colagem, a realidade por trás da notícia falsa ou manipulada era colocada às claras.

O país passava pelo momento mais crítico da ditadura, com os efeitos do AI-5, promulgado em 1968, que atuava severamente na censura da arte. Logo depois da criação do Teatro Jornal, Boal foi preso e exilado na Argentina, onde criou o Teatro Invisível, também para driblar a ditadura militar da Argentina.

Os agentes do Teatro Invisível escolhiam um espaço público, sem o conhecimento das pessoas, e neste local apresentavam ações cênicas com o objetivo de debater um assunto e mobilizar a plateia sobre um tema proposto. Com a suspensão da vida cotidiana dos transeuntes, estes se demoravam, ou às vezes até iam embora sem compreender que o que acontecia naquele espaço era uma cena teatral. Ao se envolver com o acontecimento, o espectador agia como se fosse uma manifestação real de algum tema em debate. Criticado por estar enganando as pessoas que não tinham consciência de que tudo era teatro, o teatrólogo enfatizou que a verdade do Teatro Invisível poderia acontecer com qualquer um e em qualquer lugar.

A cena não era verdadeira, mas, a problemática sim. Neste tipo de teatro, o Coringa também tem a função de acalmar os “espectadores” exaltados, usando para isso um discurso apaziguador, que geralmente é improvisado.

A função Coringa é exercida por um ator que é polivalente e onisciente, podendo exercer ou substituir qualquer personagem em um espetáculo. Pode adaptar o enredo do texto, parar a encenação para quebra da catarse ou esclarecer uma cena. Na exortação, última parte do Sistema Coringa, ele estimula a participação da plateia como ator crítico nas encenações.

Propomos o Coringa contemporâneo e vizinho do espectador. Para isto, é necessário o esfriamento de suas “Explicações”; é necessário o seu afastamento dos demais personagens, é necessária a sua aproximação aos espectadores. (BOAL, 2013, p. 208)

Esse Sistema surge com a necessidade de uma voz ativa que se afasta dos demais personagens e se aproxima dos espectadores. O personagem tem o direito de assumir qualquer papel, é a personificação da fala do autor, com autonomia para fazer adaptações.

De acordo com Boal (2013), o espetáculo organizado na estrutura Coringa é dividido em sete partes: dedicatória, explicação, episódio, cena, comentário, entrevista e exortação. Toda vez que for necessário mostrar o interior do personagem, o Coringa paralisará a ação. Do lado oposto do Coringa temos o Protagonista, que dá vida ao personagem e trabalha no palco para despertar a empatia que não deve ser apagada pela exegese, que no Teatro do Oprimido é geralmente feita pelo ator Coringa. Todos os demais atores estão divididos em dois coros: Deuteragonista, com atores que desempenham papéis de apoio ao protagonista; Antagonista, com atores que desempenham papéis que se

SCIAS.Arte/Educação, Belo Horizonte, v.9, n.1, p. 46-58, jan./jun. 2021

movimentam em direção contrária ao protagonista. Cada coro tem seu Corifeu, não possuindo números fixos de atores e atrizes, e estes podem interpretar personagens masculinos ou femininos, independentes de sexo ou gênero. Cada cena tem início, meio e fim e se beneficia dos comentários para servir de base para a cena seguinte.

No Chile, Boal foi encarregado de trabalhar a alfabetização com os indígenas de etnias diferentes e de línguas maternas múltiplas. O brasileiro se deparou com um problema chave, a comunicação verbal entre essas tribos. O Teatro-Jornal, o Invisível ou algum método de outro teatrólogo não era uma metodologia adequada para a situação. Sendo assim, Boal criou o Teatro Imagem, que tem como base as linguagens não verbais. Ele incentivou que os alunos expressassem seus sentimentos através das imagens concretas, usando o corpo para tal fim.

Qualquer integrante do grupo pode propor um tema para ser analisado, mas que tenha vínculo com os integrantes do jogo teatral. No passo seguinte, os atores disponibilizam seus corpos para serem utilizados como massas moldáveis. Quem esculpe as massas vivas em busca da representação da temática problema é o protagonista. Quando o quadro vivo está montado, os espect-atores são convidados pelo Coringa a modificarem esta imagem problema para uma resolução ideal coletiva.

Em 1973, na Presidência de Juan Velasco Alvarado, Boal foi convidado, juntamente com Paulo Freire, pelo Governo Revolucionário peruano a participar do Programa de Alfabetização Integral (ALFIN), para ensinar adultos a ler e a escrever. Nesta fase da sua vida profissional descobriu o Teatro Fórum, momento que o espectador se concretiza em espectador, isto é, ocupa seu lugar no palco e age como um ator autor. “O Teatro Fórum (ou Teatro Debate) é o último grau de proposta participativa feita ao espectador” (DESGRANGES, 2011, p. 72). Neste momento que o espect-ator materializa seu pensamento em ação, Boal supera Brecht na eliminação do hiato entre palco e plateia. O espect-ator não encara o palco somente como meio de realizar a estética da arte, ele também assume a ação no tablado com consciência política que pode ser levada para o seu cotidiano.

Dentro do arsenal do Teatro do Oprimido, que é um conjunto de técnicas teatrais organizadas por Boal, que visam permitir que plateia e atores façam teatro e se beneficiem dele para discutir e colocar em prática situações opressivas do cotidiano, o Teatro Fórum é o 20 mais utilizado. O tema

do debate é pré-estabelecido, e os atores relatam seus sentimentos em relação à temática e demonstram interesse de mudar essa opressão, às vezes sem saber como fazer a transformação. O conflito de interesses não permite um fim harmonioso. Então o Coringa estimula a participação prática das pessoas que, ao entrarem em cena, buscam encontrar essa transformação social. O exemplo de luta social está posto em prática no palco, cabendo aos participantes contextualizá-lo com a vida real.

Em uma única cena ocorrem várias participações da plateia, até o momento em que a cena não estimular a intromissão. Essas intervenções são discutidas e analisadas em conjunto, levando em conta o fator das várias visões sobre a temática. No final o grupo teatral analisa se o espectador foi transformado em espectador.

Arco-Íris do Desejo integra a estética do Teatro do Oprimido, e veio como resposta à afirmação de Boal, de que todos podem fazer teatro. As técnicas dessa modalidade de teatro foram criadas pelo teatrólogo brasileiro quando estava na Europa e percebeu que naquele continente os problemas de opressão tinham como fontes a depressão e a angústia de viver em um mundo do qual pareciam não fazer parte. Como o próprio nome já expressa, as cores do arco-íris eram associadas aos desejos dos participantes desta terapia teatral, com objetivo de transformar as opressões internalizadas em outras personificações. Buscou valorizar o ambiente no auxílio das narrativas dos pacientes atores protagonistas das suas histórias. Ao lembrar seus enredos, o paciente era conduzido a ressignificações dos seus medos. O espaço era arquitetado de acordo com os traumas e despertava a percepção da memória ao ponto de passado, presente e futuro serem vividos em um só tempo/espaço. No tempo/espaço do palco terapêutico, o sujeito produz pensamentos e ações que não são dos personagens, mas sim, seus.

Por fim, o Teatro Legislativo, que foi arquitetado nos moldes do Teatro Fórum e teve seu cerne no Rio de Janeiro, momento em que Boal se torna vereador naquela cidade. No decorrer dos espetáculos, a plateia intervinha na ação dramática, com ajuda do Coringa, mas também propunha leis para resolver o problema na justiça. Uma equipe composta de pessoas ligadas à jurisprudência, como advogados e assessores legislativos para avaliar as propostas de lei e devolvê-las aos atores

para um novo debate, acompanhava o grupo do Teatro Legislativo. Essas leis eram encaminhadas para tramitação nos órgãos públicos, e mais de uma dezena delas foram aprovadas.

Boal questiona todo tipo de teatro que segue os mecanismos da poética de Aristóteles. De acordo com o estudioso brasileiro, o teatro aristotélico tem como função a repressão, tornar as pessoas uniformemente passivas diante das desigualdades dos critérios que selecionam quem merece ser rico e os separam dos pobres. Ao definir o conceito da catarse, acaba justificando o porquê do seu afastamento do teatro aristotélico:

Quando o homem falha nas suas ações, no seu comportamento virtuoso em busca da felicidade, através da virtude máxima que é a obediência às leis, a arte da Tragédia intervém para corrigir essa falha. Como? Através da purificação, da catarse, da purgação do elemento estranho, indesejável, que faz com que o personagem não alcance os seus objetivos. Este elemento estranho é contrário à lei, é uma falha social, uma carência Política. (BOAL, 2013, p. 47)

De acordo com este estudioso, a política é soberana e rege todos os outros meios de vida, e que a ciência e a arte servem para ajustar as falhas da natureza, contrariando Aristóteles, que afirma que a poesia, a tragédia e o teatro não têm ligação com a política. Boal critica o Sistema Coercitivo de Aristóteles porque “o espectador assume uma atitude passiva e delega o poder de ação ao personagem” (2013, p. 42). Para o público, fica somente a sensação da ação, pois quem age e toma as decisões é a figura dramática. Quando o herói da tragédia aceita que sua má conduta o conduziu ao erro, empaticamente quem assiste a representação cênica percebe que sua *hamartia* deve ser destruída.

Por isso Aristóteles defendia a catástrofe nas tragédias. O Sistema Aristotélico foi muito bem arquitetado e utilizado, porque a sociedade grega já tinha seu *ethos* social estabelecido, o qual o Estado precisava impor e manter vigente, beneficiando-se do teatro trágico aristotélico.

A vida teatral de Boal teve em Bertold Brecht uma fonte de inspiração valiosa. Quando o brasileiro iniciava sua carreira nos palcos, como diretor, em 1956, o alemão se despedia deste mundo. Boal iniciou sua carreira nos Centros Populares de Cultura com as peças de Brecht e sofreu com o autoritarismo militar no Brasil. Já Brecht sofreu com o nazismo na Alemanha. Ambos tinham orientação marxista, e o segundo sofreu influência do pensamento do primeiro. Ambos buscaram

desenvolver práticas e teorias que preconizassem algum tipo de transformação social pelo teatro, em alinhamento com a linguagem da práxis de Marx.

A evolução do estudo teatral de Brecht para Boal é que, enquanto aquele propõe que a plateia dita às soluções do problema para o ator interpretar, este propõe a ação da plateia. De acordo com Boal (2013, p. 116), “harmatia faz com que o personagem não se adapte à sociedade e é a causa principal da ação dramática”.

Conhecida como falha trágica. É a única impureza que existe no personagem. A harmatia que é, portanto, a única coisa que pode e deve ser destruída, para que a totalidade do ethos do personagem se conforme com a totalidade do ethos da sociedade. Nesta confrontação de tendências, de ethos (social e individual) a harmatia é a causadora do conflito. É a única tendência que não se harmoniza com a sociedade, com o que quer a sociedade” (BOAL, 2013, p. 49).

Isto é, o espectador assume o papel do protagonista e faz do palco um espaço para expor seu pensamento em ação. Essa atitude permite qualquer pessoa ensaiar soluções para a vida real. Boal percebe seu teatro como ensaio para a revolução dos oprimidos no cotidiano de suas vidas. Brecht também almejou treinar as pessoas no diálogo do palco, mas ao não estimular a ação da plateia, retirou dela o direito da prática, que pode ser diferente da teoria.

As diferenças do pensamento teatral de Aristóteles, Brecht e Boal assim podem ser explicados pelo próprio Boal:

Para que se compreenda bem esta Poética do Oprimido deve-se ter sempre presente seu principal objetivo: transformar o povo, “espectador”, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática. Espero que as diferenças fiquem bem claras: Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma “catarse”; no segundo, uma “conscientização”. O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. Por isso, eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução. (BOAL, 2013, p. 138)

Brecht com seu Teatro Didático buscou a instrução política e social do seu público. Politizou sua plateia para que ela se envolvesse com a situação política de seu país e lutasse por melhorias

sociais. Em suas apresentações os personagens interpretavam seus papéis com interferência do público, que delegava aos intérpretes da peça o direito de atuar em seu lugar, mas sem lhe tirar o direito de pensar por si mesmo. Acreditava que o teatro realizado pela ótica de Aristóteles era inadequado para a sua proposta, pois não permitia o espectador pensar por si mesmo, ele delegava essa função ao ator. Boal acreditou nos ideais do alemão, intensificou suas pesquisas teatrais e direcionou sua arte para as questões sociais, assim como fez Brecht. Amadureceu suas pesquisas quando aperfeiçoou O Sistema Coringa no Teatro Fórum. O foco do Sistema Coringa é a transformação do espectador em espect-ator, que acontece na exortação, momento em que o espectador é incentivado pelo Coringa a subir no palco e expressar de maneira cênica sua opinião crítica da temática da peça. Para Brecht e Boal, o personagem age de acordo com as circunstâncias externas, das quais ele precisa se libertar para atuar conforme seus ideais, sem imposição da moral e da ética vinda de alguma instituição de poder.

Conclusão

A contribuição do Teatro Didático de Bertolt Brecht e do Teatro do Oprimido de Augusto Boal para uma educação de resiliência, de práxis sociais, é de extrema importância, seja com sua teoria teatral ou suas peças didáticas e de cunho político social. Foi feito neste texto uma pequena alusão à peça teatral *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, do autor Brecht; e do texto *Arena conta Zumbi*, de Boal. Mas outros textos como: *A vida de Galileu*, *Mãe coragem e os seus filhos*, do primeiro autor; *Arena conta Tiradentes*, *Revolução na América do Sul*.

Os macacos ou o preço do homem do segundo autor, entre outros, são ótimas peças teatrais que permitem vivenciar o pensamento e ação, teoria e prática. São nos momentos críticos da sociedade que os artistas têm material riquíssimo para incorporar a sua arte, assim registrar o momento histórico e auxiliar o sujeito aluno a perceber sua capacidade de crítica e mudanças. Se no passado esses autores citados viveram a conturbação do nazismo, a construção da República de Weimar na Alemanha, e da Ditadura Militar no Brasil. Na contemporaneidade precisamos lidar com as questões políticas e a pandemia da Covid-19. Que este artigo possa ser lido e visto como um

incentivo ao leitor para enveredar na ceara da arte teatral que além do entretenimento, educa, constrói saberes e nega o analfabetismo político.

Referências

ARENA Conta Zumbi. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento/391941/arena-conta-zumbi>>. Acesso em: 11 de Mai. 2017.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido: e Outras Poéticas Políticas**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo**. 3ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2011.

MÍDIA, COMPLEXIDADE E PODER. Bertold Brecht. **Aquele que diz sim e aquele que diz não**. 1930. Disponível em: <<https://mediaetpotere.wordpress.com/2015/06/08/aqueleque-diz-sim-aqueleque-diz-nao/>>. Acesso em: 25 de junho de 2017.

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. **Metodologia do Ensino do Teatro**. Campinas: Papyrus, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsbug e Maria Lúcia Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.