

ARTE EDUCAÇÃO: TEATRO DE BOAL COMO PRÁXIS SOCIAL

Joaquim Pires dos Reis¹

Introdução

O teatro de Boal tem uma forte tendência de ser transformador e formador de cidadãos críticos. Seu ensino pode conduzir o educando a construir o hibridismo cultural. Por meio deste tipo de arte dramática, o sujeito tem boas possibilidades de alcançar com leveza a capacidade de se emancipar desta vida complexa e colonizada pelos paradigmas hegemônicos. Quando o sujeito sobe ao palco e se entrega na vida do personagem, o ator geralmente consegue perceber a subjetivação do outro e adquire a capacidade de produzir conhecimento sobre si próprio e sobre os que o cercam.

“A função moral da própria arte é eliminar o preconceito, retirar os antolhos que impedem os olhos de ver, rasgar os véus decorrentes do hábito e do costume, aprimorar a capacidade de perceber” (DEWEY, 2010, p.548).

De acordo com está premissa da arte descrita por Dewey, que encontra respaldo em Boal, este estudo se torna de grande valia para o debate teórico educacional do Sistema Coringa do Teatro do Oprimido.

Ao se beneficiar de uma metodologia qualitativa quantitativa, fizemos um resgate histórico da base e do desenvolvimento do Teatro Coringa com objetivo de registrar dados teóricos que nos dê sustentação para dialogar sobre a importância da arte teatral de Augusto Boal.

Refletimos sobre a arte de Piscator e o Teatro Didático de Brecht por serem motivadores dos pensamentos de Boal, uma vez que traduz, na opinião deste pesquisador, uma série de princípios caros para a busca de Boal por boas práticas educacionais e teatrais.

¹ Mestre em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (UFSJ); Lato Senso em Arte Educação (PUC/Minas) e PIGEAD (UFF); Graduação em Artes Cênicas (UFOP). Professor de Artes na E. M. Paulo Cezar Cunha (Contagem) e E. M. Frei Edgard Groot (Betim). Dramaturgo e romancista. tempobomhoje@hotmail.com

Em seguida um apanhado sobre as várias técnicas que compõe o Teatro do Oprimido, com as quais Boal esquematizou e desenvolveu o Sistema Coringa. Finalizando com o esclarecimento da metamorfose do espectador, que permite a plateia agir de forma crítica a temática discutida no espetáculo

A base do Teatro 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 do proletariado. O teatro de Bertolt Brecht foi e ainda é uma manifestação contundente de que o palco também é um possível espaço de libertação dos oprimidos em relação à força do capital. 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 Bertolt 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 do arquiteto ao lê 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. (PISCATOR, 1968, p. 149)

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. “O Teatro Didático de Brecht, bem ao contrário, procura estimular no público uma atitude de crítica e vigilância, propicia ao raciocínio e à análise dos problemas sociais”

2

(ROSENFELD, 2012, p. 51). Os artistas que passam por essa experiência optam por contar o acontecimento, em vez de mostrá-lo: a diégese substitui a mimese; as personagens expõem os fatos, em vez de dramatizá-los.

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)

A catarse em Brecht tem sua última reflexão de cunho universal. O dramaturgo “a compara com um ardor que ele tempera no Pequeno Organon e seus Adendos, com a alienação ideológica do espectador e com a valorização, nos textos, somente dos valores a-históricos das personagens” (PAVIS, 1999, p. 41). 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.

Augusto Boal e as várias faces do Teatro do Oprimido

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.

Boal ao assegurar que a Poética Marxista de Brecht se contrapõe a Poética Idealista de Hegel afirma “o personagem não é sujeito absoluto e sim objeto de forças econômicas, ou sociais, às quais responde, e em virtude das quais atua” (BOAL, 2013, p. 113).

Com essa consciência, buscou o povo como público, e deixou de lado as classes influentes que enchiam os teatros do país para exibir sua ideologia dominante. O brasileiro, assim

como Brecht, não quis cultivar espectadores passivos ou que mantêm as reflexões longe do tablado, alienados, aptos 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.

Brecht e Boal tinham orientação marxista, e o segundo dramaturgo sofreu influência dos pensamentos 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. O brasileiro, assim como o alemão, entendia que o teatro deveria provocar o raciocínio crítico e o diálogo entre atores e público para chegar a uma possível síntese.

A evolução do estudo teatral de Brecht para Boal é que, enquanto aquele propõe que a plateia dita as soluções do problema para o ator interpretar, este propõe a ação da plateia. Isto é, o espectador assume o papel do protagonista e faz do palco um espaço para expor seu pensamento em ação. Atitude essa que 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.

O erro de Brecht foi não perceber o caráter indissolúvel do ethos e da diánoia, ação e pensamento – ele propõe dissociar e mesmo contrapor o pensamento do espectador ao pensamento do personagem, mas a ação dramática continua independente do espectador, que se mantém na condição de espectador. (BOAL, 2013, p. 83).

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 despedia deste mundo. Boal iniciou sua carreira nos Centros Populares de Cultura com as peças de Brecht, dirigindo pessoas que não se consideravam atores profissionais. Nos primórdios do seu teatro, a noção da transformação do espectador em espect-ator já era algo a ser

conquistado. A noção de que o homem é ator, diretor e espectador das suas próprias ações, Boal aprendeu já de início, com a experiência em dirigir a peça *A Exceção e a Regra*, de Brecht. Compreendeu também que todos são capazes de atuar no palco e que teatro e vida cotidiana é extensão um do outro. O círculo de *Giz Gaucasiano*, com atores famosos, não teve o alcance que Boal desejava com seu teatro de cunho político. Mas obteve êxito como *A Resistível Ascensão de Arturo UI*, com a participação inesquecível de Guarnieri. Se no decorrer da criação do texto, Brecht sofria com o nazismo na Alemanha, no decorrer da montagem da peça, Boal sofria com o autoritarismo no Brasil. A realização deste espetáculo terminou com Boal e boa parte do grupo preso, e a Ditadura Militar vencendo a arte teatral.

Na Argentina, beneficiou-se do Teatro Invisível e encenou um poema de Brecht no supermercado, sendo que a trama era a fome. Alguém desempregado e sem dinheiro enche o carrinho de mercadorias, chega ao caixa e expõe tal situação. Com exceção do jovem desempregado e de alguns atores na fila e outros de fora do mercado, os demais eram espectadores que agiram como espect-atores.

Quando estava em Paris na década de 80, ao estilo do Teatro Fórum, dirigiu a cena “A Esposa Judia”, da peça *Terrores e Miséria do Terceiro Reich*. O espectador, ao adquirir o direito de dizer “Para” quantas vezes quisesse, comando que exigia o congelamento dos atores, subia no palco e ia buscar solução do problema em ações físicas. O espectador agora se torna também ator e autor.

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. Entre elas, Teatro de Jornal, 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 delas foi o Teatro de 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 deste 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.

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. Nesta 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 o teatrólogo foi preso e exilado na Argentina, onde criou o Teatro Invisível. Criado também para driblar a Ditadura Militar da Argentina, foi uma das primeiras ações dramáticas estabelecidas com técnicas criadas por Boal, que culminaram no Teatro do Oprimido, acompanhado do Teatro Jornal, de Imagem. Suas modalidades teatrais não são lineares, elas se mesclam e às vezes até possuem aspectos que se opõem internamente. Mas todas as suas modalidades visam à transformação social pela arte, à conscientização dos direitos humanos, e ao combate às diferenças sociais.

Os agentes do Teatro Invisível escolhiam um espaço público, sem o conhecimento das pessoas, e neste local apresentavam ações cênicas com 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 é diacrônica, isto é, pode 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 minimizar os “espectadores” exaltados, usando para isso um discurso apaziguador, que geralmente são improvisados. A função Coringa é exercida por um ator que é polivalente e onisciente, pode 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, a metamorfe do espect-ator.

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)

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, foi convidado juntamente com Paulo Freire pelo Governo Revolucionário peruano a participar do Programa de Alfabetização Integral (ALFIN), ensinar adultos a ler e a escrever. Nesta fase da sua vida profissional descobriu o Teatro Fórum, momento que o espectador se transforma em espect-ator, 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. Na vida real somos todos atores e espectadores dos acontecimentos. “O espectador se disponha a intervir na ação, abandonando sua condição de objeto e assumindo plenamente o papel de sujeito” (BOAL, 2013, p. 151).

O diálogo no Teatro Fórum ganha uma intensidade eletrizante, o conflito entre opressores e oprimidos deixa claro os interesses de classes e traz a realidade do cotidiano para o tablado. Na luta dialógica dos polos opostos, o oprimido é vencido, suas fraquezas expostas ao público. O Coringa estimula a plateia a colocar em prática seu raciocínio crítico. O espect-ator assume o lugar do perdedor em cena e busca reverter a situação. Mesmo que os atores já tivessem treinado a fala e as ações dos personagens, escolhido a temática central, e já com a existência de um roteiro, dominando as técnicas do Teatro Fórum, a improvisação sempre era exigida. Isso porque depois que a plateia assume seu lugar na cena, o inesperado sempre acontece.

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 mais utilizado. O tema do debate é pré-estabelecido, e os atores relatam seus sentimentos em relação à temática e demonstram interesses 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.

São inúmeras as intervenções no espetáculo, e 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.

O conflito dramático entre os vários pensamentos, que cria dois polos antagônicos, opressor e oprimido se torna o clímax da apresentação. No final, geralmente o segundo vence o primeiro, e o exemplo de luta social está posto em prática no palco, cabe aos participantes contextualizá-lo com a vida real.

Arco-Íris do Desejo integra a estética do Teatro do Oprimido, e veio como resposta a afirmação de Boal que todos podem fazer teatro. Conhecido também como Método Boal de Teatro e Terapia. As técnicas desta 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 parecia não fazer parte. Como o próprio nome já expressa, as cores do arco-íris eram associadas aos desejos dos participantes desta modalidade teatral, com objetivo de transformar as opressões internalizadas em outras personificações.

Ao se aproximar do psicodrama, criou o psicoteatro, em que o ator se vê em ação, se observa e chega ao autoconhecimento. 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. Esse tipo de teatro funciona como se fosse o Ego³ da instância da psique humana, que adéqua os instintos com o ambiente que o sujeito vive e regula as vontades do Id.

Por fim o Teatro Legislativo, que foi arquitetado nos moldes do Teatro Fórum e teve seu cerne no Rio de Janeiro, momento 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 a jurisprudência, como advogados e assessores legislativos para avaliar as propostas de lei e devolvê-las aos atores para um novo debate, acompanhavam o grupo do Teatro Legislativo. Essas leis eram encaminhadas para tramitação nos órgãos públicos, e mais de uma dezena delas foram aprovadas.

Sistema Coringa

Boal selou sua defesa de arte do raciocínio em ação, com o conceito do Sistema Coringa, que foi utilizado em suas técnicas do Teatro do Oprimido, e atingiu seu clímax no Teatro Fórum. 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. O espetáculo Coringa tem uma estrutura dividida 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. Todos os demais atores estão divididos em dois coros: Deuteragonista e Antagonista, tendo cada um seu Corifeu. Os coros não possuem números fixos de atores e atrizes, e estes podem interpretar personagens masculinos ou femininos independente de sexo ou gênero. A diferença entre os dois coros é que os atores Deuteragonistas podem desempenhar qualquer papel de apoio ao protagonista. Cada cena tem início, meio e fim e se beneficia dos comentários para servir de base para a cena seguinte.

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)

Boal como o Sistema Coringa 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 o personagem. Quando o herói da tragédia aceita que sua má conduta o conduziu ao erro, empaticamente quem assiste a representação cênica percebe que sua harmatia 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. Para Boal, Aristóteles não incentiva a igualdade, devido ao fato de o grego defender a existência da justiça nas desigualdades sociais.

No tempo entre o surgimento da Poética de Aristóteles e os dias atuais, a catarse, uma das finalidades e consequências da tragédia, foi interpretada e definida de maneira diferenciada ou complementar, de acordo com os interesses de quem a interpretava. Para a psicanálise, seria um meio pelo qual o homem se delicia em colher seus próprios sentimentos. Na teologia cristã, catarse seria uma maneira de criticar o mal e a aceitação do sofrimento. Rousseau a condenava por ser passageira. Diderot e Lessing tentaram transformá-la em virtude. Para Brecht e Boal, significava um meio de alienação.

Conclusão

Como afirmam Piscator, Brecht e Boal, o homem é objeto de forças sociais, de circunstâncias exteriores. Em sua obra *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, Brecht, ao descrever o diálogo entre o primeiro menino e o grupo de três estudantes e o professor, deixa claro que o personagem é objeto do sistema. Duas forças latentes dentro do personagem criam um conflito de personalidade. A figura dramática opta em deixar florir aquela que lhe dê um conforto perante as grandes instituições de poder. Neste caso é o 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 que Piscator, Brecht e Boal fizeram foi valorizar a razão perante a emoção. Mas a exemplo da arte e ciência, a razão e a emoção se completam para obter conhecimento. Os estudiosos teatrais modernos chegaram a utilizar esta arte com vários objetivos, chegando a divulgar ideias contraditórias entre eles. Se para Hegel o personagem age de acordo com suas vontades interiores, reforçado pela moral e a ética, imposto pela burguesia com ajuda da religião; 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.

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 a sua proposta, pois não permitia o espectador pensar por si mesmo, ele delegava essa função ao ator. Boal acreditou nos ideais do alemão e 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 espectador, que acontece na exortação. Momento que o espectador é incentivado pelo Coringa a subir no palco e expressar de maneira cênica sua opinião crítica da temática da peça.

Referências

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: Edições Mandacaru, 2011.

FERRAZ, M. H. C.; FUSARI, M. F. R. **Metodologia do Ensino de Arte**. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 50ª ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2011.

GASSNER, Jhon. **Mestre do Teatro I**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

JÚNIOR, João Francisco Duarte. **Por que Arte-Educação?** 10ª ed. Campinas: Papyrus, 1996.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. São Paulo: Bom Tempo, 2008.

MARX, K.; ENGELS, F. **O Manifesto do Partido Comunista**. 6ª ed. São Paulo: Global Editora, 1986.

MARX, K.; ENGELS, F. **Ideologia Alemã**: Teses sobre Feuerbach. supervisão editorial, Leandro Konder; tradução, Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

RAPPAPORT, C. R.; FIORI, W. R.; DAVIS, C. **Psicologia do Desenvolvimento**. Volume 1 Teorias do desenvolvimento: Conceitos fundamentais. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1981.

REVERBEL, Olga. **Um caminho do teatro na escola**. São Paulo: Editora Scipione, 1989.

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

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 6ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.