

O QUE NÓS TEMOS A DIZER? O PERCURSO, ENTRE BRECHT E BOAL, NA CONSTRUÇÃO UMA PEÇA FÓRUM-DIDÁTICA

Eduardo Augusto Vieira Walger¹
Vicente Concilio²

Resumo: Os autores realizaram um exame bibliográfico e organizaram práticas teatrais para verificar a hipotética costura entre a Peça Didática *Aquele Que Diz Sim e Aquele Que Diz Não*, de Bertolt Brecht, e Teatro Fórum (TF), ramo do Teatro do Oprimido (TO), organizado por Augusto Boal, como uma alternativa cênica para criar um ambiente de efetiva vivência democrática. A atual crise democrática, momento denominado por alguns como pós-democracia, é um sistema político que prioriza vozes privilegiadas, como os grandes nomes do mercado e seus políticos. A distorção é absurda, ao ponto de democracias elegerem políticos declaradamente antidemocráticos. Em tal contexto, as peças didáticas são valiosos materiais democráticos de aprendizagem para a transformação da sociedade. E, por sua vez, o TO se apropria de princípios e ritos das democracias modernas, no ensaio para a revolução social. Brecht e Boal acreditavam no teatro como uma arte que deve se voltar às lutas políticas. Espera-se com o diálogo destas duas linguagens, no que os autores denominam como Peça Fórum-Didática, contribuir com práticas na área de pedagogia teatral e teatro na comunidade em contextos comunitários e escolares. Além do mais, pretende-se apresentar uma proposta de apoio e diálogo aos estudos dos que pensam na arte e cultura como mecanismos capazes de instigar a reflexão, questionamento e a transformação da sociedade, por meio da efetivação do teatro como um espaço de exercício democrático.

Palavras-chave: Peças Didáticas; Teatro do Oprimido; Peça Fórum-didática; Pós-democracia.

¹ Doutorando na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em Pedagogia das Artes Cênicas, sob orientação do Prof. Dr. Vicente Concilio. Atuação profissional cultural: Instrutor de Artes Cênicas de Pinhais, artística como diretor, produtor e ator e professor substituto na Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2018 e 2023, no Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica e na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), 2019 - 2021, no Curso Superior de Licenciatura em Teatro. Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/5960878818618933> E-mail: eduardowalger@live.com

² Docente da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) no Curso Superior de Licenciatura em Teatro, bem como no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Docente (orientador da presente pesquisa). Doutor em Pedagogia das Artes Cênicas, sob orientação da Profa. Dra. Ingrid Koudela. Atuação profissional cultural: diretor, produtor e ator. Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/3283711708471437> E-mail: vicconcilio@gmail.com

WHAT DO WE HAVE TO SAY? THE ROUTE, BETWEEN BRECHT AND BOAL, TO THE CONSTRUCTION OF A LEARNING-FORUM PLAY

ABSTRACT: The authors carried out a bibliographical examination and organized theatrical practices to verify the hypothetical seam between the Learning Play *He Who Says Yes and He Who Says No*, by Bertolt Brecht, and Forum Theater (TF), a branch of the Theater of the Oppressed (TO), organized by Augusto Boal, as a scenic alternative to create an environment of effective democratic living. The article presents a brief analysis of the current democratic crisis, a moment called by some as post-democracy. The current political system prioritizes privileged voices, such as the big names in the market and their politicians. The distortion is absurd, to the point where democracies elect declared anti-democratic politicians. Therefore, Didactic Plays are valuable democratic learning materials for the transformation of society. And, in turn, the TO appropriates principles and rites of modern democracies, in the rehearsal for the social revolution. Brecht and Boal believed in drama as an art that must address political struggles. It is hoped that the combination of these two artistic languages, in what the authors called Learning-Forum Play, will contribute to practices in the area of theatrical pedagogy and theatre for development in community and school contexts. In addition, it is intended to present a proposal of support and dialogue to the studies of those who think of art and culture as mechanisms capable of instigating reflection, questioning and the transformation of society, through the effectiveness of theater as a space for democratic exercise.

KEYWORDS: Learning Plays; Theater of the Oppressed; Learning-forum Play; Post-democracy.

1 Introdução

O artigo analisa o teatro como espaço democrático, por meio da intersecção entre o pensamento de Bertolt Brecht e Augusto Boal. A relação entre teatro e democracia é um debate inesgotável, porém necessário. Estudos da viabilidade de obras cênicas como espaços democráticos são fundamentais, principalmente diante do momento de crise do sistema político, denominado por Colin Crouch (2004) e Rubens Casara (2017; 2020) como pós-democracia. Além disso, parcela da população não compreende arte como manifestação política, mas como mero espaço de lazer. Por isso, a questão: como um processo, pautado no arsenal do Teatro do Oprimido (TO), organizado por Boal, em diálogo com a Peça Didática *Aquele Que Diz Sim e Aquele Que Diz Não*, de Brecht, pode efetivar um espaço de exercício democrático?

Quanto à escolha da peça, destaca-se que tudo é político, inclusive o reflexo da crise sanitária vivida nos anos 2020 e 2021. Apesar de muitos afirmarem "Não dá para misturar política e saúde pública", é no espaço político que se define o que nós – sociedade – acordamos e elegemos como prioridade para existirmos. Sendo nosso maior bem a vida, qualquer escolha que interfira na manutenção ou não de uma ou de milhares de vidas, é uma escolha essencialmente política!

A escolha da peça levou em conta a pandemia. A obra trata da peste e das escolhas e acordos que se fazem em momentos difíceis. Os dilemas entre o indivíduo e o coletivo, entre a tradição e a ruptura. O trabalho verifica qual o ponto de interrupção da cena, para sua adaptação em um Teatro Fórum (TF), famoso ramo do TO. Com tal, cria-se uma Peça Fórum-Didática, que objetiva transformar o encontro com o público numa verdadeira ágora: praça de debate democrático!

2 A pós-democracia, ou o que diz o mercado?

*Foi então que suspenderam a Constituição.
Disseram que seria temporário. Não houve sequer nenhum tumulto nas ruas. As pessoas ficavam em casa à noite,*

assistindo à televisão, em busca de alguma direção. Não havia nem um inimigo que se pudesse identificar.

(Margaret Atwood, 2017, p. 2477)

A relação entre democracia e teatro é complexa. Embora não seja o foco do artigo, o Brasil passou por processos históricos peculiares, como o *impeachment* de uma presidenta, a prisão de um presidente, a eleição do ex-presidente (reconhecido como um político com falas e comportamentos antidemocráticos) e a recente reeleição de Lula como atual chefe do poder executivo.

Ainda sobre o recente passado, fica a questão: como uma democracia conseguiu eleger, em 2018, um representante que elogia os piores ditadores? Além dos ditadores que tomaram o Brasil, o ex-presidente chamou de estadista Alfredo Stroessner (ditador do Paraguai) e homenageou Augusto Pinochet (ditador do Chile). A falta de racionalidade desse resultado demonstra que nem sempre a democracia leva à prevalência da razão e não necessariamente concederá poder aos indivíduos mais preparados (civilizados) para governar. Assim, como lembra Karl Mannheim, ela pode ser um sistema político decepcionante:

Uma das características de nossa época é a de que os que acreditam no ideal democrático tendem a ser repelidos e desapontados pela sua própria realidade. Descobrem com desânimo que numa democracia política a maioria não é necessariamente "progressista" em suas atitudes e aspirações. Ainda que inicialmente a democratização da vida política de fato favoreça tendências "de esquerda", pode ocorrer que correntes "conservadoras" ou "reacionárias" predominem devido ao livre jogo das forças políticas. (Mannheim, 2019, p. 143)

A passagem, embora escrita na Alemanha de trinta, serve para retratar a surpresa desagradável que a eleição de 2018 reservou aos brasileiros. Com a pandemia do COVID-19, o antigo presidente apresentou o questionamento *vida versus economia* como lados de uma balança que, segundo ele, mereciam a mesma atenção. Pior, muitas escolhas do ex-presidente colocaram questões econômicas em primeiro plano. Como se a economia não fosse uma ficção criada pela humanidade. A economia era tratada quase como um processo

natural e determinante até para o surgimento da vida biológica. A vida do povo brasileiro parece ter sido uma segunda prioridade. Isso seria a prova de que estaríamos em uma pós-democracia?

Como lembra Rubens R. R. Casara (2020, p. 26): “No mercado real, o que importa é aumentar o lucro, mesmo que para isso seja necessário apoiar ditadores ou políticos genocidas”. A vida do povo brasileiro virou algo de menor valor, pois se testemunhou um momento em que o “modo de ver e atuar no mundo [...] transforma (e trata) tudo e todos como mercadorias, como objetos que podem ser negociados e/ou descartados” (*Idem*, p.11).

É nesse contexto que o entrelaçar entre arte e política se consolida como tema do artigo. A reflexão acerca da arte como uma experiência democrática e pedagógica capaz de observar e analisar o seu próprio tempo. O fazer teatral como um caminho compartilhado democraticamente entre os seus integrantes e a cena como espaço de reflexão política.

(...) existem muitos artistas dispostos a não fazer arte apenas para um pequeno círculo de iniciados, que querem criar para o povo. Isso soa democrático, mas na minha opinião não é democrático. Democrático é transformar o pequeno círculo de iniciados em um grande círculo de iniciados. Pois a arte necessita de conhecimento. A observação da arte só poderá levar a um prazer verdadeiro se houver uma arte da observação. Assim como é verdade que em todo homem existe um artista, que o homem é o mais artista dentre todos os animais, também é certo que essa inclinação pode ser desenvolvida ou perecer. Subjaz à arte um saber que é saber conquistado através do trabalho. (Brecht, 1967, *apud* Koudela, 2012, p.18)

Como no texto de Brecht, também é certo que em toda pessoa pode existir um político. Ou, como diria Aristóteles, “o homem é um animal naturalmente político” (1997, p.13). O caminho para o entendimento do teatro como uma arte política é longo e merece ser constantemente analisado, ampliado e propagado.

No que toca o ideário democrático, conforme Noam Chomsky (2017, p. 198), uma das soluções ao sistema democrático foi apresentada há mais de dois mil anos: “Aristóteles tinha razão – o caminho para superarmos as contradições da democracia é tomando providências para reduzir desigualdades, e não a democracia”. Como mencionou o atual presidente “Nenhuma nação se ergueu nem poderá se erguer sobre a miséria de seu povo” (Silva, 2023, n.p.). Porém,

o que transparece em nossa atual sociedade é justamente o contrário. Como bem elucida Susan George (1978), a riqueza mundial aumentou drasticamente no último século, contudo, também houve o aumento do abismo social no mundo. Apesar da ampliação de políticas públicas que tentassem diminuir essa discrepância, o sistema econômico vigente ainda não oportuniza uma distribuição de renda mais igualitária entre os povos no mundo, o que gera uma camada de miséria e oprimidos cada vez maior. Nesse sentido, escreve Zygmunt Bauman (2003, p. 80) que “o colapso dos ‘grupos de referência’ e a individualização da ideia de privação relativa coincidiu com um aumento espetacular dos diferenciais reais de riqueza e renda, sem precedentes na era moderna”.

Colin John Crouch (2004) é o autor do conceito de pós-democracia. Ele lembra que “isso não é o mesmo que não-democracia, mas descreve um período, por assim dizer, no qual nós saímos do outro lado da parábola da democracia” (*Idem*, p. 20, tradução nossa). Como analisa Crouch, hoje o termo “pós” é rotineiramente utilizado: pós-operatório; pós-graduação; pós-modernidade; pós-verdade. Mas o autor compartilha de uma visão mais matemática do fenômeno: uma parábola.

Uma parábola histórica que permite a visualização do movimento daquilo que se uniu ao prefixo “pós”:

[...] isso será verdade independente do que se esteja falando, então vamos falar primeiro abstratamente sobre o “pós-X”. O período de tempo 1 é o “pré-X”, e terá certas características associadas pela ausência de “X”. O período de tempo 2 é o ponto culminante de “X”, quando muitas coisas são alcançadas por ele e muda o seu estado no tempo 1. O período de tempo 3 é o “pós-X”. Isso indica que algo novo surgiu para reduzir a importância de X, a ir além dele de alguma forma; algumas coisas terão aparências diferentes tanto do tempo 1 como do tempo 2. Contudo, “X” deixou suas marcas; haverá fortes vestígios dele por aí; enquanto algumas coisas começam a se assemelhar ao que eram no tempo 1. Assim sendo, deve-se esperar que períodos “pós” sejam muito complexos. (Crouch, 2004, p. 20, tradução nossa)

Para Crouch (*Ibidem*), apesar de existirem instituições democráticas atuantes (o sufrágio universal é considerado o maior testemunho neste sentido) a nossa democracia estaria diminuindo. Assim também destaca Casara:

Na pós-democracia, [...]. O que há de novo não é a violação em determinadas circunstâncias ou diante de interesses pontuais, mas o desaparecimento dos valores democráticos da esfera pública, a superação do modelo democrático de Estado. A democracia com suas regras, princípios e valores, passa a ser vista como um entrave para o Estado. Como, em razão da racionalidade neoliberal, o Estado deve servir ao mercado e atender aos interesses dos detentores do poder econômico, os limites democráticos ao exercício do poder tornam-se obstáculos ao lucro e à circulação ilimitada do capital.

O Brasil, que sempre conviveu com uma democracia de baixa intensidade, passou docilmente à pós-democracia. Se no Estado Democrático de Direito havia a pretensão de limitar o poder, a principal característica do Estado Pós-Democrático é a ilimitação [...]

No Estado Pós-Democrático, a “democracia” subsiste apenas do ponto de vista formal, como um simulacro ou um totem, que faz lembrar conquistas civilizatórias que já existiram, mas que hoje não passam de lembranças que confortam. (Casara, 2020, p. 19, tradução nossa)

Ou seja, trata-se de um sistema alterado, para que as decisões não fossem tão democráticas, o poder decisório está focado nos interesses de poucos.

O mercado tornou-se o eixo orientador de todas as ações, uma vez que foi elevado a núcleo fundamental responsável por preservar a liberdade econômica e política. Os bens, as pessoas, os princípios e as regras passaram a ser valorizadas apenas na condição de mercadorias, isto é, passaram a receber o tratamento conferido às mercadorias a partir de seu valor de uso e de troca. Deu-se a máxima desumanização inerente à lógica do capital, que se fundamenta na competição, no individualismo e na busca do lucro sem limites. (Casara, 2017, p. 39-40)

O mercado como garantidor não só da economia, mas da política no geral, transforma tudo e todos em produtos a serem consumíveis. A humanidade de cada um é ignorada. Questões sociais não são debatidas, ou o são de forma superficial, para não desagradar o mercado. Mas esquecem que o mercado não vota. Quem vota são as pessoas, por isso, deve-se resgatar com urgência o eixo orientador das democracias para que governem para, ou melhor, com o povo.

Por exemplo, no começo de 2023, testemunhou-se o *nervosismo* do mercado com a proposta do executivo de tirar o auxílio emergencial do limite do

teto de gastos. Esse debate não é de hoje, mas ganhou força recentemente com a alternância de governo. Na defesa de seus interesses, o mercado não enxerga a miséria alheia, mesmo quando essa está escancarada na sua frente.

Esta mercantilização também alcança as artes, como nos lembra Vicente Concílio:

As peças didáticas resultaram do desejo do então jovem Brecht em promover uma reavaliação profunda do papel da arte, renovando seu sentido e função frente à possível instauração de uma sociedade não mais capitalista. A partir da constatação de que a lógica da mercadoria se apropriou da arte e fez dela mais uma peça na engrenagem da produção de lucro, o dramaturgo alemão propõe a reavaliação do papel pedagógico da obra de arte teatral, como forma de combate a esse processo. (Concílio, 2016, p. 16)

Dentro desta análise pós-democrática, como o teatro, mais especificamente as peças didáticas e o TO, em contextos pedagógicos, comunitários e políticos poderiam se entrelaçar na constituição de um processo cênico efetivamente democrático? Processos que resgatem os valores democráticos?

Augusto Boal (2014, p. 124), organizador do TO, acreditava “que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente ‘ensaio’ da revolução”. Como podem essas técnicas e estéticas pensadas por autores com origens distintas, que escreveram em tempos e realidades diferentes, dialogarem neste percurso? Pensando na ideia de revolução como o movimento de astros, capazes de provocar alguma alteração no *status quo*, como provocar nas pessoas a reflexão, a vontade de participar da vida política, por meio da arte? Este trabalho acredita na tentativa de retirar a ideia de democracia do lugar de lembrança civilizatória, por meio da construção de espaços e experiências artístico-pedagógicas efetivamente democráticas!

Assim, é necessária a investigação entre teatro e democracia. A escolha do texto *Aquele que Diz Sim e Aquele que Diz Não* segue como fio condutor do processo para verificar, na teoria e na prática, a atual realidade, tentando alcançar um terceiro momento, por meio do ramo do Teatro Fórum (TF), denominado de: o que nós temos a dizer?

3 Os que disseram algo, ou ecos do exílio

*A fé dele (Brecht) na cerimônia teatral como
alguma coisa transformadora.*

(Denise Fraga, 2020)

Com o presente artigo, os autores tentam entender como duas técnicas teatrais podem dialogar e colaborar na construção de um espaço para o ensaio de um Estado mais democrático, superando o atual momento pós-democrático (ou democracia de farrapos), por meio da arte. Um Estado que não prioriza somente a voz do mercado, mas a voz do povo também. Como lembra Boal, na realidade atual:

A maioria dos sistemas políticos, como o neoliberalismo - predatório em todas as suas modalidades e não apenas nos seus excessos -, busca sempre mais poder e riqueza sem limites: esta é sua essência e razão! Para tanto, ocupam espaço e oprimem - faz parte da sua natureza. (Boal, 2009, p. 17)

Neste sentido, a almejada arte como ação política não é tarefa simples, como lembra Brecht:

Esta política-através-da-cultura exige à nossa inteligência uma fecunda colaboração, à altura dos seus objetivos. A política é coadjuvada por um movimento literário, teatral e cinematográfico, que tem por objetivo auxiliar milhares de homens na compreensão do passado e do presente e no conhecimento do futuro; pelos pintores, escultores e músicos, em cuja arte transparece algo da maneira de ser da nossa época, e cujo otimismo ajuda milhares de homens. (Brecht, 1978, p. 178)

Cabe destacar que estas linhas foram escritas no período eleitoral de 2022. Faltavam exatamente seis dias para os brasileiros irem até as eficientes, mas tão atacadas pela extrema direita, urnas eletrônicas e escolherem seus próximos representantes como deputados estaduais, federais, senadores e presidente da república. Sua primeira revisão, também, ocorre seis dias antes

do pleito de segundo turno para presidente. Eram tempos de muita incerteza. Tempos que atravessaram a todos nós! Agora, estamos vivendo tempos de esperança para os autores, classe artística e parte da população (principalmente os mais pobres).

Dentro desta esperança reside o desejo de construir um Brasil cultural e artisticamente mais potente. Quem testemunhou os dias que antecederam as eleições de 2022 percebeu que muitos candidatos falam da importância da cultura numa democracia, ou em fortalecer a cultura, ou implementar políticas culturais. Mas poucos falam dos efetivos vínculos entre cultura, política e democracia com profundidade. O artigo em tela também é uma análise do citado vínculo. Pois procura compreender como a arte, mais especificamente o teatro e sua pedagogia, pode ser um dos instrumentos para ajudar a entender o estado pós-democrático e reconstruir, após as sequelas deixadas por tempos de intolerância, uma prática educacional pela arte, que resgata a essência do princípio da liberdade na construção de um verdadeiro e respeitoso espaço de diálogo.

Neste sentido, Augusto Boal e Bertolt Brecht foram dois homens que nasceram em contextos diferentes e épocas distintas, embora tenham compartilhado parte do século XX. Mas, além do local político que ocupam na história, como Brecht dizia estava sentado ao lado oriental (esquerda) do mundo, Boal e Brecht também testemunharam a eliminação da democracia em seus países, sofreram perseguições e foram condenados ao exílio. Porém, mesmo no exílio, suas vozes não foram silenciadas! Muito pelo contrário, parte das principais obras de ambos foram produzidas no exílio!

Frederic Ewen (1991), ao apresentar a biografia de Brecht, descreve uma detalhada contextualização de seu tempo. Muitas situações lembram a pretérita e atual realidade brasileira, apesar da distância geográfica e temporal que separam o Brasil de hoje da Alemanha do começo do século XX. Em uma de suas passagens, Ewen resgata os escritos de Thomas Mann:

(...) Mann expôs seus pontos de vista sobre a natureza da mente alemã. Foi uma resposta aos apelos do irmão. “Ou se é político ou não se é”, escreveu. “Em caso positivo, então deve-se ser um democrata”. Mas no caso dos alemães, “a política é estranha à sua natureza (...) Confesso estar convencido de que o povo alemão nunca pôde amar a democracia política, pelo simples

motivo de que nunca poderá amar a política, e de que o tão decantado estado autoritário é e continuará sendo na realidade um sistema político mais adequado e correto para o povo alemão, e é na verdade o que o povo alemão deseja”. (Ewen, 1991, p. 30)

Infelizmente, a recente história brasileira se constitui como uma terrível aberração. Aproximadamente cinquenta milhões de brasileiros sustentam Bolsonaro e seu discurso autoritário, antidemocrático e de ódio. Criou-se uma mítica ideia de que o reconhecimento de direitos às minorias estaria atacando os valores da “família brasileira”. Atualmente, para parte da população parece não interessar mais conteúdos como economia, direito, gestão pública etc. O fundamentalismo apregoado por alguns políticos que insistem em misturar política e religião, bem como por religiosos que insistem em misturar religião com política, geraram tempos em que para presidir o Brasil não interessam projetos de erradicação da desigualdade social, por exemplo. Para presidir o Brasil basta ser cristão, contra o aborto, contra os direitos dos LGBTQIAPN+, contra a preservação ambiental, favorável ao armamento descontrolado da população etc. Mesmo que na prática, muitas vezes, não siga tais ideias.

A razão não dá conta de explicar o sucesso eleitoral de Jair Bolsonaro. Como descrever a eleição de uma pessoa que naturaliza a tortura? Como tanta gente votou em um homem que declarou preferir ver o filho morto a aceitá-lo gay? Como votaram em uma pessoa que considera o estupro como algo natural e que ainda declara achar relações sexuais inter-raciais uma coisa promiscua? As explicações mais comuns não são suficientes e soam pouco sinceras. Explicar o voto a partir de concepções moralistas, em especial a defesa da família brasileira ou a luta contra a corrupção, não resiste à constatação de que vários outros candidatos apresentavam propostas e discursos semelhantes, e até mais críveis, com a vantagem de se manifestarem em atenção aos limites democráticos. (Casara, 2020, p. 63)

Retomando aos anos trinta, de Brecht, e sessenta/setenta de Boal, na concretização de seus países como espaços autoritários, ambos tiveram que conhecer o exílio. Tempos difíceis, em lugares estranhos, distantes dos entes queridos e passando por condições precárias. Boal retrata tal realidade na peça *Murro em Ponta de Faca*, escrita em 1974. Sobre esta época e esta peça Boal escreveu:

Em Portugal, outra vez me senti por demais sozinho – escrevi peça em que me via de longe: Murro em Ponta de Faca. Olhava distante, na bruma. Sentia o vento e o frio da viagem sem fim. Peça circular, nela não sou ninguém: sou todos, sou a que se mata e sou os sobreviventes [...] Exílio é meia morte, como prisão é meia vida. (Boal, 2020, p. 83)

Além das frustrações, mesmo com grande reconhecimento na área, para artistas do teatro o exercício do próprio ofício se torna um obstáculo a ser superado no contexto do exílio:

Se tem reputação internacional, pode ser traduzido e assim livrar-se do pesadelo do silêncio. Mas, se ele for um dramaturgo, precisa de um teatro, atores e diretores. Como dramaturgo, Brecht sabia que se poderiam passar anos até que suas peças, as que escrevera e iria escrever, pudessem ter espetáculos adequados. Mas, de momento, compreendeu que tinha de lidar com aquilo de que dispunha. Não fora à toa que já utilizara atores e grupos amadores. Essas unidades da classe trabalhadora também existiam na Dinamarca e outros lugares. Portanto, Helene Weigel e ele usariam os recursos que estivessem à mão. (Ewen, 1991, p. 275)

O presente trabalho não pretende ser uma investigação histórica sobre pontos similares na história dos dois teatrólogos. Trata-se de uma análise sobre seus pensamentos e teorias teatrais como canais de ideias e práticas democráticas. Por isso, a breve passagem por décadas de história de ambos. Contudo, não significa que essas linhas sejam menos importantes neste processo, pois foram nestes contextos de supressão democrática e peregrinação para sobreviver que ambos consolidaram suas vastas e singulares obras: Brecht e a maioria das suas peças com o Teatro Épico; Boal com a organização do seu TO.

Certa vez, Feuchtwanger escreveu: “Se o exílio esmaga um homem, se torna alguns desgraçados e infelizes, também endurece outros e os torna grandes”. Embora muitos exilados tivessem de fato sucumbido, e alguns até se suicidassem como resultado de suas provações, para Brecht [...] e muitos outros, as experiências desses anos aprofundaram sua compreensão e aumentaram sua força interior. Brecht cresceu em sua estrutura moral, não menos que no domínio da sua profissão. Foi no exílio que frutificaram suas obras [de Brecht] mais maduras e mais importantes. (Ewen, 1991, p. 274)

Embora Ewen trate especificamente de Brecht, suas palavras também se aplicam a Boal. Em tempos de destruição da democracia, ambos foram vozes que disseram algo contra o autoritarismo que os tentou calar. Suas vozes foram ouvidas pelo mundo e, mesmo do exílio, ecoaram em suas terras. Novamente, os autores destacam as palavras Ewen, que ao tratar da época de Brecht escreveu:

O teatro é, por sua própria natureza, conflito. É conflito exposto e afirmado por meio das falas e ações dos personagens, que vivem suas vidas e feitos concretamente em nossa presença. Por esse motivo ele é, de todas as artes, o que mais se aproxima de uma imitação da vida.

É dentro do teatro, e no drama, que os alemães encontraram essa válvula de escape para suas agitações, descontentamentos e esperanças que lhe pareciam negadas na vida real. O teatro - e não a urna de votos ou os partidos políticos - representou a verdadeira arena da atividade social para esse povo. (Brecht, 1991, p. 32)

Certamente esse é outro pensamento que atravessou Brecht, Boal e atravessa o presente exame: o teatro como uma verdadeira arena da atividade social e escuta do povo! Assim, como encontrar os possíveis pontos comuns às peças didáticas e ao TO?

4 A costura do dito na construção de uma peça fórum-didática

A crítica dramática de Brecht [...]. Não é o homem que tem que ser mudado sozinho. É o mundo.

(Bernard Dort apud Frederic Ewen, 1991, p. 346)

Cidadão não é quem vive em sociedade, é quem a transforma.

(Augusto Boal, 2009, p. 22)

A escrita deste material, além de investigar a pedagogia do teatro como um espaço essencialmente democrático, em que o debate é pautado pelo legítimo princípio da liberdade (não sua distorção), tentou-se estabelecer de forma concreta o diálogo entre Brecht e Boal. A análise do momento pós-democrático confirma a urgência na valorização e propagação de estéticas que resgatem a essência do sistema democrático. Ou seja, um sistema que se volte para o povo e suas necessidades, não somente aos interesses do mercado.

Sem dúvida, a obra de Brecht foi uma referência para Boal, mas uma grande preocupação deste trabalho é evitar um processo de colonização do pensamento de Boal por Brecht. A ideia é refletir como estas duas grandes mentes do teatro da idade contemporânea podem dialogar de forma equiparada.

Vicente Concílio, o segundo autor deste artigo, há alguns anos, teve a oportunidade de montar a obra *Aquele Que Diz Sim e Aquele Que Diz Não*, com o nome adaptado para *Quem Diz Sim e Quem Diz Não*. A mudança do nome evitava privilegiar o masculino no pronome demonstrativo da tradução original. Em dado momento, ele pensou em abrir para o público o debate, mas a ideia não foi executada. Essas linhas resultam de parte da pesquisa de doutoramento de Eduardo Augusto Vieira Walger. O mencionado relato foi compartilhado em um dos encontros para orientação entre os autores.

Por sua vez, Walger é instrutor de Artes Cênicas no Município de Pinhais (Paraná). No ano de 2022, apresentou a mencionada peça didática de Brecht para três turmas de teatro atendidas pelas unidades do Departamento de Cultura do Município (DECUL). Inicialmente o texto foi apresentado como um exercício, mas acabou se transformando no trabalho final das turmas, denominado como *Experimentos do Dizer*, dividido em 3 partes. A turma de adolescentes, da unidade do Centro de Artes e Esportes Unificados (CEU), montou a primeira parte do texto, denominada como *Experimentos do Dizer I - Quem Diz Sim*. A turma de adultos do Centro Cultural Wanda dos Santos Mallmann (CCWSM), denominada como Academia de Teatro de Pinhais (ACT-Pinhais), montou as duas partes, mas realizando a costura com o TF, analisada no presente tópico. A cena se denominava *Experimentos do Dizer II - O Que Nós Temos a Dizer?* Por fim, a turma de adolescentes do CCWSM focou na segunda parte da peça, concebendo o trabalho *Experimentos do Dizer III - Quem diz Não*.

Durante a análise do texto nas Oficinas de Teatro do município, Concílio questionou os integrantes da ACT-Pinhais que interpretavam o coro: o que o coro de Brecht pretendia dizer? Uma das integrantes respondeu: O coro é a voz da sociedade, traz as questões da sociedade. Ao mesmo tempo, é a voz de cada um de nós, também nos faz pensar sobre o que nós queremos dizer?

Com estes dois momentos, Walger vislumbrou a possibilidade de costura das peças didáticas com uma técnica de teatro que buscasse uma postura mais ativa dos/das atores/atrizes e do/da espectador/a, bem como tratasse o espaço e momento teatral com configurações mais democráticas.

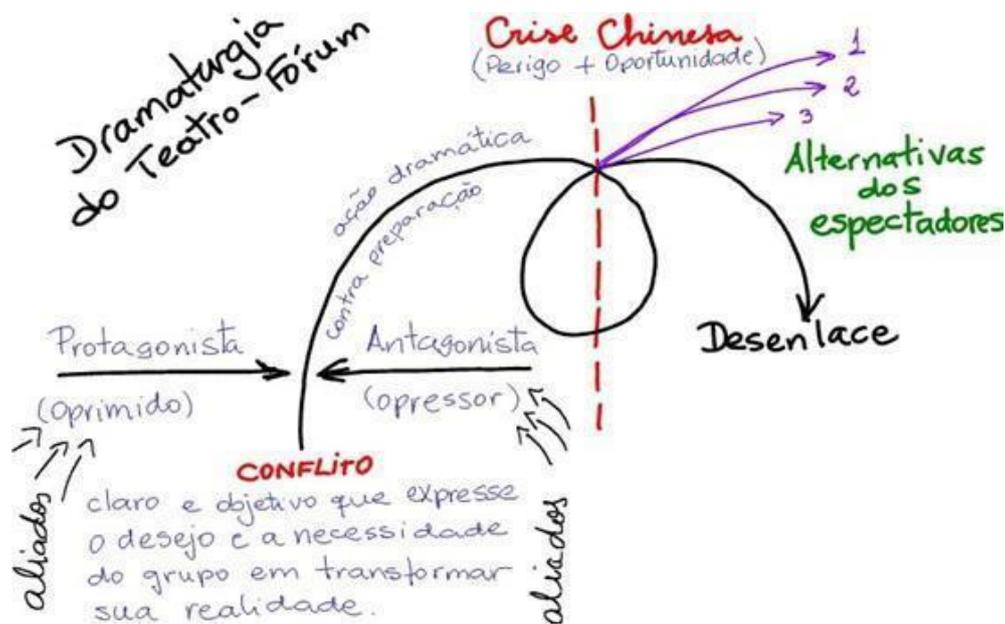
Para iniciar tal costura, os autores entendem que a dramaturgia da Peça Didática *Aquele Que Diz Sim e Aquele Que Diz Não* pode ser analisada partindo da estrutura dramatúrgica proposta por Boal para o TF. Podemos verificar a fala de Bárbara Santos, pois “a dramaturgia do Teatro do Oprimido deve incorporar 2 aspectos essenciais: ser uma **expressão artística** que se constitui e se desdobra em um **fazer político**” (2016, p. 193, grifos nosso), aspectos que também estão presentes nas peças didáticas, pois também é a união entre arte e ação política, amplamente propaganda por Brecht e sua obra. Mas, como nos lembra José Celso Martinez Corrêa, passagem lembrada na obra de Ingrid Dormien Koudela, as peças didáticas não são somente uma ação doutrinária:

São obras de arte. São como os mistérios dos jesuítas, ou rituais de feitura de nova cabeça no candomblé, que se fazem para sacar nossos papéis no jogo social. Ritos austeros, produzidos de estalos dialéticos, não somente comunistas, mas metáforas da sacação coletiva do tempo. (Koudela, 2012, p. 40)

Ou seja, na proposta dramatúrgica de Brecht e Boal, arte e política são conhecimentos indissociáveis. Como nos lembra Boal (2014, p.13), “todo teatro é necessariamente político, porque são políticas todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política pretendem conduzir-nos ao erro - e essa é uma atitude política”.

No que toca a dramaturgia do TF, a sua estrutura é representada pela seguinte esquematização:

Figura 1 - Dramaturgia do Teatro Fórum



Fonte: O teatro Fórum no GTO Fazendo Arte. Disponível em: <http://teatrofazendoarte.blogspot.com/2012/07/o-teatro-forum-no-gto-fazendo-arte.html>. Acesso em: 03 de jan. de 2023

A imagem é composta por uma linha que mescla curvas e espirais. Podemos iniciar a análise com um ponto que antecede o próprio quadro: o contexto social. Pode-se entender por contexto social o conjunto de informações, comportamentos, ambiente, condições econômicas que interferem na integração do indivíduo com a sociedade. Desta integração, surgem conflitos e situações de opressão entre os indivíduos, pois os acordos estabelecidos nem sempre são benéficos para todos. Esse ponto é fundamental, afinal é justamente esta falta de paridade entre os participantes deste acordo que gera a crítica ao próprio contrato social. Muitas vezes, decorrentes de falta ou pouca compreensão política de todos os integrantes, os movimentos individualistas de alguns geram

inúmeras disparidades. Esta situação tão delicada interfere na própria concretude da ideia de contrato social, não viabilizando sua plena efetivação até hoje. Afinal, na transição do estado natural ao conjunto social, muitos ainda não possuem consciência política desse acordo, o que favorece os que possuem. Esta situação é desnuda pelo Grande Coro nas primeiras linhas da obra de Brecht:

O GRANDE CORO - O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo. Muitos dizem sim, mas sem estar de acordo. Muitos não são consultados, e muitos estão de acordo com o erro. Por isso: o mais importante de tudo é aprender a estar de acordo. (Brecht, 1994, p. 217)

Assim, os pesquisadores entenderam o TF como um instrumento válido na busca por alternativas que instigasse o público a investigar novas possibilidades, novos acordos. Ou seja, na tentativa de transformar o contexto social apresentado por Brecht, e a reflexão sobre o seu próprio contexto, pois:

No Teatro do Oprimido, a transformação da história contada em encenação teatral visa buscar alternativas para a superação do problema real. Mas, buscar alternativas não significa apaziguar conflitos. Pelo contrário, para provocar mudanças efetivas é preciso revelar o conflito, ou seja, mostrar o que não pode ser identificado na superfície do problema, descortinar os motivos que o alicerçam. Revelar para propiciar a compreensão das implicações afetivas, econômicas, hierárquicas, políticas, culturais (entre outras) que circunscrevem o conflito. Para entender o que o provoca ou determinar o que o mantém e o que dificulta ou impede sua superação, é necessária a subida ao contexto social. (Santos, 2016, p. 197)

A linha curva é na verdade uma seta com duas pontas que liga contexto social à ascense. Este ponto pretende revelar a macroestrutura opressora que interfere no microuniverso de cada indivíduo:

Para o Teatro do Oprimido, ASCESE significa a necessária subida investigativa do micro, o caso particular, até o macro, o contexto social. O caso particular precisa ser entendido dentro de um contexto que o insere e o circunda. Desse modo, pode-se alcançar uma compreensão ampla do problema. (Santos, 2016, p. 199)

Embora Brecht trabalhe com uma temática mais ampla – os conflitos decorrentes dos acordos sociais – no texto analisado é possível ver o processo de ascese claramente. Na versão de Brecht – o texto é uma obra que se inspira na Peça Nô, *Taniko*³ – o público testemunha a seguinte situação:

[uma] expedição realizada pelo mestre [...] com o objetivo [de] buscar conselho e ajuda médica para conter uma praga. O rapazinho segue junto, a fim de obter remédios para sua mãe enferma. Ele cai à beira do caminho e o “Grande Costume” exige que seja inquirido sobre se consente ser deixado para trás [jogado no vale, na segunda parte – *Aquele Que Diz Não* – da última revisão de Brecht]. (Ewen, 1991, p. 228)

Ou seja, qualquer um que tente achar uma cura para um ente querido ou para a vila, na hipótese de também adoecer, deve ser deixado para trás (*Aquele Que Diz Sim*) ou eliminado (*Aquele Que Diz Não*). Assim, testemunha-se um acordo injusto e completamente desproporcional, estabelecido pelo grupo social (macro), que além de interferir na vontade do protagonista (micro), também coloca sua própria vida em risco.

O processo de ASCESE consiste em dar visibilidade à macro estrutura que, frequentemente, está mascarada, encoberta ou oculta no microcosmo da vida cotidiana.

Como diria Bertolt Brecht:

...o analfabeto não sabe que o custo de vida, o preço do feijão, do peixe, da farinha, do aluguel, do sapato e do remédio (que integram a vida cotidiana) dependem de decisões políticas (tomadas na macroestrutura).

A ASCESE visa a retirada do véu da ignorância. Esse movimento de subida a partir do micro em direção ao macro ou, pelo menos, de ampliação gradual da área de observação do micro, é o exercício de ASCESE. (Santos, 2016, p. 200)

Depois, seguindo as linhas da Figura 1, depara-se com o termo conflito. Aqui, ideia é que o Curinga⁴ (ou multiplicador do TF) e o grupo tenham vasto

³ Como lembra Frederic Ewen “chamava-se *Taniko* e fora escrita por Zenchiku, da escola das peças Nô estabelecida pelo grande mestre e teórico Seami Motokiyo (1363-1444)” (1991, p. 227).

⁴ Segundo Bárbara Santos “Curinga é um artista-ativista em constante processo de aprendizagem” (2016, p.422). Elemento pensado por Boal como uma espécie de intermediador entre a cena/atores e espect-atores. O Curinga é certamente um agente político, pedagógico e artístico muito importante à execução do TO. Cabe destacar que a utilização da grafia com “u” é de uma fase mais recente na teoria de Boal e se refere ao mencionado agente Curinga. O termo coringa, com a utilização da grafia com “o”, é anterior e, na maioria das vezes, refere-se ao

entendimento do contexto social em que realizarão a ação para compreender qual será o conflito (questão) abordada:

Para chegar ao contexto social, primeiro é preciso definir o conflito central, sobre o qual se trabalhará. O conflito será o núcleo da pergunta a ser feita à plateia, por isso, é o ponto de partida do processo de montagem. (Santos, 2016, p. 227)

Como já mencionado, a questão central na peça didática, aqui examinada, está no questionamento sobre os acordos que, como nos lembra Tim Prentki (2020, p. 47), em alguns casos possuem demasiada “ênfase na ação coletiva, se necessária à custa do indivíduo”. Cabe lembrar que esse conflito não é exclusividade da mencionada obra, pois Brecht tarará do acordo em outros trabalhos da linha de aprendizagem. O tema da peça, também, cuida da questão da peste e das escolhas que a sociedade faz nesse contexto. Apesar do foco dos debates estarem centrados no exame dos acordos sociais, o debate sobre a pandemia também rondou os integrantes das oficinas de Pinhais durante os trabalhos com a peça *Aquele Que Diz Sim e Aquele Que Diz Não*. Enfim, este momento é uma expressão do real objetivo, a pergunta: o que precisamos mudar?

Continuando a análise, tem-se a contrapreparação, que segundo Santos:

O modelo de Teatro-Fórum propriamente dito começa na contrapreparação, que é o momento distante da crise, quando o protagonista demonstra confiança na conquista de seus objetivos. A contrapreparação é a contramão do conflito central. O modelo deve começar seguindo na direção do sonho da protagonista, apresentando as razões de suas escolhas, a legitimidade de seu desejo. Para, depois, alterar o rumo e seguir na direção oposta do conflito e de sua crise. (Santos, 2016, p. 229)

Na peça de Brecht esse momento é exteriorizado no diálogo do protagonista com Professor:

Sistema Coringa, pensado por Boal enquanto estava no Teatro Arena, como se analisará na nota próxima nota.

O PROFESSOR - Agora eu tenho que ir embora. Adeus. *Sai para o plano 1.*

O MENINO, seguindo o Professor, no plano 1 - Eu tenho que dizer uma coisa. *A mãe escuta à porta.*

O PROFESSOR - O que é?

O MENINO - Eu quero ir com o senhor para as montanhas.

O PROFESSOR - Como eu já disse à sua mãe, é uma viagem difícil e perigosa. Você não vai conseguir nos acompanhar. Além disso: como você pode querer abandonar sua mãe, que está doente? Fique. É absolutamente impossível você vir conosco.

O MENINO - É porque minha mãe está doente que eu quero ir com você, para buscar para ela remédios e instruções com os grandes médicos, na cidade e além das montanhas. (Brecht, 1994, p. 218 - 219)

Ou seja, a próxima linha, que inicia o traçado de uma espiral, representa a mencionada contrapreparação. Como elucidado por Santos, é nesse momento que o personagem, de alguma maneira, expressa como seria a realidade que almeja. Este momento não precisa ser narrado, mas deve estar presente na ação do protagonista (oprimido) de alguma forma. Na análise em tela, fica claro que o desejo do Menino é buscar uma cura para sua mãe.

Continuando o esquema, percebe-se um voltejar do traço, seccionado por uma reta pontuada. Este é o momento indicado por Boal como “crise-chinesa (perigo + oportunidade)”:

No Teatro do Oprimido, o ápice do conflito é a crise chinesa. Em mandarim, o conceito de crise é composto, sendo representados por dois ideogramas que representam conceitos associados: perigo e oportunidade. Momentos de crise são de perigo para quem os vive e, ao mesmo tempo, são oportunidades de aprendizado, de superação, de descoberta e de mudança.

[...] momento quando o protagonista se vê diante do perigo iminente da derrota, mas ainda há oportunidade de reverter a situação. (Santos, 2016, p. 232)

Identificar a “crise-chinesa” no texto *Aquele Que Diz Sim e Aquele Que Diz Não* é algo claro. A segunda cena das duas peças temos um claro crescente, mas o ápice certamente está quando o Professor revela a intenção de aplicar o costume/acordo. Na primeira parte, *Aquele Que Diz Sim*, temos:

O PROFESSOR, que foi até o menino no plano 1 – Presta atenção! Como você ficou doente, e não pode continuar, vamos ter que deixar você aqui. Mas é justo que se pergunte àquele que ficou doente se se deve voltar por sua causa. É o costume

exige que aquele que ficou doente, responda: vocês não devem voltar. (Brecht, 1994, p. 223)

Já na segunda parte, *Aquele Que Diz Não*, Brecht altera o costume, e temos a seguinte passagem:

O PROFESSOR, que foi até o menino no plano 1 - Presta atenção! Há muito tempo existe a lei que aquele que fica doente numa viagem como esta tem que ser jogado no vale. A morte é imediata. Mas o costume também exige que se pergunte àquele que ficou doente se se deve voltar por sua causa. E o costume exige que aquele que ficou doente responda: Vocês não devem voltar. Se eu estivesse em seu lugar com que prazer eu morreria! (*Idem*, p.230)

Nas duas hipóteses o espectador testemunha o momento em que o conflito se efetiva: o oprimido se depara com opressor. Neste instante a “contrapreparação” é atacada. No caso em tela, o Menino vê seu desejo de buscar remédio para sua mãe frustrado e ainda se depara com um destino trágico, dividido em duas hipóteses, na versão de Brecht. Na primeira, será abandonado no caminho, mesmo doente. Na segunda, será jogado do vale. Ambas possuem como resultado a morte.

Logo a seta da dramaturgia do TF chega ao “desenlace (fracasso)”, segundo Santos (2016, p. 233), “nessa dramaturgia, o protagonista, necessariamente, fracassa diante do perigo por não ter condições momentâneas ou não poder perceber ou não conseguir aproveitar a(s) oportunidade(s)”. Na primeira parte da obra, a localização dessa etapa é mais objetiva, pois, justamente como Santos comenta ao analisar o TF, o Menino não consegue visualizar uma alternativa para seu fim:

O MENINO - Eu compreendo.
O PROFESSOR - Você exige que se volte por sua causa?
O MENINO - Vocês não devem voltar!
O PROFESSOR - Então você está de acordo em ser deixado aqui?
O MENINO - Eu quero pensar. *Pausa para reflexão.* Sim, eu estou de acordo.
O PROFESSOR *grita em direção ao plano 2* - Ele respondeu conforme a necessidade!
O GRANDE CORO e OS TRÊS ESTUDANTES *no momento em que os Três estudantes descem ao plano 1* - Ele disse sim! Continuem! *Os três estudantes param.*

O PROFESSOR - Agora continuem, não parem, porque vocês decidiram continuar.

Os três estudantes não se movem.

O MENINO - Eu quero dizer uma coisa: eu peço que não me deixem aqui, e sim me joguem no vale, porque eu tenho medo de morrer sozinho.

Os TRÊS ESTUDANTES - Nós não podemos fazer isso.

O MENINO - Pare! Eu exijo.

O PROFESSOR - Vocês decidiram continuar e deixá-lo aqui. É fácil decidir o seu destino, mas é difícil executá-lo. Estão prontos para jogá-lo no vale?

OS TRÊS ESTUDANTES - Sim.

Os Três Estudantes levam o menino para o estrado no plano 2. (Brecht, 1994, p. 223 e 224)

Neste momento, o Menino não consegue perceber nenhuma alternativa para o seu final, sua ação acaba por acelerar seu final trágico e colaborar com o acordo opressor e absurdo que vigora em sua comunidade. Enquanto o Walger trabalhava com os alunos das Oficinas de Pinhais, o pesquisador pensou em interromper a ação aqui, para tentar lançar o questionamento, mas ainda não parecia o ideal. De forma prática cabe destacar simultaneamente que o grupo era um pouco maior no início das atividades e, por isso, no segundo bloco, *Aquele Que Diz Não*, ocorreria a alternância entre o elenco (troca de personagens entre os membros do Coro e restante do elenco), inspirada no Sistema Coringa⁵ dos tempos do Teatro Arena de Boal. Porém, como já elucidado anteriormente, o número de integrantes diminuiu e o elenco não sentiu necessidade de manter essa alternativa. Destaca-se novamente que os ensaios com esse sistema permitiu maior segurança nos momentos em que substituições foram necessárias.

Brecht repete a ação para compartilhar com o elenco sua alternativa:

⁵ De forma muito resumida, durante sua passagem pelo Teatro Arena, Boal organizou o Sistema Coringa. Segundo Flavio da Conceição “Augusto Boal translada o conceito de Coringa, enquanto narrador, comentador, do Teatro de Arena para o Coringa do Teatro do Oprimido, que amplia suas funções de mediação do espetáculo ao criar uma ponte entre o que é debatido no palco com a plateia, com os espectadores, que se tornam espect-atores, na expectativa de entrar em cena e participar da discussão proposta” (2016, p. VII). O Sistema Coringa também permitia a troca de papéis entre os intérpretes durante os ensaios ou apresentações. Segundo Boal “cada um de nós [...] apresenta um comportamento mecanizado preestabelecido. Criamos vícios de pensamento, de linguagem, de profissão. Todas as nossas inter-relações se padronizam na vida [...]. Esses padrões são nossas ‘máscaras’, como são também ‘as máscaras’ dos personagens. Em Zumbi, independente dos atores que representam cada papel, procurava-se manter, em todos, a interpretação da ‘máscara’ permanente de cada personagem interpretado. Assim, a violência característica do Rei Zumbi era mantida, independentemente do ator que interpretava em cada cena” (2014, p.175).

O PROFESSOR - Você exige que se volte por SUA causa? Ou está de acordo em ser jogado no vale como exige o grande costume?

O MENINO, *depois de um tempo de reflexão* - Não. Eu não estou de acordo.

O PROFESSOR, *grita em direção ao plano 2* - Desçam até aqui. Ele não respondeu de acordo com o costume.

OS TRÊS ESTUDANTES, *descendo em direção ao plano 1* -. Ele disse não. *Ao menino*: Por que você não responde de acordo com o costume? Aquele que disse A, também tem que dizer B. Naquele tempo quando lhe perguntamos se você estaria de acordo com tudo que esta viagem poderia trazer, você respondeu que sim.

O MENINO - A resposta que eu dei foi falsa, mas a sua pergunta mais falsa ainda. Aquele que diz A, não tem que dizer B. Ele também pode reconhecer que A era falso. Eu queria buscar remédio para minha mãe, mas, agora eu também fiquei doente, e, assim, isto não é mais possível. E diante desta nova situação, quero voltar imediatamente. E eu peço a vocês que também voltem e me levem para casa. Seus estudos podem muito bem esperar. E se há alguma coisa a aprender lá, o que eu espero, só poderia ser que, em nossa situação, nós temos que voltar. E quanto ao antigo grande costume, não vejo nele o menor sentido. Preciso é de um novo grande costume, que devemos introduzir imediatamente: O costume de refletir novamente diante de cada nova situação. (Brecht, 1994, p. 231)

Certamente a ação precisava terminar com o “desenlace (fracasso)”, tendo os desejos dos protagonistas eliminados pela realidade opressora. Mas assim como Brecht repetia a ação para instigar o espectador, o núcleo ACT-Pinhais também entendeu pela necessidade de repetir a ação, mas com sua interrupção no exato momento em que o Professor pergunta: “Você exige que se volte por SUA causa? Ou está de acordo em ser jogado no vale como exige o grande costume?” (Brecht, 1994, p. 231). Após o questionamento, o elenco repetia o Coro inicial, com uma pequena alteração:

O GRANDE CORO - O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo. Muitos dizem sim, mas sem estar de acordo. Muitos não são consultados, e muitos Estão de acordo com o erro. Por isso: [O que nós temos a dizer?]. (Brecht, 1994, p. 225)

Nesse instante, Walger assumia a figura do Curinga de Boal, para examinar com o público a última representação do esquema da dramaturgia do TF aplicada à peça didática: as alternativas. Assim, iniciava o diálogo com o

público tratando da ideia de acordo. A sociedade se organiza em acordos que nem sempre são benéficos para todos os indivíduos. Após essa breve reflexão, o pesquisador convidava o público a se tornar espect-atores/rizes (termo elucidado anteriormente) e iniciava o Fórum, pois entendia que nesse momento, o conjunto das cenas, criava “certa tensão nos espect-atores; [o que era necessário, pois] se ninguém mudar o mundo, ele ficará como está e, se ninguém mudar a peça, ela também ficará como é” (Boal, 2015, p. 50). Assim, cabe relembrar que as peças didáticas também eram um modelo de ação mutável, como lembra Ingrid Koudela:

Como ponto de partida, poderíamos estabelecer quatro características da Peça Didática como processo de educação:

- A fidelidade ao modelo de ação (texto) não significa a realização do texto em função dele mesmo ou de sua objetividade histórico-literária;
- O texto é trazido para a prática, a partir do qual os jogadores vivenciam e investigam as contradições que apresentam com o próprio corpo;
- O modelo de ação deve ser concretizado com material trazido pelos jogadores, oriundo de seu cotidiano. De acordo com Brecht, “a forma da Peça Didática é árida para que partes de invenção própria e de tipo atual possam ser mais facilmente introduzidas”;
- Os textos das peças didáticas de Brecht permitem uma multiplicidade de interpretações, sendo possível criar, a partir deles, novos “modelos de ação”. (Koudela, 1992, p. 14-15 *apud* Concilio, 2016, p. 19)

A proposta, ao adotar a ideia de espect-ator/atriz, também o/a assume como jogador/a no mencionado processo de investigação de novos modelos, novas alternativas para a peça, novas possibilidades para os acordos, pensados com foco no interesse das pessoas, e não dos poucos detentores do real poder (atualmente, o mercado). Ou seja, configura espaço cênico como espaço de debate democrático.

5 Conclusão, ou o que nós temos a dizer?

Assim, manifestações artísticas, como o teatro, ajustam-se como canais necessários ao enfrentamento do ódio, não silenciamento dos/das oprimidos/das e a construção de uma sociedade mais justa que realmente respeite a existência

humana em sua pluralidade. Talvez uma democracia plena nunca tenha existido, mas como poetizou Brecht, o “nunca se transformará em hoje” (*apud* Ewen, 1991 p. 256), e mais:

Ele que ainda está vivo, não o deixem dizer nunca.
Ou o que é certo não é certo.
O que é hoje não será.
Quando os dominadores tiverem falado
Os dominados falarão.
Quem ousa dizer: Nunca?
De quem a responsabilidade, se a opressão continuar? Nossa.
De quem a responsabilidade, se ela for esmagada? Nossa.
Quem quer que seja abatido, deixem-no levantar-se!
Quem quer que esteja perdido, deixem-no lutar!
Quem quer que conheça seu destino, como pode ser detido?
Pois os vencidos de hoje são os vencedores de amanhã.
E o nunca se transformará em HOJE! (Brecht *apud* Ewen, 1991 p. 256)

As linhas compartilhadas pelos autores neste artigo fazem parte de uma pesquisa de doutorado em andamento. Até aqui, conclui-se que a ligação das duas propostas teatrais, peças didáticas e TF, lança foco sobre o tópico *acordo*, tentando alcançar a ideia de um pacto que respeite o diálogo entre as partes, sendo estas efetivamente livres nas tomadas de suas decisões. Ou seja, respeitando um ideário realmente humano e democrático.

O que deve ser aprendido não é uma aquiescência irrefletida, mas uma compreensão da necessidade, em determinadas circunstâncias, de sacrificar a individualidade para o bem social maior. Este sacrifício só vale a pena se for decidido livremente e assumido completo conhecimento de suas consequências. Esse é um princípio democrático fundamental que está na base do socialismo em contraste com a busca de benefício material individual que está no cerne do sistema capitalista. (Prentki, 2020, p. 47)

Viver em sociedade não é sinônimo de aceitar todas as convenções que são impostas. Qualquer acordo que implique um sacrifício individual, como no caso da peça, só pode ser assumido se todos tiverem efetiva consciência da sua real necessidade. Abrir o diálogo para que o público tivesse a liberdade de assumir a cena e repensar novas alternativas para o Menino, para sua sociedade, foi a forma encontrada pelos autores para criar um processo artístico-pedagógico capaz de, por meio do TF, adaptar a peça de Brecht em um espaço

de debate democrático. A pesquisa bibliográfica e a prática dos autores indicou a viabilidade da junção das duas visões de teatro. Mais uma hipótese de arena democrática dentro das artes cênicas, aqui denominada pelos autores como uma Peça Fórum-didática.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A Política**. Tradução de Nestor Silveira Chaves. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. p. 13.

ATO CRIATIVO | **Denise Fraga e o teatro de Bertolt Brecht**. Entrevista cedida a Ricardo Barberena. Porto Alegre: PUCRS, 14 de ago. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A7p9gqNbcU0>. Acesso em: 02 de jan. de 2023.

ATWOOD, Margaret. **O conto de aia**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2017. Kindle Edition.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca de segurança no mundo atual**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo, volume 3**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1994.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

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

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Cosac, 2015.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 1. reimpr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CASARA, Rubens. **O estado pós-democrático** [recurso eletrônico]: neo-obscurantismo e gestão dos indesejáveis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CASARA, Rubens. **Bolsonaro o mito e o sintoma**. São Paulo: Contracorrente, 2020.

CHOMSKY, Noam. **Réquiem para o sonho americano** [recurso eletrônico]: os dez princípios de concentração de riquezas e poder. Trad. Milton Chaves de Almeida. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

CONCEIÇÃO, Flavio da. Dramaturgia do oprimido: um instrumento para a transformação social. *In*: FERREIRA, Cacio José; GOMES, Franciso Alvez; ALMEIDA, Lucélia de Sousa; BARBOSA, Sidney. **A cena simultânea**: literatura e dramaturgia em urdidura. Boa Vista: Editora UFRR, 2020. p. 41-62.

CONCEIÇÃO, Flavio da. **O curinga como dinâmica dos processos pedagógicos, artísticos e políticos do teatro do oprimido**. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

CONCILIO, Vicente. **Bande Baden** modelo de ação e encenação no processo com a peça didática de bertolt brecht. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

CROUCH, Colin. **Post-democracy**. Cambridge: Polity Press, 2004.

EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht** - Sua Vida, Sua Artes, Seu Tempo. Trad.: Lyi Luft. São Paulo: Globo, 1991.

GEORGE, Susan. **O mercado da fome**. Trad. Eneida Cidade Araújo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Luis Inácio. *In*: CÂMARA DOS DEPUTDAOS. **Leia o discurso do presidente Lula na íntegra**. Brasília, 01 jan. 2023. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/932450-leia-o-discurso-do-presidente-lula-na-integra/>. Acesso em: 01 mar 2024.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: na pós-modernidade. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MANNHEIM, Karl. **Sociologia da cultura**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MARGARET, Atwood. **O conto de aia**. Tradução Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2017. *Kindle Edition*.

PRENTKY, Tim. *In*: NOGUEIRA, Marcia Pompeo; VIDOR, Heloisa Baurich; CABRAL, Bianca Sclicar; DESGRANGES, Flávio; CONCÍLIO, Vicente. **Pedagogias do desterro** - práticas de pesquisa em artes cênicas. São Paulo: 2020.

SANTOS, Bárbara. **Teatro do oprimido**: raízes e asas - uma teoria da práxis. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016.

Recebido: 05/09/2023

Aceito: 02/07/2024