

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA/ALAGOAS  
CURSO DE MESTRADO EM EDUCAÇÃO POPULAR

O TEATRO DO OPRIMIDO A SERVIÇO DA EDUCAÇÃO POPULAR  
NA CONSTRUÇÃO DE UM SER CRÍTICO/ LIBERTADOR

ELIZA MAGNA BARBOSA MENDES

Maceió-Alagoas

Agosto 2000

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO — BLOCO III  
Curso de Mestrado em Educação  
Campus I — Cidade Universitária  
CEP 58059-900 — João Pessoa - PB

**O TEATRO DO OPRIMIDO A SERVIÇO DA EDUCAÇÃO POPULAR  
NA CONSTRUÇÃO DE UM SER CRÍTICO/LIBERTADOR**

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Educação, à comissão julgadora da Universidade Federal da Paraíba, em convênio com o Centro Federal de Educação Tecnológica, sob a orientação da Professora Doutora Sheila Diab Maluf.

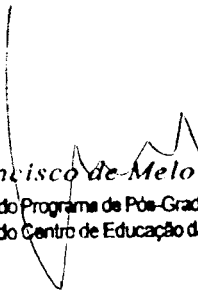
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA/ALAGOAS  
CURSO DE MESTRADO EM EDUCAÇÃO POPULAR

### BANCA EXAMINADORA

PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. SHEILA DIAB MALUF \_\_\_\_\_

PROF. DR. EDSON FRANCISCO VALENTE \_\_\_\_\_

PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. ENAURA QUIXABEIRA ROSA E SILVA \_\_\_\_\_

  
*José Francisco de Melo Neto*  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação  
em Educação do Centro de Educação da UFPB

Agosto 2000

*Descubram no familiar o insólito.  
No cotidiano, desvelem o inexplicável.  
Que o que é habitual provoque espanto.  
Na regra, descubram o abuso.  
E sempre que o abuso for encontrado,  
Procurem o remédio.*

**Bertolt Brecht**

(in PEIXOTO, 1981:60)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, a Deus *por me deixar respirar, por me deixar existir.*

Ao Fábio e às minha filhas Amanda, Olívia e Olga, por me serem tão caros.

À minha mãe, d. Laura, pelo apoio moral que sempre me deu.

Aos meus irmãos, especialmente ao Geraldo e à Regina pelos toques essenciais.

À minha orientadora, Profa. Dra. Sheila Diab Maluf, pelas sábias interferências e a paciência comigo no decorrer da pesquisa.

Aos Profs. Drs. Emília Prestes e Edison Valente, por terem me dado o privilégio de comporem a banca examinadora do meu exame de qualificação.

À Profa. Dra. Enaura Quixabeira Rosa e Silva, pela participação na banca da Dissertação de Mestrado.

Aos professores do Mestrado, por respeitarem minhas idéias.

Aos colegas Damião Augusto e Carlos Henrique, pelo imensurável apoio e compreensão.

Aos entrevistados dos grupos de Teatro do Oprimido pela grande colaboração.

À Esmeralda de Jesus, pelo apoio no abstract.

## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS .....	VI
RESUMO/ABSTRACT.....	IX

### PRÓLOGO

Breve História de Vida.....	02
Introdução.....	05

### PRIMEIRO ATO – BREVE HISTÓRIA DO TEATRO

#### CENA I

Conceituações.....	11
Características.....	12

#### CENA II

A Poética de Aristóteles.....	16
-------------------------------	----

#### CENA III

O protagonista Medieval.....	21
------------------------------	----

#### CENA IV

A Poética da Virtú de Maquiavel.....	25
--------------------------------------	----

#### CENA V

Georg Wilhelm Friedrich Hegel.....	31
------------------------------------	----

#### CENA VI

Bertolt Brecht.....	35
---------------------	----

### SEGUNDO ATO – A POÉTICA DO OPRIMIDO

#### CENA I

Augusto Boal – Vida e Obra.....	42
---------------------------------	----

#### CENA II

O surgimento do Teatro do Oprimido e suas técnicas.....	47
---	----

#### CENA III

Sistema Coringa.....	50
----------------------	----

<b>CENA IV</b>	
Teatro Jornal.....	53
<b>CENA V</b>	
Teatro Invisível.....	55
<b>CENA VI</b>	
Teatro Imagem.....	57
<b>CENA VII</b>	
Teatro Fórum.....	61
<b>CENA VIII</b>	
Arco-Íris do desejo.....	64
<b>CENA IX</b>	
Teatro Legislativo.....	69
<b>CENA X</b>	
O Teatro do Oprimido e a Educação Popular.....	72
<b>CENA XI</b>	
A Prática do Teatro-Fórum: uma Mostra Nacional de Teatro do Oprimido em Santo André-SP.....	75
Centro do Teatro do Oprimido – Rio de Janeiro/RJ.....	76
Grupo de Teatro do Oprimido – Santo André/SP.....	77
Grupo Augusto Boal de Teatro Universitário – Natal/RN.....	80
Grupo de Teatro Popular – Universidade de Brasília/DF.....	82
<b>ATO FINAL</b>	
Enfoques Gerais.....	85
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>91</b>

# O TEATRO DO OPRIMIDO A SERVIÇO DA EDUCAÇÃO POPULAR NA CONSTRUÇÃO DE UM SER CRÍTICO/LIBERTADOR

## RESUMO

A presente pesquisa objetiva analisar o Teatro do Oprimido, sistematizado pelo brasileiro Augusto BOAL, enquanto linguagem de longo alcance popular, influenciando para a busca de uma maior integração entre os sujeitos das Instituições Públicas de Ensino Médio brasileiras, na construção de um ser mais crítico e libertador.

Para dar sustentação a tal intento, esta pesquisa se reporta à análise evolutiva do teatro, desde o surgimento no mundo ocidental, que teve como sistematizador o filósofo grego Aristóteles, passando pelo teatro burguês de Maquiavel e pelo teatro dialético segundo Hegel e Brecht.

## ABSTRACT

The research has the objective to analyse the theatre created by the brazilian author BOAL, as a language for the popular people. This is suppose to integrate the staff and the students of public high school building a more critical and liberating person.

To sustain the studies we present the theatre avolucion, since it start in the ocidental word; which was created by the phylosopher Aristóteles, going from the bourgeois theatre of Maquiavel to the dialectical theatre of Hegel and Brecht.



## PRÓLOGO

Nascida em Arapiraca – cidade situada no interior do Estado de Alagoas - e tendo um músico/alfaiate e uma costureira como pai e a mãe, respectivamente, a autora do presente trabalho é a oitava e última filha do casal. Estudou, durante todo o período letivo, em escolas públicas e, assim sendo, participava, além das atividades curriculares, quase que regularmente das peças teatrais que eram montadas pelos professores e que tinham grande incentivo dos administradores escolares.

Em geral, eram trabalhos inseridos e realizados em datas comemorativas, a exemplo do dia do professor, dia das mães etc. Tais datas serviam de temas, motivando os alunos a criarem os textos que posteriormente iriam representar. No entanto, outras situações surgiam, em que peças mais elaboradas, prontas, eram trazidas para a escola pelo(a) professor(a) de Educação Artística e destinavam-se às festas de encerramento de um período letivo.

Aqueles anos coincidiram com o período de ditadura militar no Brasil, mais ou menos entre mil novecentos e setenta e cinco a mil novecentos e oitenta e dois, e o teatro, naquelas escolas, por não possuir cunho político-ideológico, era uma atividade aglutinadora e lúdica, havendo, destarte, inquestionável liberdade de expressão.

Fora assim imprescindível cursar Artes Cênicas - na Universidade Federal de Pernambuco - e estudar, simultaneamente, no curso de extensão para Formação de Atores, cujos professores eram os mesmos da Universidade. Nesse contexto, deu-se várias experiências de montagens cênicas que, em detrimento da arte popular, apresentavam forte influência erudita, elegendo-se nas montagens os clássicos alienígenas e excluindo

quase que completamente a dramaturgia nacional ou a livre expressão dos alunos.

Iniciando os anos noventa como professora de artes na cidade de Piranhas-Al, numa escola pública de primeiro e segundo graus situada no bairro de Xingó, onde havia a construção da Hidrelétrica que tem o mesmo nome, logo uniu-se aos alunos de uma turma de oitava série para a montagem de uma peça de teatro. O tema escolhido foi sobre os meninos de rua e o material que serviu de suporte para a criação do texto estava nas revistas, jornais e nas músicas de Chico Buarque de Hollanda que abordam o tema.

Mas, não tardou para a professora perceber que não convinha aos administradores da escola apoiar aquele tipo de trabalho, dando preferência notória às montagens de peças infantis, como *Chapeuzinho Vermelho*.

No ano de mil novecentos e noventa e quatro, como professora de artes da Escola Técnica Federal de Alagoas (ETFAL), hoje Centro Federal de Educação Tecnológica – Alagoas (CEFET/AL), logo formou um grupo de teatro, visando a montagem de uma peça infantil sobre uma ave endêmica de Alagoas ameaçada de extinção, chamada Mutum de Alagoas. Adaptada de um livro, a peça se propunha a alertar os alunos das escolas públicas sobre a questão da educação ambiental e a necessidade de consciência ecológica.

A peça estava inserida num projeto que pertencia à Coordenadoria de Educação Ambiental da ETFAL e teve o apoio do Instituto para a Preservação da Mata Atlântica, uma organização não-governamental. A estréia aconteceu no dia cinco de junho de mil novecentos e noventa e seis e apresentou-se mais quatro vezes. Mas o projeto não vingou, devido à incompatibilidades entre as pessoas envolvidas.

O grupo – que envolvia a professora e mais vinte alunos em média – continuou as atividades, com montagens de peças escritas por alunos integrantes, mas nesse momento não havia o apoio material necessário. A resistência não demorou muito e, no ano de mil novecentos e noventa e sete, teve suas atividades encerradas por falta até mesmo de um local próprio para ensaios.

Neste período, a professora começou uma curta trajetória como sindicalista, atuando como Diretora de Imprensa e Comunicação no Sindicato dos Trabalhadores nas Instituições de Ensino Técnico Federal de Alagoas. Não terminou o mandato devido a incompatibilidades com membros da diretoria, por razões políticas.

No ano de mil novecentos e noventa e oito, iniciou esta pesquisa, tendo sido aprovada no Mestrado em Educação Popular, quando pretendia inicialmente utilizar-se do teatro como veículo condutor para um trabalho de análise dos conflitos sociais, juntamente com alunos e servidores do CEFET. Na busca de referenciais teóricos para iniciar o trabalho, a professora percebeu que a presente pesquisa requeria um tempo maior na busca desses referenciais, para só posteriormente poder vivenciar a prática. Optou por estudar o Teatro do Oprimido, do teatrólogo brasileiro Augusto Boal.

No ano de 2000, mudou-se para a cidade de São Paulo, sendo transferida para o CEFET/SP. Logo voltou à prática teatral, coordenando dois projetos artísticos com turmas do terceiro ano médio. Participou da I Mostra de Teatro do Oprimido na cidade satélite de Santo André no mês de maio e fez um Curso de Introdução ao Psicodrama durante o mês de julho, na Associação Brasileira de Psicodrama.

Tendo como objeto de estudo o método do Teatro do Oprimido,<sup>1</sup> do brasileiro Augusto BOAL, através de análise bibliográfica, depoimentos de pessoas envolvidas com esta prática, além de observação da mesma durante a I Mostra do Teatro do Oprimido de Santo André, na Grande São Paulo, e visando a possibilidade da sua aplicação nas instituições públicas de ensino médio brasileiras, questionamos na presente pesquisa um tipo de manifestação teatral que pode ser peça e instrumento vitais ao processo de popularização das relações interpessoais nessas instituições.

Analisar o Teatro do Oprimido enquanto instrumento educativo já consolidado, para uma maior integração entre os sujeitos das instituições públicas de ensino médio brasileiras, utilizando este método como elemento que poderá proporcionar transformações individuais e coletivas é o que objetivamos.

Este trabalho de pesquisa pressupõe que o Teatro do Oprimido, enquanto metodologia educacional, seja um fator estimulante capaz de conduzir não só o corpo discente como docentes e administrativos à prática do diálogo difuso e ordenado - dependendo da intensidade que se dá à temática em questão e do papel desempenhado por cada sujeito do processo teatral.

---

<sup>1</sup> O Oprimido é um sujeito que é vítima de sistema econômico, político e social injusto, que lhe tira a liberdade e a dignidade.

*O Teatro do Oprimido é um sistema de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagem e improvisações especiais, que tem por objetivo resgatar, desenvolver e redimensionar essa vocação humana, tomando a atividade teatral um instrumento eficaz na compreensão e na busca de soluções para problemas sociais e interpessoais, transformando o espectador (ser passivo) em protagonista da ação dramática (ser criador) estimulando-o a refletir sobre o passado, a transformar o presente e inventar o futuro. (BOAL, 1996:28)*

Atividade educativa e popular manifestamente coletiva, o Teatro do Oprimido pode contribuir para uma maior interação entre os sujeitos participantes deste teatro, proporcionando-lhes um questionamento acerca da própria existência e suas relações, através do diálogo com o personagem e com o espectador.

Poderá existir aí uma tal riqueza de linguagens e códigos, que habilite abundante comunicação e identidade entre esses sujeitos, cujo surgimento ocorrerá à partir da contradição de um estado inevitável de concentração e relaxamento em busca deste movimentado universo.

Assim, o resultado laborial deste processo poderá gerar transformações significativas e necessárias nos aspectos da auto-estima, da auto-aceitação e do auto-conhecimento dos sujeitos, principalmente quando passar pelo crivo das relações interpessoais.

Nas experiências vivenciadas com as artes cênicas em escolas públicas, é possível perceber que a contribuição do teatro escolar para que a sociedade seja mais promissora e humana esbarra, entretanto, na alternativa viciada que se convencionou chamar hoje em dia de teatro burguês<sup>2</sup>. Praticado em suas versões atualizadas, este tem se apresentado como uma modalidade de teatro que se coloca diante da sociedade e, amiúde, como atividade seletiva, indo na contra-mão da ampla proposta da tão necessária e preconizada Educação Popular, que busca libertar o ser oprimido socialmente.

Dessa maneira, cabe ao teatro na escola proporcionar ou não aos seus integrantes a tarefa de entender e interferir em sua realidade social.

---

<sup>2</sup> Designação hoje pejorativa, definida por Pavis no Capítulo I desta pesquisa.

Nesta pesquisa - de tipo qualitativa - que analisa criticamente as Poéticas anteriores à *Poética*<sup>3</sup> do *Oprimido*, serão expostas, já no primeiro ato, cena I, as conceituações de teatro utilizadas ao longo da história, além das definições acerca dos elementos que o constituem.

As cenas que se seguem, discorrerão sobre as poéticas anteriores à *Poética do Oprimido*, de Augusto BOAL. Inicia-se com a crítica à *Poética de Aristóteles*, que no século IV a.C. definiu e caracterizou a tragédia, destacando-a como arte superior e contrapondo-a à comédia, conceituada pelo filósofo grego como arte inferior. Assim, os protagonistas do teatro aristotélico eram seres heróicos que, assemelhando-se aos deuses, apenas diferiam destes por possuírem uma hamartia<sup>4</sup> que poderia lhes ser fatal, o que provocava no espectador uma identificação através de sentimentos como o medo, o terror, a compaixão daquele personagem aristocrata que lhe serviria como exemplo.

Veremos que na era medieval, apesar de mudanças estruturais na forma de se fazer o teatro, ainda persistia este sistema baseado na poética aristotélica. Mas, naquele período, o Clero e a Nobreza - como classes sociais e economicamente dominantes - eram os protagonistas indiretos, utilizando-se de personagens ideais e bíblicamente históricos como Jesus Cristo e a Virgem Maria .

---

<sup>3</sup> A denominação de poética é abrangente a várias artes, mas Aristóteles a estruturou e a regulamentou com rigor para o teatro, baseado no texto enquanto elemento teatral: *A mais célebre das poéticas, a de Aristóteles (330 a.C.), se baseia sobretudo no teatro: na definição de tragédia, nas causas e consequências da catarse e em inúmeras outras prescrições correntes nas artes poéticas.* (PAVIS, 1999:295)

<sup>4</sup> *Na tragédia grega, o herói não comete uma falta (ou falha trágica, como também é designada) por causa de sua maldade e de sua perversidade, mas em consequência de algum erro que cometeu.* (PAVIS, 1999:191)

Ainda, no primeiro ato, veremos a *Poética da Virtú*<sup>5</sup>, de Maquiavel. Nesta, o protagonista é visto com um ser cheio de virtudes, ideal e que ainda não difere muito do personagem aristotélico. Enquanto no teatro grego são enfocadas as histórias do aristocrata quase perfeito, em Maquiavel recai sobre o burguês cheio de virtudes, também possuidor de um erro que lhe é trágico, porém apresentando um elemento novo que evolui na história do teatro, posteriormente, ou seja, é o fato de o protagonista agora possuir características mais próximas dos homens comuns da sociedade burguesa.

Por fim, o Teatro Dialético, teorizado por Friedrich Hegel e defendido no século XX através do revolucionário Bertolt Brecht, que promoveu e se utilizou do teatro didaticamente em seu conteúdo e forma. É sobre a genial inventividade do alemão Brecht que aqui relatamos, a partir de leitura e análise sobre a sua obra, traduzida no Brasil, principalmente pelo professor Fernando PEIXOTO nos seus: *Brecht: Uma Introdução ao Teatro Dialético* (1981); *Bertolt Brecht: Teatro Completo em 12 Volumes* (1986) e outros textos; e pela Professora Ingrid Koudela, no ensaio *Brecht: Um jogo de Aprendizagem* (1991) entre outros.

No segundo ato chegaremos ao nosso objeto, a *Poética do Oprimido*, contida na obra *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1977), onde Augusto BOAL propõe a atuação compulsiva de todos que participam do ato cênico, afirmando que todos os envolvidos são efetivamente atores, ou *espectatores*.

---

<sup>5</sup> Palavra italiana que designa virtude, em português. Segundo MICHAELIS *Eficácia, valor, força*. (1999:287)



Este preocupou-se em formular e sistematizar uma proposta em que o diálogo - através da fala, do corpo, do gesto, da emoção, da intuição nas suas diversas técnicas, como o Teatro Fórum, o Teatro Imagem, dentre outros - pudesse imprimir e contribuir em um fazer teatral que, do ponto de vista político, despertasse para o engajamento que transforma pela consciência de si e do mundo. Outras obras do autor seguem destacando o mesmo fenômeno, a exemplo dos *200 exercícios e jogos* (1977), o *Teatro Legislativo* (1996), *O Arco-Íris do Desejo* (1996) e *jogos para atores e não atores* (1998) . Estes são os títulos que, ao longo do processo criador e evolutivo em que vão surgindo página a página, subsidiarão a base teórica desta pesquisa.

Enfocaremos, ainda neste ato, a ligação ideológica e a contemporaneidade entre os sistematizadores do Teatro do Oprimido e da Educação Popular, respectivamente os brasileiros Augusto Boal e Paulo Freire.

Na cena final do segundo ato , finalmente, encontra-se o nosso relato, assim como registros através de entrevistas e fotos, das atividades da I Mostra Nacional de Teatro do Oprimido, ocorrida na cidade de Santo André - Grande São Paulo -, no período de 05 a 07 de maio de 2000, organizado pela Prefeitura Municipal daquela cidade, juntamente com o GTO – SA (Grupo de Teatro do Oprimido de Santo André, em parceria com o CTO-RIO (Centro do Teatro do Oprimido – Rio de Janeiro).

Entre as técnicas do T.O., a escolhida para ser apresentada durante a mostra foi o Teatro-Fórum, em que, através de um teatro de tipo questionador, o espectador passa a participar e analisar concretamente as suas realidades, suas vontades e suas opressões, além de poder discernir e apontar soluções para questões de interesse geral, coletivo.

**PRIMEIRO ATO  
BREVE HISTÓRIA DO TEATRO**

**CENA I**

**CONCEITUAÇÕES E CARACTERÍSTICAS**

Diversos conceitos e definições permeiam a palavra teatro, por ser uma arte abrangente, que provoca diversos pontos de vista. Pode o teatro ser visto como em sua origem etmológica grega como *theatron*, isto é *Lugar aonde se vai para ver*. (AURÉLIO, 1999:1359)

Em sua *Poética*, ARISTÓTELES considera todas as formas de arte, mas atém-se ao conceito de drama – o texto escrito para o fim de representação - para designar a arte teatral como a *imitação das ações dos homens superiores (tragédia) ou dos homens inferiores (comédia)* (1999:39)

O crítico brasileiro Sábato MAGALDI definiu da seguinte maneira a *palavra teatro abrange ao menos duas acepções fundamentais: O imóvel em que se realizam espetáculos e uma arte específica, transmitida ao público por intermédio do ator*. (1986:07)

Visto assim, o teatro configura-se como um espaço para representações de uma situação que requer a presença do espectador e do ator, resultando numa linguagem que atinge os sentidos de quem assiste, provocando-lhe uma atitude socialmente positiva, independente de quem esteja fazendo o papel de protagonista.

No entanto, ao longo do tempo, existiram as mais diversas conceituações sobre o fenômeno teatral. Do ponto de vista burguês, que na Europa, em seu auge durante o século XVIII, seria até revolucionário por contrapor-se ao teatro aristocrático, o teatro seria:

*Um repertório produzido dentro de uma estrutura econômica de rentabilidade máxima e destinado, por seus temas e valores, a um público que veio consumir com grande despesa uma ideologia e uma estética que lhe são, de cara, familiares*. (PAVIS, 1999:376)

Mas esta concepção é cada vez mais questionada em nosso século, especificamente por Bertolt BRECHT, que contribuiu sobremaneira para fixar uma nova visão e forma de se fazer teatro *Uma atividade didática, dialética, épica e política, que tem a função de nos dar uma percepção crítica da realidade.* (BRECHT, 1979:37)

No livro *O Arco-Íris do Desejo*, BOAL parafraseou o espanhol Lope de VEGA, que considerava o teatro como *Um tablado, dois seres humanos e uma paixão.*(1996:30)

É com o surgimento do T.O. na década de sessenta no Brasil que acontece um novo teatro, o teatro em que todos os oprimidos podem utilizá-lo enquanto instrumento para a sua libertação. *O teatro é uma forma de conhecimento e deve ser também um meio de transformar a sociedade. Pode nos ajudar a construir o futuro, em vez de mansamente esperarmos por ele.* (BOAL,1998:73)

Desde o seu surgimento, no ocidente, através da civilização grega, o teatro teve uma evolução que se traduz pelas definições adotadas, anteriormente por Aristóteles, e no século XX por Brecht e Boal. Tal evolução favoreceu e intensificou o caráter popular do teatro.

A característica definidora do teatro é a interação, a comunhão entre os elementos que o compõem e a capacidade de somá-los, proporcionando-lhes movimento, força, totalidade. É imensa a quantidade de elementos de que pode dispor o teatro.

Segundo a *triade essencial*, expressão usada por MAGALDI para se referir aos principais elementos que compõem a manifestação teatral, quais sejam: o texto, o ator e o público, o que acontece fora de tal concepção não faz parte do fazer genuinamente teatral. O texto é definido por MAGALDI como sendo *A parte essencial do drama teatral*. (1986:17)

Tal aceção tem sido contestada; entretanto há de se reconhecer o seu papel, não apenas enquanto opção literária para o teatro simplesmente, mas como veículo comunicante de significados racionais e emocionais vividos pelos integrantes de um determinado universo teatral *Teatro é conflito, luta, movimento, transformação, e não simples exibição de estados de alma. É verbo, e não simples adjetivo.*(...) (BOAL.1998:73)

No T.O., o texto é previamente montado pelo coordenador e pelos atores, sendo constituído também de improvisação, pois, ao se misturar ficção e realidade, do encontro entre os integrantes faz-se a mímica. É o teatro-verdade, o teatro do ser oprimido cujo texto deve ser seu contexto real, podendo expressá-lo através da fala e do gesto, da dança e da música, da emoção e da técnica.

Quanto ao ator, do latim *actore*, ou *agente do ato* (FERREIRA:1999), foi durante séculos o único sujeito do teatro. tornando-se vital a sua intervenção no processo teatral.

Segundo observa PAVIS:

*O ator, desempenhando um papel ou encarnando uma personagem, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral. Ele é o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador.* (1999: 30)

MAGALDI oportunamente afirma que o *ator é um instrumentista que usa como instrumento o próprio corpo. Voz, expressão, autoridade cênica, tudo ele conjuga para alimentar o público.* (1986:25)

No T.O. o ator, enquanto profissional do teatro, é um dos sujeitos do processo, o que não diminui sua importância. Mas ele defende a tese de que todos nós somos atores, porque todos atuamos no dia-a-dia. Portanto, para Boal, existe apenas a certeza de que todos nós somos teatro e que alguns fazem teatro.

Quanto ao espectador, que também é de suma importância para o fazer teatral, visto que é o fim mesmo desta ação, existiu durante séculos como ser passivo, que apenas assistia. Tem sua origem na palavra latina *espectatore* e, numa análise semiológica, PAVIS enfocou uma observação brechtiana que vale ressaltar aqui *O efeito de uma performance artística sobre o espectador, observa BRECHT, não é independente do efeito do espectador sobre o artista. No teatro, o público regula a representação.* (1999:141)

A grande novidade do T.O. é acrescentar um elemento antes desconhecido que passou a ser denominado de *espect-ator*. A ação do ator, aliada ou não à palavra, atrai e produz uma espécie de simbiose entre ele e os espectadores. Nesse momento, surge a figura do *espect-ator* na relação vivenciada por integrantes inseridos num dado contexto.

Agora, a ação não é mais linearizada, e todos assumem os seus papéis enquanto atores, ou seja, não é mais dada a um só sujeito – ator – a ação no teatro, como veremos nas próximas cenas, mas a todos os sujeitos – ator e espectador.

CENA II

A POÉTICA DE ARISTÓTELES

No começo, todos agiam. Todos eram atores de um espetáculo público, sem definição de roteiros ou papéis. Nas próximas cenas, veremos o teatro que, originado como atividade popular, é convertido numa arte dotada de regras e papéis definidos, como o ator, o espectador, o coro.

O teatro no Ocidente nasceu com os gregos, através dos ditirambos<sup>6</sup> nas festas populares para Dionísio, o deus dos ciclos vitais, da alegria e do vinho. Teatro naquele momento era o povo cantando livremente, pois ele era o criador e o destinatário do espetáculo, que também podia ser chamado por canto ditirâmico. Este nada mais era do que uma grande festa com a participação popular.

Mas, para que o espetáculo pudesse refletir eficientemente os desejos da aristocracia, determinou-se então uma divisão na hierarquia da ação teatral: dividiu-se o teatro grego em tragédia e comédia, alguns atores seriam o coro<sup>7</sup>. Depois, com Téspis, surgiu o protagonista, ou seja, aquele ator que é posto como centro da ação e dos conflitos: *Téspis passava por representar num carro no meio do mercado de Atenas, no século VI a.C.* (PAVIS, 1999:385)

Depois, surgiram o segundo e o terceiro atores com dois dos maiores autores da tragédia grega: Ésquilo e Sófocles, respectivamente. Ao segundo, designou-se o nome de deuteragonista e ao terceiro, tritagonista ou antagonista.

---

<sup>6</sup> Hinos em louvor do deus grego Dionísio.

<sup>7</sup> Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, a qual são diversamente integrados. (PAVIS, 1999:73)



Depois, a democracia ateniense construiu colossos para transmitirem espetáculos<sup>8</sup> que exigiam do povo o papel de servidor e se assistiam, não viam nos espetáculos nada a glorificar seus esforços. No papel de espectador, ele poderia, ao assistir um espetáculo de tragédia, especificamente, sofrer a catarse<sup>9</sup> e sentir medo e piedade diante do destino trágico do herói, representado pelo protagonista aristocrático. Os aspectos exteriores do Espetáculo teatral para o povo eram democráticos. Mas o conteúdo era aristocrático. Exaltava-se o aristocrata, indivíduo excepcional, diferente de todos os demais mortais.

A separação do protagonista do resto do coro lhe proporciona a possibilidade de ser o sol do espetáculo. E o filósofo consegue sintetizar, em sua *Poética*, que os artistas, na tragédia, deviam imitar os homens no que eles deveriam ser e não naquilo que de fato eles eram. Assim, os homens imitados na tragédia são os homens virtuosos que atuam, pondo à mostra as quatro condições básicas, segundo ARISTÓTELES, para a verdadeira virtude: *voluntariedade, liberdade, conhecimento e constância*. (1999:23)

---

<sup>8</sup> Na Grécia, os ditirambos eram tão populares quanto os nossos atuais carnavais e as festas que acontecem aqui não diferem muito daquelas festas gregas. Neste momento, o povo brasileiro quer se emocionar, vestir a roupa de um personagem e feliz, sair pelas ruas a representá-lo. Assim como nos cantos ditirâmbicos gregos, este fenômeno vem sendo cada vez mais suprimido do povo e o que se vê, na grande maioria das cidades brasileiras é um outro fenômeno.

Ora, as classes dominantes percebem que o povo se entrega com grande paixão às suas atividades artísticas e, produzindo efeitos especiais, adereços, pompas e ritos, conseguem o poder e a primazia sobre o lazer e o prazer do povo. Além de roubarem seus personagens, limitam os espetáculos trabalhados dia-a-dia pelo povo ao prazer de alguns poucos.

<sup>9</sup> Segundo Aristóteles, é a purgação das paixões (essencialmente terror e piedade) no próprio momento de sua produção no espectador que se identifica com o herói trágico. (1999:43)

A democracia grega estabelecia divisões consideradas naturais<sup>10</sup> por Aristóteles, devido ao aspecto do privilégio dado à aristocracia. Assim, o teatro ganhou através dos edifícios construídos pelo povo, uma maneira de ovacionar os protagonistas, que devido à forma escrita das tragédias<sup>11</sup>, eram aristocratas que acreditavam e faziam o povo acreditar – descenderem eles dos deuses.

O *Sistema Trágico Coercitivo*<sup>12</sup> de Aristóteles aplicou-se à sociedade aristocrática grega, donde os protagonistas deveriam sempre servir de modelo para os cidadãos comuns dotados de defeitos, que deveriam transformar-se em virtudes copiadas dos protagonistas-aristocráticos. Este é um sistema catártico, que tem por intento eliminar tudo que lhes pareça anormal. É o sistema em que, por meio da imitação do ator, provoca o medo e a culpa por identificação, no espectador, diante de um drama onde o homem cheio de virtudes deve pagar por um erro que cometera.

Como um instrumento intimidatório, a tragédia aristotélica teve a finalidade suprema de provocar no espectador uma purificação gerada pela compaixão do protagonista diante da catástrofe – que na Poética de Aristóteles

---

<sup>10</sup> A Grécia era uma democracia dominada progressivamente pelos detentores do poder, ou seja, do dinheiro. A questão das desigualdades sociais era algo definitivo para Aristóteles, pois que há na sua obra a separação dos homens como superiores, ou seja, os aristocratas homens, até chegar às mulheres escravas, a casta mais inferior de todas na sociedade grega vigente.

<sup>11</sup> Segundo Aristóteles: *A tragédia é a imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de uma certa extensão(...) e que, provocando piedade e temor, tem como resultado a catarse dessas emoções.* (1999:43)

<sup>12</sup> Inicialmente, existe um conflito gerado por um erro do personagem para com a sociedade na qual ele vive. Logo, surge uma empatia do espectador para com ele através da identificação, da compaixão. Depois, este personagem reconhece o erro e sofre um golpe do destino, uma catástrofe, que provoca no espectador a piedade e este se purifica das características anti-sociais que reconhece possuir, sua hamartia. Dessa forma se dá a catarse.

é o último dos acontecimentos da tragédia, o desfecho, muitas vezes fatal para o protagonista, criando no espectador a falsa impressão de se viver as situações impostas ao personagem, assumindo por vezes a culpa daquele homem quase perfeito, porém destinado pelos deuses a sofrer tamanhas agrúrias. Tal modelo até hoje, com algumas variantes, é utilizado pelos dramaturgos como se fosse a única maneira de se fazer teatro<sup>13</sup>.

O filósofo grego propôs, também, a separação entre a política e a poesia. Seu argumento é que tal fenômeno deve acontecer porque são duas artes que possuem leis particulares, que servem a propósitos distintos e que têm objetivos diferentes.

Os governos democráticos gregos, representados pelos governantes e os homens ricos, argumentados ainda pelo filósofo Aristóteles, pagavam a produção dos espetáculos.

De modo que não era permitida a encenação de peças cujo conteúdo fosse contrário ao que julgavam conveniente para os seus interesses, ou seja, a reprodução do *status quo*.

---

<sup>13</sup> *Seu Sistema aparece dissimulado na TV, no cine, nos circos e nos teatros. Aparece em formas e meios múltiplos e variados. Mas a sua essência não se modifica. Trata-se de frear o indivíduo, de adaptá-lo ao que pré-existe. Se é isto o que queremos, este sistema serve melhor que nenhum outro. Se, pelo contrário, queremos estimular o espectador a que transforme sua sociedade, se queremos estimulá-lo a fazer a revolução, nesse caso teremos que buscar outra Poética.* (BOAL, 1977:52)

**CENA III**

**O PROTAGONISTA MEDIEVAL**

O teatro, durante o período designado por Idade Média,<sup>14</sup> ocorria sob o sistema feudal,<sup>15</sup> em que apenas alguns nobres eram donos do poder e das terras, além da Igreja Católica<sup>16</sup>. Os poderosos pretendiam imobilizar a sociedade, perpetuando o sistema vigente. As características principais do teatro nesse período eram, no que se refere aos personagens, a despersonalização, a desindividualização e a abstração, ou seja, estes eram nomeados de forma objetiva: Luxúria, Pecado, Avareza, Anjo, Demônio, etc., e existiam para perpetuar as virtudes daquelas classes dominantes.

Personagens que simbolizavam o bem e o mal, o certo e o errado, o justo e o injusto, o recomendável e o condenável – evidentemente segundo a perspectiva da nobreza e do clero, que patrocinavam essa arte.

Essas peças eram divididas segundo o caráter de suas mensagens, ou seja, se mostravam a vida de Cristo eram denominadas de mistérios: se mostravam situações dramáticas da vida dos santos, eram chamadas de milagres, e por último, existiam as peças com os personagens alegóricos que encarnavam os vícios ou virtudes, conhecidas por moralidades.

---

<sup>14</sup> Muitos autores usam o termo *Idade Média* para o período que vai desde a queda do império romano do Ocidente (476) à queda do império romano do Oriente ou Bizantino em 1453. Outros consideram a descoberta da América por Colombo em 1492 como o acontecimento que marcou o fim do período. (MANFRED,1987:7)

<sup>15</sup> O feudalismo diferia da estrutura social precedente porque os trabalhadores agora já não eram escravos mas dependiam economicamente dos seus senhores ou, em casos menos afortunados, eram servos ligados aos membros da classe dominante, os senhores feudais. (MANFRED,1987:7)

<sup>16</sup> Os ricos proprietários, como a Igreja Católica, e fundações, como mosteiros, asilos, etc., estavam sempre dispostos a prestar assistência e amparo aos pequenos lavradores, que lhes entregavam as terras, para as receberem sob forma de terras arrendadas. (MANFRED,1987:22)

Substancialmente, o teatro medieval não diferia do teatro grego, pois seguia em vários aspectos a tragédia aristotélica grega, quando tinha a pré-intenção de provocar no público uma catarse, uma purificação de suas almas, através da compaixão que este teria do protagonista, o Jesus com aspecto de nobre que inspirava total respeito e confiança por parte dos servos. Os protagonistas deste período teatral viviam sob um pedestal que o diferenciavam dos homens comuns. As moralidades ainda eram divididas em dois grupos: as peças da virtude e as peças do pecado.

Dessa forma, quando se tratava de uma peça sobre a virtude, por exemplo, o protagonista era alguém que estava sempre disposto a obedecer as ordens supremas, trazendo para os servos, por identificação, a necessidade de obedecer fielmente ao seu nobre senhor sem questionar o porquê.

*A igreja ensinava que o mundo fora criado por um Deus de bondade, e que a situação aqui na terra, onde uns eram ricos e outros pobres, uns dominavam e outros obedeciam, uns administravam e outros eram governados, tinha sido ordenada por Deus, e quem protestasse contra as determinações de Deus não só era rebelde como pecador. (MANFRED, 1987:36)*

Foi esta a maneira que a nobreza e o clero encontraram para distrair e instruir o povo. Lentamente, já à partir do século XI, uma nova sociedade começava a dar seus primeiros sinais de existência, através das transferências dos colonos para as cidades emergentes.

A população concentrada nas cidades era muito mais unida do que no campo e podia competir com a nobreza, em cujas terras as cidades tinham sido fundadas. Por fim, quer por conflito direto, quer por compra de direitos, muitas cidades tornaram-se comunas, que se autogovernavam, quase completamente independentes dos senhores. As cidades conquistaram ainda o direito a ter a

sua própria câmara, de eleger os seus funcionários, de comprar a isenção de impostos, do serviço militar e do trabalho obrigatório e de assegurar aos habitantes a sua liberdade pessoal.

O advento de uma nova situação social trouxe consigo várias mudanças no âmbito político e econômico, pois o avanço das forças de produção levou à consolidação de alguns Estados centralizados na Europa. Alguns senhores feudais uniram-se à aristocracia para estabelecer-se como autoridades nestes centros e fatores como a descoberta das Américas, em 1492, contribuíram sobremaneira para consolidar o primitivo capitalismo na Europa Ocidental.

Esta série de fatores históricos vieram a influenciar o teatro, que apesar de permanecer quase que inalterado por todos estes séculos, foi precisamente no século XVI que o papel do protagonista sofreu alterações, quando este deixou de ser mero objeto de valores estritamente morais, passando a ter no ser humano o seu sujeito. Indivíduo e abstração se misturaram, adquirindo concreção, porém conservando características percebidas no período anterior.

Estas características começaram a aparecer através dos textos escritos à época por dramaturgos como o português Gil VICENTE(1470 – 1536) que, em suas peças, não lançou mão totalmente dos dramas religiosos, mas escreveu comédias e dramas sobre a vida de pessoas comuns, como *A Farsa de Inês Pereira*, que enfoca o sonho de uma mulher em busca da felicidade .

Mas não foi este o grande marco de uma nova situação no panorama do teatro ocidental. Com o italiano Nicolau Maquiavel, o protagonista começou a ser visto como um novo aristocrata, ou seja, um ser superior e dotado de virtudes, porém com características bem humanas.

CENA IV

A POÉTICA DA VIRTÚ DE MAQUIAVEL



A *Mandrágora*, comédia do florentino Nicolau Maquiavel (1469 – 1527) escrita em 1520 e conhecida como um marco inicial do teatro burguês, expôs o homem enquanto sujeito do processo, negando quase que totalmente as imagens abstratas e puramente religiosas. Ligúrio é o maior virtuoso da peça, o personagem central. Através dele, Maquiavel propõe a derrocada dos valores morais quando coloca no homem a decisão sobre o próprio destino.

O poder burguês refletia-se no valor do indivíduo vivo, concreto, real. O burguês não devia nada ao destino ou à fortuna, mas apenas à sua própria virtude. Com ela, afastava todos os obstáculos que lhe haviam imposto o nascimento, as leis do feudalismo, a tradição e a religião. A sua virtude e a sua prática eram as suas únicas leis.

As artes ganharam novos parâmetros diante desta nova realidade histórica, pois o indivíduo apresentou-se como figura de destaque na pintura, na escultura, no teatro, na música. A classe que ascendia não podia suportar os cânones e abstrações artísticas existentes durante toda a Idade Média, pois queria voltar-se para a realidade concreta e nela procurar suas formas de arte. Não podia tolerar que os personagens continuassem tendo os mesmos valores das abstrações medievais. Era necessário criar homens vivos de carne e osso - especialmente o homem virtuoso - esta era a promoção do burguês aos palcos.

Sob o aspecto do papel que a arte tradicional e feudal insistia em atribuir ao protagonista, como na arte clássica grega, em sua relação com os outros personagens e com o público, a arte burguesa teve uma conotação popular, por que conseguiu fazer o protagonista em seu papel central, idealizado e simbólico, tornar-se mais humano, logo mais familiar ao público.

No entanto, tal familiaridade apresentava bastante restrições, pois que ao protagonista-burguês era dado um papel centralizador no espetáculo e o papel de auxiliaridade era dado aos outros personagens - mesmo que estes já não fossem apenas o coro, eram invariavelmente secundários no contexto representado - e de total passividade dado ao espectador.

Aliás, o poder centralizador dos aristocratas de antes continuava na ação individualizada da burguesia de MAQUIAVEL , através da sua *Poética*. O sujeito da ação protagonizada era cheio de virtudes. Concentrava em si tantas virtudes quanto as faltava nos outros personagens e nada consta com relação ao espectador, que é puro objeto de cena. O processo catártico ainda se repetia no espectador. Ou seja, o protagonista continuava sendo um mito que devia servir como referencial de vida para aquele, com a diferença de ser, na nova *Poética*, mais real, mais humano – porém continuava a ser o único sujeito do processo.

Pertencente àquele que é mundialmente considerado pelos estudiosos como o dramaturgo que mais perfeitamente mostrou em suas peças homens virtuosos em toda a sua essência, William Shakespeare (1564 – 1616), o teatro shakespeariano surgiu exatamente após o desaparecimento do teatro nos moldes medievais, sob o governo real elizabetano, que assumiu o protestantismo na Inglaterra como religião. O protagonista nas suas peças, frequentemente, é um aristocrata ou um burguês, cultuando o homem dotado de virtú que adquire a glória, contido na *Poética* de Maquiavel.

O caráter burguês da obra shakespeariana não reside nos seus aspectos exteriores, mas apenas na apresentação e criação dos personagens dotados de virtude e confiança na praxis. Nos aspectos formais, o seu teatro

apresenta resíduos que podemos considerar feudais. O povo fala em prosa e os nobres falam em versos, por exemplo.

Ora, isto nos prova que o sujeito em questão ainda era alguém dotado de total excentricidade, um nobre em decadência ou um burguês em ascensão cheio de virtudes.

O que faz o diferencial nesta nova abordagem do teatro é o fato do personagem com o qual o povo se identificava ser alguém que tinha características universalizantes e que o restante do elenco já não se resumia apenas ao coro - havia uma evidência clara das relações interpessoais do protagonista. Relacionava-se com todos e todos se relacionavam com ele, mas assim mesmo, ainda em Shakespeare, era o protagonista um ser excêntrico e dotado de grandes virtudes que cometeu apenas um erro que lhe é fatal, o que o aproxima bastante do protagonista aristotélico que muito diverge da grande maioria do povo. BOAL descreve o papel do povo (o coro) na obra shakespeariana:

*(...) O povo é manipulado pela vontade dos virtuosos.(...) é massa informe e moldável. Onde estava o povo enquanto Ricardo e Macbeth cometiam os seus crimes, ou quando Lear portilhava o seu reino? São questões que não interessavam a Shakespeare. (1977:73)*

O conceito de teatro popular desde o advento do catolicismo até aqui fora confundido com o conceito de teatro profano. mundano, e fora alvo de repressões de toda a natureza, porque o clero não admitia que atos considerados profanos fossem praticados em nome da arte. Mas isto apenas mascarava a necessidade que as classes dominantes sempre tiveram de determinar o que o povo deve ver ou fazer em termos de arte. Há um pensamento brechtiano traduzido por PEIXOTO em *Brecht: Vida e Obra*, que:

*O teatro é uma arma devastadora contra os sistemas dominantes por seu caráter essencialmente popular, portanto coletivista, que por isso o praticam em casas fechadas, tornando, dessa maneira, quase impossível ao indivíduo comum assistir a um espetáculo teatral. (1974:21)*

Foi precisamente neste período histórico para as artes em geral, denominado pelos humanistas de Renascimento – por haver nas manifestações artísticas da época uma retomada da arte nos moldes clássicos gregos, como uma maneira de negarem a supremacia da Igreja Católica Apostólica Romana, à partir do advento da Reforma Protestante começada na Alemanha por Martinho Lutero (1483 – 1546) - que os palcos elizabetanos fecharam a burguesia, esta nova classe social em ascendência, numa caixa de ilusões. E desta vez denominado de proletariado<sup>17</sup>, configura-se assim o início de uma nova classe de subalternos. Havia grandes concepções cênicas que precisavam de carpinteiros, costureiras e viagens para os cocheiros levarem as famílias aos teatros. Era ao proletariado que cabia estas funções.

Anatol Rosenfeld no conhecido ensaio, *O Teatro Épico*, relata que tal linha de pensamento cresce no romantismo, mais precisamente no pré-romantismo, sofrendo influência direta de Shakespeare e vivendo em total harmonia com as idéias dos intelectuais da época. Como estes eram sensíveis e totalmente contra o absolutismo, aumentam, aqui, os questionamentos acerca das leis e cânones eternos e universais.

---

<sup>17</sup> *O advento do capitalismo trouxe alterações fundamentais à estrutura da sociedade. Apareceram duas novas classes, a burguesia industrial, os donos dos meios de produção, e o proletariado que não os possuía e era obrigado a vender a sua força de trabalho. (MANFRED,1987:57)*

Goethe, um jovem dramaturgo alemão do século XVIII, era apontado na literatura como revolucionário em virtude de sua ousadia em colocar no palco personagens de diversas camadas sociais.

Alexandre DUMAS, em *A Dama das Camélias*, tentava ressaltar os valores negativos, facilmente assimilados como normais para a sociedade corrompida.

Porém, não havia mais aqui uma falha trágica, mas uma falha às avessas, uma virtude considerada defeito na prostituta Margarida: o amor, a paixão por um homem. Mas o público romântico continuava sofrendo o mesmo processo de identificação com o personagem, ou seja, vivendo as dores deste como se fossem suas, tragando para si a tragédia sofrida pelo personagem. São valores individuais que continuaram sobrepondo-se aos coletivos nos processos teatrais, porque reforçavam a supremacia do protagonista sobre os outros personagens.

Como num ato de saudosismo que acometem as culturas, o romantismo ameaçou trazer de volta os valores medievais quando restabeleceu a ordem feudal mistificadora que enfatizava o juízo final, numa atitude de rebeldia contra os valores burgueses, celebrando o Amor, a Honra, a Lealdade, como no tempo da cavalaria.

Os artistas se negavam a idolatrar os burgueses e abriam assim um precedente para os caminhos que começaram no século XIX a ser trilhados, ao menos teoricamente, na formulação do Teatro Dialético.

**CENA V**

**GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL**

Em busca de novos paradigmas para as artes em geral, expôs no *Sistema das Artes* a questão da necessidade do teatro procurar assumir o seu verdadeiro papel, que é o de ser veículo condutor da análise dos conflitos sociais.

Hegel dizia que o luzir da verdade através dos meios sensoriais de que dispõe o artista é a melhor expressão para conceituar o drama. O espírito, que se liberta da matéria, determina se as artes são simbólicas, clássicas ou românticas, ou seja, se há na atividade artística um predomínio da matéria, como a arquitetura, por exemplo, esta é uma arte simbólica. Se há um equilíbrio entre a matéria e o espírito, como a escultura, é uma arte clássica. Mas, se o espírito predomina sobre a matéria, como a poesia, esta é uma arte puramente romântica. Nestas, o espírito consegue libertar-se totalmente da matéria.

Visando o equilíbrio entre a matéria e o espírito, Hegel admitiu estar mais do que na hora de o teatro assumir seu verdadeiro papel - que é essencialmente dialético, transformador - e que lhe é devido para as camadas sociais mais empobrecidas.

Deve este novo teatro servir para esclarecer o proletariado sobre a sua condição de homem explorado historicamente e reforçar nas bases a necessidade da sistematização de uma expressão artística genuína que identifique, que comunique sua realidade para si e para todas as pessoas que participam da sua comunidade. O personagem teorizado na poética idealista hegeliana é totalmente livre, onde liberdade é a consciência da necessidade ética, e é nesta liberdade que, para Hegel, reside o conflito.

Ele afirmou que a essência do teatro é o conflito de vontades livres. Isto é: um personagem é uma vontade em movimento, uma vontade em busca da sua satisfação, do seu objeto, mas que não o consegue logo de imediato. Um personagem é o exercício de uma vontade que colide, que conflita com outras vontades que também apresentam-se livres e opostas.

Dessa forma, o personagem luta com suas antíteses, que incorporam valores morais de má conduta. Hegel dizia que o equilíbrio, a harmonia, é essencial ao final da ação dramática, considerando, como já foi dito, a necessidade do conflito, que já é pertinente ao drama. A lei do conflito é a primeira lei da dramaturgia. Coincidentemente, é a primeira lei da dialética.

Claro fica que o ator é quem irá representar o personagem. Ele é o soberano da ação ainda na poética hegeliana, uma vez que o filósofo não cita uma reciprocidade entre o protagonista e o espectador na busca de uma resolução dos problemas sociais detectados e representados no drama.

No momento seguinte, por volta de 1880 – 1890, naturalistas afirmaram que o homem deveria ser o produto direto do seu meio ambiente, constatando apenas uma realidade já conhecida, sem apontar caminhos. Neste momento já não valem mais os valores morais a serem defendidos, mas a realidade apenas, exatamente como ela é. Só que fatiada, reproduzida fotograficamente. Ou seja, já não se encontra no naturalismo o homem complexo de Shakespeare, mas um homem objetivo.

O naturalismo apresenta três características básicas: o meio, a língua e a interpretação do ator. Na primeira, a encenação naturalista tem gosto pela acumulação, pelo detalhe, pelo único e pelo imprevisto. Quanto à segunda característica, a língua empregada reproduz sem modificação os diferentes



níveis de estilo, dialetos e modo de falar próprios de todas as camadas sociais. E ainda a terceira característica visa a ilusão, impelindo o ator a uma total identificação com a personagem, sendo suposto que o todo se produza atrás de uma quarta parede invisível que separa a platéia do palco.

Mas Brecht, crítico desta corrente, afirmou que reside nestes aspectos uma grande contradição, pois se o naturalismo se propõe a desmascarar a ilusão no teatro, mostrando a realidade objetivamente, não foge dela quando admite a necessidade do ator representar imitando uma realidade, provocando dessa maneira uma identificação no espectador.

O realismo é uma corrente que em alguns aspectos confunde-se com o naturalismo, porém bastante diferenciado, situando-se entre 1830 e 1880. Numa análise comparativa, BRECHT afirma que:

*Os naturalistas mostram os homens como se mostrassem uma árvore para um transeunte. Os realistas mostram os homens como se mostra uma árvore a um jardineiro. (apud PEIXOTO, 1986:34)*

É através do trabalho de Stanislavsky, que, citado mundialmente como exemplo de homem de teatro em sua mais completa definição, que a prática realista avança. Uma prática que traz consigo um legado do que teorizou Hegel, pois agora a realidade não é mostrada apenas fatiada. Do final do século XIX até o começo do século XX, o teatro russo foi sede de grandes descobertas cientificamente formuladas e sistematizadas. O grande triunfo da prática stanislavskiana é que em nenhuma destas peças aparecia um único grande personagem ou uma verdadeira intriga que se pudesse comparar ao teatro antigo. Começou neste momento um movimento que, trazendo para o teatro uma evolução de proporções significativas, tem como base e referencial o teatro stanislavskiano.

Surgiu ali muito forte a ação da figura do encenador<sup>18</sup> como um aglutinador dos vários elementos que compõem o teatro. Dessa forma, ele passou a determinar o papel de cada um na representação teatral e o encenador russo em questão é mencionado como um artista, um dos maiores de sua época, autor e encenador de espetáculos que foram minuciosas descrições da sociedade.

São suas as obras quase sem ação nas quais o que importa é a pintura detalhada e extremamente sensível de estados da alma, pois o interesse central é o estudo da vida psicológica dos indivíduos.

O teatro stanislavskiano estuda o indivíduo e surge concomitante aos movimentos artísticos essencialmente subjetivistas, como o impressionismo, o surrealismo, o expressionismo e suas emoções abstratas, como o medo, o terror, a angústia – agora no personagem.

Mas, como a multifacetada modernidade nos apresenta diversos caminhos, o teatro moderno também segue outros, como o misticismo. Eugene O'neil, por exemplo, diz não interessar-se pelo homem, mas sim pela sua relação com Deus, o que caracteriza uma identificação com o teatro de tipo aristotélico, quando ele propõe a centralização mitificadora do personagem na representação. Ou com o teatro medieval, quando sobrepõe os valores sobrenaturais aos valores materialmente explicáveis.

É em Brecht que o Teatro dialético teorizado por Hegel encontra a sua sistematização, conforme veremos a seguir.

---

<sup>18</sup> Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição. (PAVIS, 1999:128)

**CENA VI**

**BERTOLT BRECHT (1898 – 1956)**

O Teatro Dialético, ou teatro crítico, surgiu teoricamente à partir de Hegel, mas foi Brecht, já no séc. XX, o seu maior defensor e prático, tornando a sua busca o centro dos questionamentos acerca do objetivo mesmo do teatro enquanto linguagem, enquanto atividade didática, enfim, enquanto veículo de comunicação de grande alcance social.

Nascido na cidade de Augsburg, Alemanha, Brecht tinha vinte anos por ocasião do fim da Primeira Guerra Mundial. A revolução de outubro de 1917, na Rússia, foi o grande acontecimento da sua vida até aquele momento.

No caminho, rumo a uma conceituação para a sua prática, o dramaturgo inicialmente classificou de teatro não aristotélico todo aquele que não busca uma identificação do espectador para com o personagem-ator, mas sim um diálogo constante entre iguais.

Todas as poéticas anteriores, para Brecht, respondem às prerrogativas contrárias ao que ele defendia. É necessário que se exponha aqui a sua preocupação com a conceituação também do que ele considerava dramaturgia aristotélica<sup>19</sup> : não apenas as obras gregas clássicas nem exclusivamente as que seguem detalhadamente todos os preceitos formais e estruturais do filósofo grego, mas basicamente toda a dramaturgia que se fundamenta no princípio da identificação do espectador com o personagem imitado pelo ator.

---

<sup>19</sup> Termo usado por BRECHT e retomado pela crítica para designar uma dramaturgia que se vale de ARISTÓTELES, dramaturgia baseada na ilusão e na identificação. O termo tomou-se sinônimo de teatro dramático, teatro ilusionista ou teatro de identificação. (PAVIS, 1999:24)

Ou seja, aquela a qual se aplica a definição que Aristoteles nos deu de tragédia: a imitação das ações que provocam no personagem a purificação através do medo e da culpa devem suscitar a catarse no espectador, que se realiza através de um ato psicológico particular, ou seja, a identificação do espectador com o personagem.

Brecht considera esta identificação uma grande fonte de ofuscamento e mistificação do espectador para com o personagem com o qual se identifica. Portanto, para ele, é necessário que haja no teatro uma criticidade somente viável no teatro realista.

Em sua crítica à técnica de identificação aristotélica, ele afirma que a técnica do distanciamento<sup>20</sup> é a que assegura a possibilidade do espectador ver o personagem enquanto ser social, questionando dessa maneira a sua própria realidade.

Este ato de distanciamento traz a certeza de que aqueles homens que estão representando, de fato, trazem uma verdade, um processo histórico concreto a ser criticado e transformado. Mas não se deve deixar de analisar que, no teatro brechtiano, o espectador é objeto da representação, e não sujeito. Ou seja, ele não contempla na prática a possibilidade de transformar a sua realidade.

É através do conhecimento efetivo das contradições objetivas da nossa realidade sócio-econômica, que os caminhos e propostas certamente farão ressurgir criticamente as nossas tradições culturais, sem mitos ou medos.

---

<sup>20</sup> *Procedimento de tomada de distância da realidade representada: esta aparece sob uma nova perspectiva, que nos revela seu lado oculto ou tomado demasiado familiar.* (PAVIS, 1999:106)

O pensamento brechtiano de teatro dialético pode parecer um grande desafio que deve ser democrática e criativamente desenvolvido em acordo com a cultura de cada povo, com seus diferentes grupos, e a conjuntura política e social vigentes.

A definição de realismo que Brecht adotou é o que desvenda a inesperada causalidade das relações sociais e denuncia as idéias dominantes como sendo as das classes dominantes. Para ele, o realismo é uma questão que pertence não apenas à literatura, mas também à política, à filosofia e à ação prática, referindo-se ao conjunto da vida dos homens. Como seu teatro é contemporâneo ou mesmo anterior ao de outras correntes críticas que surgiram no cenário artístico mundial, é questionadora esta posição sua de que o único caminho aberto para o escritor revolucionário é o do realismo. Como já foi citado anteriormente, ele diferencia na sua obra o realismo e o naturalismo. Ou seja, o realismo não é, segundo Brecht, uma cópia da realidade, mas uma visão crítica da mesma.

Desta forma, aponta-nos a necessidade de tornar reconhecível a realidade do teatro. Mas esta realidade não deve parecer monótona e sim fornecer representações realistas da vida em comum dos homens. Mesmo que esta realidade nos mostre situações ocorridas em tempos remotos, para ilustrar a repetição de erros. Isto é facilmente reconhecível no aspecto crítico desta fala do personagem central da peça *Mãe Coragem* escrita por ele em 1949 e que reflete seu pensamento acerca dos governos de uma forma geral e das guerras ocorridas em tempos bem recentes na Europa, mas que na peça se configura numa crônica da guerra dos trinta anos, ocorrida no séc. XVII naquele mesmo continente:

*(...) quando um general ou um rei é muito estúpido e mete a tropa num beco sem saída os homens precisam ter uma coragem de morte, que é mais uma virtude. Se ele é muito avarento e não contrata os homens necessários, os poucos têm de ser uns verdadeiros Hércules. E se é um avoado, desses que não se preocupam com nada, aí os soldados precisam ter uma esperteza de cobras; senão, estão perdidos. E é preciso, também, que sejam de uma lealdade a toda prova, pois deles é exigido sempre mais. (BRECHT, 1979:29)*

Durante muito tempo, acreditava-se que Brecht abrisse mão da encenação em prol da ação política no palco, ou seja, da atividade puramente panfletária. Apenas depois de passado todo o período de guerras, quando pôde teorizar o seu teatro, Brecht firmou-se como um homem de teatro, para depois descobrir-se que ele defendia veementemente a necessidade de teatralidade, da ação teatral interferindo na realidade.

Esta ação sempre esteve associada à música, pois Brecht e seus fiéis colaboradores - parceiros na elaboração dos musicais - como Kurt Weill, Paul Dessau e Hans Eisler buscaram fazer dela uma poderosa arma para a revolução social, já que uma das principais funções do teatro dialético é educar. Havia naquele grupo de artistas uma articulação dialética entre o canto e a palavra, a música e a letra, tempo e ritmo, melodia e andamento.

E a música inseriu-se naquele momento histórico na Alemanha como um instrumento de grande eficiência para o teatro quando ajudou a provocar no espectador um estranhamento ou distanciamento. A linguagem musical tradicional estava sendo trocada pela livre expressão, com o surgimento da rádio emissão, da gravação de discos, da filmagem sonora nos anos vinte na Europa.

Proclama-se a existência da prática deste teatro, o teatro da realidade, da verdade de cada um e de todos os excluídos do teatro aristotélico-

mitificador. Este é o Teatro Dialético. É a função do teatro segundo Brecht na fala de Galileu:

*Eu, o teatro, quero passar. Essa é a minha função na história dos povos. Ser o espelho, refletir na guerra mais violenta. (apud MARTINEZ CORRÊA, 1998:291)*

As guerras são os cenários mais constantes na sua dramaturgia, tendo como protagonistas sempre alguém do povo oprimido pelas circunstâncias criadas à partir da tirania dos governantes e, à Primeira e à Segunda Guerras Mundiais, o alemão socialista sobrevive para finalizar aquele que é um dos documentos mais ricos do teatro contemporâneo, ou seja, a sua obra.

*É comum que os escritores em geral tomem o partido de seus heróis nas tragédias. Um absurdo! Devem tomar o partido da natureza. Sim, com medo de desacreditar seus heróis, não se atrevem a escarnecer da natureza, à reproduzir o mugido repugnante da vaca estúpida que engoliu o gafanhoto! Essa é a burguesia do teatro! (BRECHT, 1995:136)*

Historicamente, o teatro tem sido utilizado como uma arte que reproduz a ideologia dominante, ou seja, uma arte das classes dominantes, até que, teoricamente, Hegel se opôs, sistematizando o Teatro Dialético, colocando-o como veículo que poderá conduzir a análise dos conflitos sociais, à favor das classes mais empobrecidas. Mas é Brecht quem irá revelar de forma mais completa, já no século XX, a função dialética do teatro. Suas peças nos revelam o quanto o teatro pode se prestar a esta função, colocando como personagens centrais os mais desfavorecidos socialmente. Com a sua morte, muitos pensaram que o teatro crítico seria esquecido, até que surgiu no Brasil, com grande influência do teatro brechtiano, um movimento de grande valor artístico e político: O Teatro do Oprimido.