O TEATRO ÉPICO E SUAS CONEXÕES COM O TEATRO DO OPRIMIDO

EPIC THEATER AND ITS CONNECTIONS WITH THEATER OF THE OPPRESSED

EL TEATRO ÉPICO Y SUS CONEXIONES CON EL TEATRO DEL OPRIMIDO

Juliana Campoy Miranda de Souza[1]
Taise Neves Possani[2]
Sidinei Pithan da Silva[3]

RESUMO
Esta pesquisa procurou estabelecer conexões entre as propostas teatrais de Bertolt Brecht e Augusto Boal, identificando relações entre o Teatro Épico e o Teatro do Oprimido. Desenvolveu-se a partir de uma perspectiva de pesquisas e reflexão oriundas da observação e experiência na prática profissional de professora de teatro. Com uma metodologia baseada em um estudo qualitativo, de cunho interpretativo, visa comparar as propostas teatrais de Brecht e Boal, tencionando provocar reflexões a respeito de duas propostas teatrais importantes na história do teatro mundial. Foram verificadas semelhanças entre as propostas teatrais de Brecht e Boal, incluindo o estabelecimento de uma quebra da quarta parede tão valorizada por Stanislavski (2015). As propostas de Brecht e Boal estabelecem conexões potencializadas pelo fato de terem sido criadas durante a instauração de regimes totalitários, as quais rompem com o modelo tradicional de teatro.
PALAVRAS-CHAVE: Boal; Brecht; quarta parede.

ABSTRACT
This research sought to establish connections between the theatrical proposals of Bertolt Brecht and Augusto Boal, identifying relationships between the Epic Theater and the Theater of the Oppressed. It developed from a perspective of research and reflection arising from observation and experience in the professional practice of a theater teacher. With a methodology based on a qualitative study, of an interpretative nature, it aims to compare the theatrical proposals of Brecht and Boal, intending to provoke reflections on two important theatrical proposals in the history of world theater. Similarities were found between Brecht's and Boal's theatrical proposals, including the establishment of a break in the fourth wall so valued by Stanislavski (2015). Brecht and Boal's proposals establish connections enhanced by the fact that they were created during the establishment of totalitarian regimes, which break with the traditional theater model.
KEYWORDS: Boal; Brecht; fourth wall.

RESUMEN
Esta investigación buscó establecer conexiones entre las propuestas teatrales de Bertolt Brecht y Augusto Boal, identificando relaciones entre el Teatro Épico y el Teatro del Oprimido. Se desarrolló desde una perspectiva de investigación y reflexión surgida de la observación y experiencia en el ejercicio profesional de un docente de teatro. Con una metodología basada en un estudio cualitativo, de carácter interpretativo, se pretende comparar las propuestas teatrales de Brecht y Boal, pretendiendo provocar reflexiones sobre dos propuestas teatrales importantes en la historia del teatro mundial. Se encontraron similitudes entre las propuestas teatrales de Brecht y Boal, incluido el establecimiento de una ruptura en la cuarta pared tan valorada por Stanislavski (2015). Las propuestas de Brecht y Boal establecen conexiones potenciadas por el hecho de que fueron creadas durante la instauración de regímenes totalitarios, que rompen con el modelo teatral tradicional.
PALABRAS CLAVE: Boal; Brecht; cuarta pared.

[1] Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UNIJUI), Brasil. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-3616-5942.
[2] Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UNIJUI), Brasil. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1711-9625.
[3] Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UNIJUI), Brasil. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-6400-4631.

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024

INTRODUÇÃO

O Teatro Épico, de Bertolt Brecht, foi histórico para a arte teatral, tendo analisado criticamente a sociedade. Desatrelou-se da imagem de teatro elitista para angariar um teatro que atendesse aos anseios das classes populares, provocando reflexões. Já o Teatro do Oprimido de Augusto Boal buscava ser um teatro popular e não elitizado. Apresentou um modo de atuação em que as massas não somente assistem, mas também participam ativamente, tencionando transformações sociais. Ambos mudaram a história do teatro, de forma que suas propostas teatrais continuaram a ser estudadas e revisitadas mesmo após anos da morte dos dramaturgos.

Como objetivo, a pesquisa pretendeu estabelecer conexões entre o Teatro Épico, de Bertolt Brecht, e o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal. Ambas as propostas teatrais foram transgressoras em momentos da sociedade que sofriam com a imposição de regimes totalitários. Brecht e Boal, mesmo vivendo em tempos distintos, possuíam alguns pensamentos semelhantes. No nosso contexto, de uma sociedade globalizada e altamente mercantilizada, em que a há um crescente desprezo pela política e pela democracia, ou até mesmo pelo conhecimento, sendo as pessoas reduzidas a meros consumidores e algoritmos (Canclini, 2021), cresce o sentido e o valor de estudar autores que enfocam o teatro como uma forma de pensar e de viver dialeticamente (Jameson, 1999).

Presume-se que a proposta de Brecht provocava debates e reflexões ao público, enquanto a de Boal extrapolou o campo das ideias, atraindo o público com seu convite a debater as apresentações e a fazer parte das encenações. Com uma metodologia de estudo qualitativo e de cunho interpretativo, a pesquisa propõe-se a fazer análises e interpretações das obras pesquisadas. Em vistas disso, este texto procura apresentar algumas conexões entre essas duas propostas teatrais tão significativas na história mundial do teatro.

METODOLOGIA

Este estudo tem base qualitativa, de cunho interpretativo e procurou aproximar as propostas teatrais dos teatrólogos Boal (2013) e Brecht (1967). A abordagem qualitativa, de acordo com Minayo (1994, p. 22), apresenta características peculiares. Para a autora:

> A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser qualificado. Ou seja,

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024

> ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes.

Partindo desses pressupostos, procuraremos estabelecer conexões entre as propostas teatrais dos dois dramaturgos apresentados anteriormente, os quais marcaram a história do teatro mundial. Dentro dos legados de ambos, podem ser observados seus propósitos, interesses, desejos, sonhos e expectativas de vida.

A partir das leituras de suas obras, serão feitas interpretações de seus pensamentos, estabelecendo conexões que evidenciem o potencial de suas conjecturas. No desenvolvimento do estudo, passamos a discorrer inicialmente sobre a pesquisa teatral deixada por Bertolt Brecht. Em seguida, será abordada a proposta do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, para então tecermos o processo comparativo entre ambos.

O Teatro Épico de Bertolt Brecht

Bertolt Brecht (1898-1956) foi um ativista, dramaturgo, poeta, prosador e teatrólogo alemão do século XX, que viveu durante a época da Primeira e da Segunda Guerra Mundial, usou seu trabalho e sua arte para combater o fascismo europeu (Marques, 2019). É considerado um dos grandes revolucionários do teatro moderno. Escrevia espetáculos com viés político e surgiu em um período de ascensão do nazismo, porém era socialista e divergia do regime. Defendia uma política e, por consequência, também um teatro em que todos deveriam participar, e não apenas a elite.

Brecht era adepto de uma arte expressionista, porém, de acordo com Bossmann (1975), utilizava o expressionismo como forma de zombaria, já que foi o principal representante do niilismo - uma doutrina filosófica de ceticismo radical. Bossmann (1975, p. 264) resgata algumas das frases de cartazes niilistas de Brecht:

> Cartazes como ‘O homem é ordinário’, ‘O mundo é pobre, o homem é mau’ e ‘Comer primeiro, depois a moral’ mostram a concepção niilista de Brecht. O emprego desses recursos e da técnica no palco, Brecht não os inventou, mas copiou e aperfeiçoou, graças ao teatro político de Erwin Piscator.

Nas palavras utilizadas nos cartazes, podemos identificar certo pessimismo, evidenciando que Brecht almejava se distanciar da imagem do otimismo presente no sonho, na ilusão e na imagem do herói - figura tão idealizada nas tragédias gregas. Isso mostra que o

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024

teatro brechtiano desejava conscientizar e provocar reflexões, distanciando-se da sedução do público através da magia e da emoção.

Podemos observar que Brecht foi um sucessor de Piscator, pois condizia com suas propostas. Após Piscator, houve o aparecimento das propostas teatrais de Meyerhold que, conforme nos revela Bossmann (1975, p. 265):

> Na apresentação dessas peças didáticas e ideológicas, aproveitou-se de experiências do teatro revolucionário russo de Meyerhold, por intermédio parcial de Piscator. Assim, o teatro é uma simples função a serviço da instrução política e da ativação do proletariado.

Todas as experiências dos teatrólogos citados acima, distanciaram o teatro de um teatro tradicional, elitista e suntuoso, dando lugar a um teatro pensante e transformador.

Por consequência de um pensamento inventivo e que propunha o despertamento de um senso crítico através do teatro, Meyerhold não se interessava por um teatro que apenas copiasse a realidade. Ele e todos os outros citados anteriormente, levaram a intelectualidade, os processos reflexivos e as críticas sociais para dentro do teatro.

> O teatro naturalista ensina ao ator a expressão do polido e acabado, do definido; nunca sugere nada, não dá permissão àquilo que conscientemente deixa de ser mostrado. Daí vêm as frequentes atuações forçadas do teatro naturalista. Esse teatro desconhece completamente o jogo da sugestão (Meyerhold, 2012, p. 43).

Meyerhold, apesar de ter sido discípulo de Stanislavski, se rebelou e criticou os ideais do teatro naturalista. Para ele, não se pode entregar tudo pronto ao público, sendo preciso deixar algumas coisas subentendidas para que o interesse e o mistério não sejam perdidos e para que os pensamentos possam continuar a buscar novos questionamentos, mesmo após o término do espetáculo.

A ousadia em romper com o que era tradicional, no teatro, perpassou o Teatro Épico. Outro indício de que Brecht não aspirava fascinar o público, se encontra na fala de Furtado (1995, p. 18):

> Brecht combinou o elemento cômico com o didático, o que resulta em sátira. E entre os recursos satíricos destaca-se o do grotesco, geralmente de cunho mais burlesco do que tétrico ou fantástico. A própria essência do grotesco é 'tornar estranho' pela associação do incoerente, pela conjugação do díspar.

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024

O teatro brechtiano buscou denunciar as questões sociais de sua época através de ironias que beiravam ao deboche. Brecht não temeu abandonar o belo, mas entregou-se sem medo ao desconhecido. Com isso, quebrou tabus e não teve receio de desagradar o público. Rosenfeld (2016) observa que o Teatro Épico eliminou a ilusão e a magia do espetáculo teatral, pois diante do transe, da catarse e da passividade, segundo essa visão, não se constroem ideias rebeldes.

O Teatro Épico buscou o distanciamento dos personagens, visando obter um público reflexivo que, através do afastamento e da ausência de adornamento nas encenações teatrais, poderia alcançar o pensamento crítico. Bossmann (1975, p. 266) aprofunda o passo a passo para chegar a essa dispersão:

> Brecht propõe três constelações auxiliares que podem servir para um distanciamento das falas e das ações de seus personagens: a transposição do texto a ser falado para a terceira pessoa do singular; a transposição para o tempo passado; a dicção do texto de instruções e comentários. Esse efeito de distanciamento (Verfremdungs-Effekt) tem sua origem na arte da representação chinesa, a qual Brecht profundamente estudou, e baseia-se na neutralização absoluta dos meios e expressões tradicionais.

Com isso, seus textos não abordavam seu próprio *eu,* mas *ela* ou *ele*. Não retratavam o presente, mas situações que já aconteceram e explicavam com profundidade, esclarecendo, fazendo comentários vorazes e até confabulando através da linguagem do teatro.

De acordo com Furtado (1995, p. 10), Brecht criou um teatro “voltado para o homem”. O Teatro Épico recebeu esse nome, segundo Furtado (1995), no ano de 1926. Conforme cita Rosenfeld (2016), o Teatro Épico é utilizado em um contexto de teatro narrativo que não pode ser reduzido ao diálogo, mas que exige uma narração que faz com que o artista se distancie da emoção do seu personagem.

Rosenfeld (2016) observa que o afastamento crítico do personagem proporciona uma aproximação com a plateia em que todas as familiaridades devem sofrer um afastamento até que se tornem estranhas. Furtado (1995, p. 18) completa que: “O ator épico deve "narrar" seu papel, com o "*gestus*" de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele”. Isso significa não se deixar envolver pelo seu personagem, mas ter um olhar atento e crítico para as atitudes que ele venha a ter.

O pensamento de Brecht parece se distanciar de Stanislavski, adepto de um teatro naturalista, que buscava uma encenação mais entregue aos sentimentos, trazendo como ponto de partida as próprias emoções dos artistas para a construção de personagens. De acordo com

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024

Stanislavski (2015, p. 60): “A caracterização, quando acompanhada de uma verdadeira transposição, é uma grande coisa”. O autor (2015) observa a importância da criação quando o artista está em cena, preocupado com a construção de uma encenação natural e não exagerada - que não seja tomada pelo ego, nem pela vontade de se destacar em cena.

> Representando, nenhum gesto deve ser feito apenas em função do próprio gesto. Seus movimentos devem ter sempre um propósito e estar sempre relacionados com o conteúdo de seu papel. A ação significativa e produtiva exclui automaticamente a afetação, as poses e outros resultados assim perigosos (Stanislavski, 2015, p. 79).

No teatro brechtiano, a própria atmosfera do espetáculo, os ideais niilistas e de teatro para as massas, já fazem com que a arte não seja para alimentar os egos dos artistas, mas o foco passa a ser a plateia que reflete e que tem as vendas retiradas de seus olhos para enxergar a verdade. O teatro não é mais para falar sobre si, mas sobre os outros. Rosenfeld (2016) observa que o teatro brechtiano desloca o foco dos diálogos subjetivos do protagonista e o recoloca no ambiente. Isso revela um teatro mais social, do que focado nas idiossincrasias humanas.

A primeira função do teatro brechtiano parece ser conscientizar, pois Furtado (1995, p. 16) observa que “[...] o teatro épico intenta a lucidez do espectador durante o espetáculo”, afastando-se, portanto, de um teatro mergulhado em emoções e meramente contemplativo. O Teatro Épico também buscava a quebra da quarta parede, em que os artistas poderiam olhar para o público e interagir, ao contrário dos espetáculos inflexíveis em que os artistas não podiam tirar os olhos do foco, muito menos conversar com a plateia durante suas apresentações.

O Teatro Épico - também conhecido por Teatro Didático - se distanciou profundamente das tragédias gregas clássicas e colocou os proletários em contato com um teatro que havia sido criado, no princípio, exclusivamente para a burguesia, dando às classes subalternas a possibilidade de aprofundar o pensar analiticamente e criticamente. Focou-se também nos gestos e na interrupção da ação como função principal (Benjamin, 1987). O teatro de Brecht rompe, definitivamente, com a ideia de um teatro destinado a divertir a burguesia e promove uma ruptura com todos os estereótipos.

A proposta brechtiana não é explicativa e não foi feita com o objetivo de ser compreensível. Não entrega as respostas, levando as pessoas a deixar o teatro refletindo sobre

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024

as injustiças sociais. Conforme a compreensão de Rosenfeld (2016), Brecht enfatiza, em sua proposta, o desejo de transformação social, unindo formação crítica e luta direta.

Brecht, em seu fazer teatral, provoca uma ruptura com um teatro destinado exclusivamente ao lazer e aos encontros sociais da elite, desatrelando o universo teatral do capitalismo e denunciando as injustiças sociais através de sua dramaturgia (Benjamin, 1987). O Teatro Épico colocou a arte teatral no campo da intelectualidade e das discussões dos grandes pensadores.

Os excessos cometidos pelas tragédias gregas, foram alvos de críticas e não foram reproduzidos no Teatro Épico. De acordo com Benjamin (1987, p. 82): "Desde os gregos, nunca cessou, no palco europeu, a tentativa de encontrar um herói não-trágico", sendo de tradição alemã procurar afastar dos heróis as tragédias exacerbadas. Dessa forma, o Teatro Épico de Bertolt Brecht rejeitou as banalidades, revolucionando a história mundial do teatro, bem como ocorreu com o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, do qual nos aproximamos nas linhas que se seguem.

O Teatro do Oprimido de Augusto Boal

Augusto Boal (1931-2009) foi um dramaturgo e diretor de teatro brasileiro com reconhecimento internacional, criando sua proposta revolucionária que ficou conhecida em todo o mundo como Teatro do Oprimido. Torturado e exilado durante a Ditadura Militar,[4] passou por vários países e ministrou oficinas teatrais a pessoas de várias partes do mundo. Criou um teatro de embate, que criticava de modo veemente os regimes totalitários e que jamais aceitava ficar na neutralidade.

O teatro existe para ver e ser visto, e para o teatrólogo, o espetáculo não tem sentido sem o público. Boal (1996, p. 27) acreditava que "[...] o teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo: ver-se em ação. Descobre que pode ver-se no ato de ver – ver-se em situação". O ato de ver-se, no teatro, se estabelece como algo que faz com que o indivíduo se sinta pertencente, se enxergue humano e inteiro em cena. O deslocamento do olhar, que no passado esteve focado na encenação exacerbada do artista, no Teatro do Oprimido, encontra-se no público, que é a verdadeira causa da apresentação de qualquer espetáculo.

[4] Regime autoritário instaurado no Brasil de 1964 a 1985, em que o poder ficou nas mãos dos militares.

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024

Para Boal (1996), desde o princípio, o teatro sempre existiu. O autor (1996, p. 27) argumenta que "[...] o teatro é a primeira invenção humana e é aquela que possibilita e promove todas as outras invenções e todas as outras descobertas". Portanto, a história do teatro, de certa forma, se confunde com a criação da humanidade. Boal (2020, p. 211-212) estabelece uma relação entre o teatro e a história humana:

> O teatro, no seu sentido mais arcaico e mais essencial, é o primeiro responsável pela cultura: como só os seres humanos são capazes de se auto-observarem no momento mesmo em que atuam - sabem onde estão, como são, conhecem o hoje e o ontem, e inventam o futuro, sem meramente esperar por ele - a cultura passa a existir a partir da descoberta do teatro, isto é, da humanização dos pré-humanos, isto é, do ato dicotômico de ver-se em ação. Este é o sentido mais profundo do teatro: somos capazes de nos vermos vivendo. Os seres humanos, mesmo que não façam teatro, todos, sempre, são teatro.

Por isso, os espetáculos teatrais escritos são registros sociais e culturais do modo de vida de um povo. São anotações históricas que ensinam as gerações futuras a compreender melhor o presente. Boal (2020, p. 195) atrela o teatro à vida quando declara que: "Todos fazemos teatro a vida inteira. A linguagem humana é a linguagem teatral, que é a soma de todas as linguagens possíveis", portanto o teatro é uma arte completa, sendo capaz de unir corpo, intelecto e todas as outras artes em uma só ação. Sob essa perspectiva, o teatro não é apenas uma encenação sem conexão com a realidade, mas faz parte da nossa origem e colabora com a completude humana, sendo também uma arte múltipla.

O Teatro do Oprimido não se resume somente a uma encenação fictícia, mas colabora com a transformação da sociedade. O teatro de Boal (2013, p. 13) é um teatro de enfrentamentos:

> O teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o 'teatro'. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação. Para isso, é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar.

O dramaturgo desprende a história do teatro de um passado de arte elitista sem admiração da arte teatral, em que o teatro era feito apenas para oportunizar à burguesia a ostentação de suas posses. O Teatro do Oprimido, por sua vez, não se caracteriza em meros momentos contemplativos, mas de debates e confrontos complexos que resultam em uma encenação que inicia no palco e que se concretiza na vida.

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024

Boal (2013) reconhecia a importância do jogo para desenvolver a linguagem no teatro. Assim como ele, Real e Canan (2002, p. 07) consideram que: "O jogo evolui pelo prazer de dominar determinadas atividades para delas extrair um sentimento de eficácia e poder". Destes sentimentos, há a possibilidade de construção de realidades em cena que podem ser transportadas para a vida real.

Para um bom desenvolvimento da vida real, a criança precisa brincar. Os jogos teatrais são uma maneira da criança aprender através de brincadeiras, auxiliando na atuação no palco e no exercício da cidadania. Trabalhando todos os sentidos através da imersão no movimento, a criança tem sua aprendizagem potencializada. Se permitindo experienciar a atuação no palco enquanto aprofunda suas habilidades durante as práticas de jogos teatrais, a criação de espetáculos teatrais se torna mais natural e com atrizes e atores mais seguros para o desempenho no palco. As regras estabelecidas durante os jogos teatrais, formarão cidadãs e cidadãos mais conscientes de seus direitos e deveres na sociedade. Os diálogos e debates suscitados durante o processo, colaboram para a formação crítica dos sujeitos.

O aprofundamento estabelecido pela criança durante o andamento dos jogos teatrais, faz com que ela desenvolva conhecimentos que a auxiliarão durante sua trajetória de vida. Koudela e Santana (2005, p. 149) observam que:

> No jogo teatral, pelo processo de construção da forma estética, a criança estabelece com seus pares uma relação de trabalho em que a fonte da imaginação criadora – o jogo simbólico – é combinada com a prática e a consciência da regra de jogo, a qual interfere no exercício artístico coletivo.

Os jogos teatrais fortalecem a desenvoltura de habilidades sociais, profissionais e de atuação no palco, colocando as pessoas em contato com variadas situações e levando a experiências que contribuem com o desenvolvimento integral dos indivíduos. Como os jogos são permeados por regras, a criança brinca enquanto absorve valores e normas sociais, argumentando e se envolvendo em debates que instigarão o despertar do senso crítico e que auxiliarão na aprendizagem escolar.

O Teatro do Oprimido é um exercício de cidadania coletiva, pois as provocações encenadas vão refletir em transformações sociais. Boal (2009, p. 136) esclarece que: "No Teatro do Oprimido, o cidadão, no presente, pensa o passado e inventa o futuro. O palco do teatro, tanto como a cela ou o pátio da cadeia, pode ser um lugar de estudo, avaliação; o teatro pode ser a linguagem desta busca de si mesmo". O Teatro do Oprimido, nesse sentido, abre

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024

possibilidades de partida para resgatar destinos e apontar novos caminhos às trajetórias de vida.

Boal (2008) deixa claro que no teatro, ao assistir os personagens, estamos olhando para nosso próprio eu e refletindo sobre ele. O poder de debater sobre o espetáculo assistido e de se sentir participante ativo do processo, transforma a visão de teatro que tínhamos no passado. É por isso que no Teatro do Oprimido os espectadores são chamados de *expect-atores*, sendo co-participantes a todo o momento para debater, alterar cenas e até mesmo encenar no lugar dos artistas. Dessa forma, discorreremos a seguir sobre as semelhanças entre essas propostas de dois dramaturgos conhecidos internacionalmente.

Ligações entre o Teatro Épico e o Teatro do Oprimido

Em seus registros, o dramaturgo Augusto Boal revelou o fato de ser um admirador do trabalho de Bertolt Brecht. Para ambos, o teatro deveria romper com seu passado de arte elitista.

A imagem da arte teatral atrelada ao palco italiano[5], remetia à exclusão social em que somente a elite tinha acesso ao lazer e ao conhecimento, nada restando às classes subalternas a não ser não participar das discussões sociais. Na visão de Boal (2008, p. ix):

> Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano, e pode ser praticado na solidão de um elevador, em frente a um espelho, no Maracanã ou em praça pública para milhares de espectadores. Em qualquer lugar... até mesmo dentro dos teatros.

Boal acreditava em um teatro que poderia estar em todos os espaços públicos. Suas propostas levavam artistas a aspirar debater os anseios do proletariado, convidando o público a assistir e a sair do teatro reflexivo.

O teatro de Boal desejava sair dos palcos suntuosos e elitizados, ganhando as ruas, atraindo as massas para suas ideias e propondo discussões críticas que deveriam culminar em transformações sociais, fazendo com que um público acostumado a se manter na passividade, se torne ativo.

Boal (2008, p. 43) propõe um fazer teatral que não somente treine atores para uma boa performance perante o público, mas afirma que: “Ensinar é um segundo prazer estético! É

[5] Surgiu na Itália, no século XVI, como um tipo de palco idealizado para teatros e óperas.

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024

assim que devem ser os artistas-criadores, mas eles devem também ensinar o público a criar, a fazer arte, para que possamos usar esta arte, que é de todos, em conjunto", tornando o fazer teatral menos egoísta, contexto em que os artistas não somente se preparam e apresentam, mas também se preocupam em ensinar e envolver o público em suas ações.

Ambos os dramaturgos buscavam um teatro que quebrasse a quarta parede, que é uma parede imaginária situada em frente ao palco para separar os atores do público. No entanto, podemos afirmar que Boal (2009, p. 185) desenvolveu sua proposta, baseando-se em três grandes transgressões: "1 – Cai o muro entre o palco e a plateia: todos podem usar o poder da cena; 2 – Cai o muro entre o espetáculo teatral e a vida real: aquele é uma etapa propedêutica desta; 3 – Cai o muro entre artistas e não-artistas", o que coloca o público em equidade com os atores. A proposta teatral de Boal é ousada, pois quebra a quarta parede estabelecida por Stanislavski, ator e diretor russo que apostava na busca das emoções dos artistas para a construção de personagens com menos superficialidade.

Assim como a proposta de Brecht demonstrava a importância do gesto no teatro, Boal (2000, p. 298) desenvolveu uma técnica gestual que aprimorou no Peru, durante o período de exílio: "O Teatro-Imagem nasceu porque meus peruanos falavam 47 línguas diferentes, maternas. O espanhol, como para mim, era madrasta. Para entendê-los, pedi: façam imagem do real e do desejo. Depois, de como se pode passar do real ao ideal". A imagem, sendo uma linguagem universal, auxiliou Boal a compreender melhor as expressões de seus atores e criou a possibilidade de uma comunicação inteligível.

Mas Boal e Brecht não concordavam em tudo, tendo diferenças em suas propostas. Betti (2013, p. 10) observa que

> [...] a criação do Sistema Coringa acabou por distanciar Boal das concepções épicas de Brecht, como observa Anatol Rosenfeld. O crítico, que foi o mais importante interlocutor do Teatro de Arena nesse momento, colocou em questão o aspecto crucial que ali se apresentava: o da representação de protagonistas heróicos (Zumbi e Tiradentes) como contradição interna para a efetividade épica e dialética desejada. Em 'Arena conta Tiradentes', primeira aplicação prática do Coringa, o protagonista era um herói 'mitizado' que, ao contrário dos demais personagens, possuía consciência apenas de si próprio e era representado em cena por um único ator protagônico, não sendo, portanto, objeto de narração por parte do Coringa no espetáculo. A 'mitização' do herói era realizada cenicamente em estilo naturalista, em contraste com o distanciamento aplicado na representação das demais personagens. A forma empática com que esse herói se apresentava contrapunha-se à exegese crítica visada pela voz narrativa do Coringa. O resultado atingido, porém, era saudado por Boal como um recurso necessário e desejável diante da situação política atravessada pelo país: "não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis".

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024

Brecht sentia a necessidade de afastar-se das tragédias gregas. Nelas, o herói era idealizado e protagonista, tentando transmitir uma imagem de perfeição destoante da realidade e sem nuances entre o mal e o bem. Por isso, Brecht buscava desconstruir as imagens heroicas em seus espetáculos.

Boal ainda utilizava heróis em cena, pois pensava que um país transpassado pelo enfrentamento feito no período ditatorial necessitava de heróis para produzir novos sentidos para a vida. A ditadura enfrentada no Brasil desconstruiu as imagens de heróis que existiam até então, imagens essas que eram validadas pelas distorções da realidade e que a barbárie fez desmoronar.

Com as disformidades provocadas pelo período ditatorial, algumas pessoas silenciaram em seu desejo de dizer verdades. Surgiu então um teatro que poderia resgatar as pessoas desse silenciamento. O Teatro do Oprimido ansiava dar vida e devolver o direito à palavra ao público, tirando-os da invisibilidade. Koudela e Santana (2005, p. 151) esclarecem que:

> A prática do Teatro do Oprimido de Augusto Boal surgiu da necessidade de reação às relações ditatoriais na América Latina, na década de 1960. Boal conclui por uma total desativação do papel do espectador, tendo em vista a sua libertação do papel de mero observador e, com isso, em última instância, a libertação do povo de sua passividade e impotência. Ao acusar Brecht de ter proclamado a experiência política apenas no nível da consciência e não da ação, Boal desconhece as reflexões do escrevinhador de peças e sua teoria da Peça Didática.

As peças didáticas de Brecht, para Henrique (2022, p. 1):

> […] são instrumentos pedagógicos que ensinam sobre temas da vida social e coletiva de todos os envolvidos no fazer teatral. Dessa forma, a arte age de modo a potencializar a consciência crítico-reflexiva dos espectadores.

Brecht instiga o senso crítico e incentiva quem o assistia a deixar sua condição de passividade.

Para aprimorar o Teatro do Oprimido, Boal criou uma técnica chamada Teatro-Fórum, que além de quebrar a quarta parede, convida o público a debater as ações apresentadas e também permite a quem estiver assistindo dar a sua opinião de como as cenas interpretadas pelos atores podem melhorar, ousando chamar quem estiver assistindo para tomar os papéis dos artistas e refazer a cena da forma que julgar mais adequado. Boal (2013, p. 17) explica como funciona o Teatro-Fórum:

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024

> O Teatro Fórum – talvez a forma de Teatro do Oprimido mais democrática e, certamente, a mais conhecida e praticada em todo o mundo, usa ou pode usar todos os recursos de todas as formas teatrais conhecidas, a estas acrescentando uma característica essencial: os espectadores – aos quais chamamos de spect-atores – são convidados a entrar em cena e, atuando teatralmente, e não apenas usando a palavra, revelar seus pensamentos, desejos e estratégias que podem sugerir, ao grupo ao qual pertencem, um leque de alternativas possíveis por eles próprios inventadas: o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo.

Na técnica de Teatro Invisível de Boal (2013), também é possível identificar ideologias das pessoas participantes durante diálogos provocados intencionalmente. Mais do que isso, há a possibilidade de influenciar pessoas a tomar determinadas decisões através do exercício da dialética, sendo possível praticar teatro invisível em um ponto de ônibus, por exemplo, em que se promova uma discussão sobre o aumento do preço da passagem, e no final, ao abandonar o local, deixar outras pessoas discutindo algo que, sem que elas saibam, iniciou por causa de uma ação de teatro invisível.

O Teatro do Oprimido é plural, procurando ouvir a opinião das pessoas e convidando-as a participar dos processos de construção social. Com ele, o teatro ultrapassa seu passado de ostentação social pela burguesia e de admiração meramente contemplativa, sendo impulsionador de transformações na sociedade.

Brecht (1967) provocava reflexões, em seus espetáculos, para que os espectadores saíssem do teatro refletindo e debatendo sobre tudo o que viram e ouviram. Boal (2013), além de provocar reflexões, marcou sua passagem levando quem está assistindo para o palco, criando o termo *espect*-atores para definir um público que assiste, debate e assume o lugar dos artistas, pois este tem a liberdade de entrar em cena para transformar a cena e posteriormente a vida real.

De acordo com Boal (2020, p. 57): “O teatro não pode ser aprisionado no espaço teatral”, pois tem potencial para tomar as ruas, as escolas, os sindicatos, as câmaras municipais… Aprimorando, assim, a visão teatral de Brecht (1967), quando propõe a ocupação teatral das ruas.

Encontramos semelhanças e diferenças nas propostas de Boal e Brecht. Nas semelhanças, observamos um teatro afastado dos ideais burgueses e próximo aos ideais das massas. Nas diferenças, percebemos um teatro brechtiano que acreditava nas reflexões para atingir seus objetivos e um teatro de Boal que, mais radicalmente, desejava transformar os espaços públicos em locais teatrais.

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da argumentação do artigo foi possível identificar as conquistas alcançadas nas propostas teatrais de Boal e Brecht, ressaltando suas semelhanças e também compreendendo as peculiaridades que singularizam cada proposta. O estudo da história do teatro faz com que seja possível assimilar o passado para entender o presente, reconhecendo as especificidades teatrais e percebendo as influências das diferentes realidades no desenvolvimento teatral.

Brecht buscava um teatro reflexivo. Boal almejava um teatro proativo e transformador, o que se deve ao fato de o teatro de Boal ter surgido na Ditadura Militar, um período em que o embate era mais intenso, ofensivo e até mesmo físico. Também podemos identificar indícios de que Meyerhold motivou Piscator e de que Piscator influenciou Brecht, que também veio a inspirar o trabalho de Boal. Contudo, reconhecemos que cada um dos teatrólogos deixou seu próprio legado na história mundial do teatro.

Brecht enfrentava uma sociedade marcada pelo radicalismo nazista quando desenvolveu sua proposta, bem como Boal vivia em um contexto de Ditadura Militar no Brasil quando criou a sua. Ambos os contextos totalitários e autoritários que os dramaturgos viveram, deixaram marcas profundas em suas vidas e em suas propostas para o desenvolvimento social do teatro.

Boal teve como algumas de suas influências o dramaturgo Brecht e o educador Paulo Freire, nos quais se inspirou para aprimorar seus estudos. Criou uma proposta peculiar que trouxe a libertação da plateia através de debates e da possibilidade de todos se colocarem em cena.

A austeridade da educação alemã de Brecht, condiz com os pensamentos de suas buscas por um herói não-trágico, pois a demonstração de sentimentos é mais contida nessa cultura. Inversamente, os gregos pareciam ser mais livres na expressão de suas emoções e no desenvolvimento artístico.

Entendemos que, diante da proposta inicial, encontramos semelhanças entre os estudos desenvolvidos por Brecht e Boal. O Teatro Épico e o Teatro do Oprimido foram raros em seus ideais de transformação social e podem apontar caminhos, bem como ser revisitados ainda hoje por artistas e interessados em ampliar seus conhecimentos sobre a arte teatral.

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas -** Magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETTI, Maria Sílvia. **O teatro de resistência.** História do teatro brasileiro, v. 2, p. 194-215, 2013.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo:** método boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro -** memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BOAL, Augusto. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOAL, Augusto. **Teatro Legislativo**. Organização de Fabiana Comparatto e Julián Boal. Apresentação, notas, tradução e estabelecimento de texto de Fabiana Comparato. São Paulo: Editora 34, 2020.

BOSSMANN, Reinaldo. O teatro épico de brecht. **Revista Letras**, v. 24, 1975. DOI: 10.5380/rel.v24i0.19607. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19607. Acesso em: 20 jan 2024.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CANCLINI, Néstor García. **Cidadãos substituídos por algoritmos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

FURTADO, Marli Terezinha. Bertolt Brecht e o teatro épico. **Revista de Língua e literatura estrangeiras**, v. 5, n. 1, p. 9-19, 1995. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/4826/4132. Acesso em: 20 jan 2024.

HENRIQUE, Layane. **A peça didática de Brecht**. Arte e direitos humanos, 2022. Disponível em: https://arteedireitoshumanos.com.br/2022/04/12/a-peca-didatica-de-brecht/#:~:text=As%20pe%C3%A7as%20did%C3%A1ticas%20de%20Brecht,consci%C3%AAncia%20cr%C3%ADtico%2Dreflexiva%20dos%20espectadores. Acesso em: 20 jan 2024.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1999.

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024

KOUDELA, Ingrid Dormien; SANTANA, Arão Paranaguá de. Abordagens metodológicas do teatro na educação. **Ciências Humanas em Revista**, v. 3, n. 2, p. 145-154, 2005. Disponível em: https://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Arte/artigos/metodo_teatro.pdf. Acesso em: 20 jan 2024.

MARQUES, John. **Bertolt Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Teatro em Escala, 2019. Disponível em: https://teatroemescala.com/2019/09/26/bertolt-brecht-e-o-teatro-epico/#comments. Acesso em: 29 dez. 2023.

MEYERHOLD, Vsévolod Emilevich. **Do teatro**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa Social**. Teoria, método e criatividade. 21. ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

REAL, Luciane Magalhães Corte; CANAN, Silvia Regina. Adultocentrismo na educação infantil. **Revista de Ciências Humanas**, v. 3, n. 3, p. 30-45, 2002. Disponível em: https://revistas.fw.uri.br/index.php/revistadech/article/view/217. Acesso em: 20 jan 2024.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Editora Perspectiva SA, 2016.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. 25. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

SOBRE OS AUTORES

Juliana Campoy Miranda de Souza
Possui licenciatura plena em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Sagrado Coração de Bauru/SP (2011) e graduação em Pedagogia pela UERGS de Cruz Alta/RS (2017). Concluiu o Mestrado em Educação nas Ciências pela UNIJUÍ em Ijuí/RS (2021) e iniciou em 2022 o Doutorado em Educação nas Ciências pela UNIJUÍ em Ijuí/RS. É professora de Arte e de Teatro nas redes públicas de ensino de Ijuí e região.
E-mail: jcampoy77@gmail.com

Taise Neves Possani
Graduada em Letras-Licenciatura Plena habilitação Língua Portuguesa, Língua Inglesa e respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande (2006). Mestre em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (2009). Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação nas Ciências (UNIJUI-2023). Atua como docente no Curso de Letras da Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UNIJUI) e coordenadora dos cursos de Licenciatura em Letras, Pedagogia e História. É membro do Grupo de Pesquisa Mogaba, no qual desenvolve estudos relacionados à Educação e tecnologias e pesquisa junto à educação básica como integrante do Projeto "Escolas Inteligentes" (PROEDU FAPERGS-2022).
E-mail: taise.possani@unijui.edu.br

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024

Sidinei Pithan da Silva
Possui graduação em Educação Física pela Universidade Federal de Santa Maria (1998), graduação em Farmácia pela Universidade Federal de Santa Maria (2000), graduação em História pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (2015), mestrado em Educação nas Ciências pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (2005) e doutorado em Educação (2010) pela Universidade Federal do Paraná. Atualmente é professor dos Cursos de Educação Física (EDF), de Medicina e do Mestrado e do Doutorado em Educação nas Ciências da UNIJUÍ-RS. É Coordenador e professor no Programa de Pós-Graduação em Educação nas Ciências e professor no Mestrado Profissional em Educação Física - Unijuí-RS/Unesp/SP. Atua principalmente nos seguintes temas: Formação de Professores; Epistemologia; Teoria Crítica e Educação; Corpo, Saúde e Educação Física; Complexidade; Concepção Dialética; Conhecimento e História.
E-mail: sidinei.pithan@unijui.edu.br

Revista de Ciências Humanas, Frederico Westphalen – RS, v. 25, n. 3, p. 164-180, set./dez. 2024.
Recebido em: 28/02/2024 | Aceito em: 26/06/2024