

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES HÍBRIDAS**

PEDRO HEY BRANCO

**HIBRIDISMOS E DIÁLOGOS: O TEATRO FORUM DE AUGUSTO
BOAL E O TEATRO DIDÁTICO DE BERTOLT BRECHT**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

CURITIBA

2018

PEDRO HEY BRANCO

**HIBRIDISMOS E DIÁLOGOS: O TEATRO FORUM DE AUGUSTO
BOAL E O TEATRO DIDÁTICO DE BERTOLT BRECHT**

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Artes Híbridas, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientadora: Dra. Maurini de Souza

CURITIBA

2018

TERMO DE APROVAÇÃO

HIBRIDISMOS E DIÁLOGOS: O TEATRO FORUM DE AUGUSTO BOAL E O
TEATRO DIDÁTICO DE BERTOLT BRECHT

por

PEDRO HEY BRANCO

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Artes Híbridas. O candidato foi avaliado pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Curitiba, 08 julho de 2019.

Dra. Maurini de Souza (UTFPR)
Profa. Orientadora

Dra. Amábilis de Jesus da Silva (UNESPAR)
Membro titular

MSc. Juliana Maria Greca (UTFPR)
Membro titular

- O Termo de Aprovação assinado encontra-se na Coordenação do Curso -

RESUMO

BRANCO, Pedro Hey. **Hibridismos e Diálogos: O Teatro Fórum de Augusto Boal e o Teatro Didático de Bertolt Brecht.** 2019. 23 p. Trabalho de Conclusão de Curso. Especialização em Artes Híbridas - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2019.

A presente monografia pretende trazer à luz os conceitos de Teatro Didático e Teatro Fórum, bem como procura analisar estas práticas, comparando-as sob o prisma do hibridismo cultural e artístico. Pensando o teatro como prática inserida no cotidiano do ator e do espectador e que pode apresentar uma função socio-política específica. Ressalta-se aqui a importância do Teatro Didático para o Teatro Fórum e, ao mesmo tempo, pontuam-se os hibridismos, as diferenças e semelhanças. O objetivo principal é descobrir se o Teatro Fórum é uma forma híbrida do Teatro Didático, ou se, ao menos, apresenta alguma característica híbrida que traga uma bagagem das peças didáticas de Brecht.

Palavras-chave: Teatro Fórum; Teatro Didático; Hibridismo; Augusto Boal; Bertolt Brecht.

ABSTRACT

BRANCO, Pedro Hey. **Hibridisms and Dialogues: The Forum Theater of Augusto Boal and The Didactic Theater of Bertolt Brecht.** 2019. 22 p. Trabalho de Conclusão de Curso. Especialização em Artes Híbridas - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2019.

This monograph aims to bring to light the concepts of Didactic Theater and Forum Theater, as well as seeks to analyze these practices, comparing them under the prism of cultural and artistic hybridisms. Thinking theater as a practice inserted in the daily life of the actor and the spectator, and that can present a specific social and political function. The importance of the Didactic Theater for the Forum Theater is emphasized here, and at the same time, the hybridisms, the differences and the similarities are punctuated. The main objective is to find out if the Forum Theater is a hybrid form of the Didactic Theater, or if it presents, at least, some hybrid characteristic of the didactic plays.

Key-words: Forum Theater; Didactic Theater; Hybridism; Augusto Boal; Bertolt Brecht.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 BREVE HISTÓRICO E CONCEITO DE TEATRO DIDÁTICO	8
3 BREVE HISTÓRICO E CONCEITO DE TEATRO FÓRUM	14
4 HIBRIDISMOS E DIÁLOGOS DO TEATRO FÓRUM RELACIONADOS AO TEATRO DIDÁTICO	17
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	20
6 REFERÊNCIAS	22

1 INTRODUÇÃO

O Teatro Didático proposto por Bertolt Brecht se observa no Teatro Fórum, de Augusto Boal, em determinados aspectos. Algumas questões se assemelham nestas duas propostas, o próprio Boal é influenciado pelo teatro brechtiano. Observa-se um diálogo conceitual e de forma entre eles, apontado por algumas bibliografias consultadas. Não obstante, este trabalho, considerando a natureza híbrida do teatro, busca pontuar características híbridas do Teatro Fórum e relacioná-las ao Teatro Didático.

Optou-se por identificar hibridismos destes dois teatros referidos, aspectos híbridos que preferencialmente se relacionem nestas duas linhas. As características destes hibridismos podem fazer parte da natureza artística e/ou ideológica, da forma ou do conteúdo do teatro de Boal, e, para efeito de análise, devem apresentar também uma bagagem teatral didática de Brecht transformada em uma realidade cênica para as peças-fórum.

Esta pesquisa se justifica pela sua relevância acadêmica, histórica, social, cultural e artística, no que tange aos estudos das Artes Híbridas e do Teatro. Justifica-se ainda pela contribuição como material compilador de informações bibliográficas, artísticas, históricas e culturais dos Teatros Didático e Fórum. Além disso, o tema sob a perspectiva do hibridismo, considerando os estudos das artes híbridas em uma análise comparativa, também justifica o trabalho, pois afere certo ineditismo à pesquisa.

Busca-se, portanto, identificar hibridismos e diálogos entre estes dois teatros. Para isso, se faz necessário conceituar os Teatros Fórum e Didático e, ainda, descrever o histórico dos autores analisados (Bertolt Brecht e Augusto Boal). Por último, cabe pontuar hibridismos, semelhanças e diferenças, para se elucidar até que ponto há uma ligação de natureza híbrida ou se há somente semelhanças pontuais de forma e conteúdo.

A metodologia, de revisão bibliográfica, foi escolhida em função da característica conceitual e teórica que uma análise comparativa sob o ponto de vista das Artes Híbridas demanda, por favorecer a condição exploratória, atendo-se às questões qualitativas relacionadas ao tema. Dentre as peculiaridades deste caminhar metodológico, algumas barreiras se apresentaram no processo, principalmente pela dificuldade de se encontrar bibliografia específica sobre o Teatro Didático de Brecht. Grande parte da bibliografia trata do Teatro Épico, também criado pelo autor, e não se estende para as peças didáticas. Portanto, após levantamento bibliográfico inicial, será proposta uma reflexão sobre os hibridismos nos dois formatos aqui escolhidos. Nesta pesquisa prévia, emerge a existência de um diálogo entre

Brecht e Boal. Resta saber o que há em comum nos hibridismos destes teatros analisados, se há alguma característica híbrida que, de alguma forma, se relaciona e dialoga entre eles.

Para isso, cabe aqui conceituar, em sede de introdução, o hibridismo como tema emergente nas discussões sobre arte e cultura, para que, após o delineamento do Teatro Didático (primeiro capítulo) e do Teatro Fórum (segundo capítulo), sejam resgatados estes conceitos com o intuito de comparar estes teatros (terceiro capítulo). Os hibridismos e diálogos serão pontuados em capítulo posterior àqueles que conceituam os teatros estudados e também, de forma breve, trazem a história destes mesmos teatros e de seus autores.

No início dos debates sobre hibridismo, se conceituava também o tema com base em analogias relacionadas às ciências biológicas, não obstante, a questão atualmente é tratada sob outros prismas.

Coser (...) alerta que ‘a ideia de hibridismo desenvolvida pela biologia vai aos poucos migrando para outros campos’ até chegar à chamada crítica cultural contemporânea. Ao pensar os espaços de fronteira entre as diferentes culturas, a teoria cultural vai pensar o hibridismo como chave para as relações pós-coloniais. Mas nem por isso há um acordo entre os principais teóricos envolvidos na questão. (AZEVEDO FILHO, 2008, p. 65).

Em artes híbridas, os “hibridismos” podem ser estudados por diversos ângulos. Uma “cultura híbrida” se desenvolve “usando referenciais interdisciplinares vindos das artes, comunicação, antropologia e história” (AZEVEDO FILHO, 2008, p.65). No livro “Culturas Híbridas”, Nestor Garcia Canclini (2015, p.19) afirma preferir o termo “hibridação” em detrimento de “sincretismo” e “mestiçagem” para designar processos híbridos. Segundo o autor, este termo

abrange diversas mesclas interculturais – não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo ‘mestiçagem’ – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais. (CANCLINI, 2015, p. 19).

Para Dias (2014, p. 2), nota-se que “no processo de hibridismo, o caráter fronteiro não é uma divisão, contudo é o espaço onde os antigos lados se encontram”. Não há uma divisão sempre evidente destes “antigos lados” que se encontram, por vezes, estes lados podem até não ser tão “antigos”. O encontro das artes ou dos produtos artísticos contemporâneos são hibridações recorrentes, por exemplo. “O produto dessas misturas é cada vez mais comum no mundo globalizado, o que, por sua vez, vai produzir novas identidades globais e locais”.

Mais do que artes que se hibridizam, o hibridismo pode ser condição presente, internamente, em uma só arte, e ocorre na medida em que esta se apropria de características de outras artes e as incorpora, quando compartilham técnicas, ou ainda quando se expandem em campos específicos. Neste sentido, no teatro, Monteiro denomina de “cena expandida” aquela que

não se circunscreve apenas ao fazer teatral, como àquele associado aos modos de produção e recepção teatrais convencionais, mas também se articula diretamente a áreas artísticas distintas, em uma espécie de convergência que tangencia conhecimentos oriundos das artes cênicas, visuais, das mídias audiovisuais, da performance, da dança, da literatura, da fotografia. (MONTEIRO, 2016, p. 40).

O hibridismo presente em somente uma modalidade artística pode ocorrer quando esta arte contém hibridações com áreas não artísticas. Rodrigues enaltece esta característica na arte contemporânea, a possibilidade de haver hibridações com áreas não artísticas:

A arte contemporânea não é uma arte cujas características possam ser apontadas com facilidade porque há uma imensa variedade de estilos, permeada por uma interdisciplinaridade evidente, inclusive emprestando elementos de áreas não artísticas. Podem interagir hoje na feitura de uma obra artística técnicas diversas e díspares, ou elementos de artes plásticas, teatro, cinema, matemática, literatura, engenharia, física, dança, enfim, conhecimentos das mais variadas esferas. (RODRIGUES, 2000, p. 123).

Observa-se ainda, “um hibridismo constante entre obras artísticas e o espaço cotidiano, o que aponta para um processo mais amplo no qual estamos inseridos e do qual muitas vezes não percebemos” (MONTEIRO, 2016, p. 43).

Nota-se que o hibridismo pode se apresentar de várias formas nas artes e na cultura. Existe a possibilidade de, inclusive, se apresentar na amálgama de áreas “não artísticas” com modalidades artísticas, sendo condição fundamental para a existência da arte que resulta a partir desta condição híbrida. Ou ainda se apresenta como ferramenta de determinada arte ou de artes agregadas ou híbridas.

Neste sentido, como requisito básico, os conceitos dos teatros analisados são fundamentais para uma comparação sob o prisma do hibridismo e serão colocados nos capítulos seguintes. Mais ainda, um breve histórico de cada um destes teatros e de seus autores será delineado.

2 BREVE HISTÓRICO E CONCEITO DE TEATRO DIDÁTICO

Para uma análise comparativa sob a perspectiva do hibridismo, é fundamental definir os conceitos de Teatro Didático e Teatro Fórum. Também é importante conhecer seus criadores, respectivamente Bertolt Brecht e Augusto Boal.

Nascido na Alemanha em 1898, em Augsburg, Brecht vivenciou o período de guerras mundiais e viu as teorias marxistas se desenvolverem em oposição às forças do capitalismo que emergiam naquele momento. O olhar de Bertolt Brecht frente às artes cênicas é de um homem que vai denunciar a opressão e, ao mesmo tempo, buscar a conscientização quanto ao público oprimido (OLIVEIRA, 2007, p. 97). Para Walter Benjamin, sob a leitura de Koudela, “Brecht transfere o princípio teórico de Marx, de que a Revolução se desenvolverá a partir do sistema capitalista, para a esfera humana” (KOUDELA, 2007, p. 36). Segundo a autora Barbara Heliodora, “em etapas distintas, ele escreveu mais de quarenta peças de formas variadas” (HELIODORA, 2013, p. 304).

Sempre com forte cunho político e social, produziu “uma arte crítica e um teatro popular que ensina a pensar e praticar política, entendendo que o equilíbrio será o resultado da nossa própria ação nesse sistema” (OLIVEIRA, 2007, p. 97).

As peças didáticas foram escritas como um projeto, no final da década de 1920: “Havia, (...), uma luta de classes aguçada, e a consciência de classe era altamente desenvolvida. As peças didáticas foram escritas com vistas a essa situação cultural geral, como um meio de atuação política” (KOUDELA, 2007, p. 9).

A nova produção dramática naquele momento demandava esforços e reflexões do espectador. Havia “o interesse científico por um público produtivo, que não fosse apenas constituído de compradores casuais – mas que acesse ao teatro como massa ‘organizada’ e ‘teatralizada’ –, participante da comunicação estético-política” (KOUDELA, 2007, p. 11); esta era a proposta da peça didática elaborada por Brecht. O autor “se empenha, através da mediação estética, pela apreensão crítica da vida e, deste modo, pela ativação política do espectador” (ROSENFELD, 2008, p. 153). Neste momento, o grande argumento de Bertolt Brecht “seria o de que a aceitação do envolvimento emocional do espectador com o que acontece no palco, que ele considera característico do teatro aristotélico, não comporta a lição implícita no teatro didático” (HELIODORA, 2013, p. 307).

Assim, rompendo com a concepção tradicional de espectador, ele cria o que seria o cerne para a posterior proposta do “espect-ator”, de Boal. Entende-se que uma das características mais importantes da obra de Brecht “é a visão que ele tinha do teatro como um

elemento que deve apresentar à sociedade os fatos cotidianos”. Com o intuito de provocar o espectador, “a fim de que o espectador os julgasse, (...), tudo serviria de depoimento e documentação” (OLIVEIRA, 2007, p. 98). O teatro épico, bem como o didático, “são narrativos e descritivos, onde por meio de um processo dialético (...) apresentava duas funções: fazer o povo se divertir e pensar” (OLIVEIRA, 2007, p.98). Ponto defendido pelo próprio Brecht: “O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte” (BRECHT, 1978, p. 50).

O conceito e a forma do Teatro Didático se tornam ainda mais claros quando o autor escreve sobre a peça didática *A Mãe*, adaptação para teatro do romance de Máximo Gorki. Como o próprio Brecht define, no livro *Estudos sobre Teatro*, a peça é escrita no estilo didático, mas exige a participação atores.

A Mãe, escrita no estilo das peças didáticas, mas exigindo atores, é uma peça de concepção dramática antimetafísica, materialista, não-aristotélica. Esta arte dramática não explora, tão decididamente como a arte dramática aristotélica, a tendência que há no espectador para uma empatia por abandono; revela, além disso, uma atitude essencialmente diversa, em relação a determinados efeitos psicológicos, tal como, por exemplo, a catarse. Assim como não pretende entregar os seus heróis ao mundo, mundo este que surge como destino inevitável, também não é intuito seu entregar o espectador a uma experiência dramática por sugestão. Esta arte dramática, empenhada em ensinar ao espectador um determinado comportamento prático, com vista à modificação do mundo, deve suscitar nele uma atitude fundamentalmente diferente daquela a que está habituado. (BRECHT, 1978, p. 31).

O conceito de teatro como transformador da sociedade permeou a obra brechtiana; durante o período de investimento no dramático, esse investimento foi demonstrado com clareza, apesar de que em certos meios, foi desprezado. “O consenso de especialistas afirmava que as peças didáticas pertenciam a uma fase de transição no pensamento de Brecht, à qual se seguiu, no final da década de 30, a fase madura do ‘teatro épico/dialético’” (KOUDELA, 2007, p. 1). Nota-se que “as peças didáticas foram estudadas à margem ou esteticamente desqualificadas, a partir de pontos de vista artísticos e/ou políticos fixados *a priori*, que impediam o acesso à sua poética” (KOUDELA, 2007, p. 2). Não obstante, “a primeira edição maior de *Escritos sobre o Teatro* (...) de Brecht apareceu (...), e os textos até então desconhecidos sobre a peça didática confirmaram” a suspeita que alguns estudiosos já levantavam de que “a tipologia da peça didática sempre havia sido avaliada a partir de critérios falsos” (KOUDELA, 2007, p. 3).

Bertolt Brecht ficou bastante conhecido por teorizar o teatro épico (posteriormente, avaliou como “dialético”) e, nesse universo, as características do didático também estão presentes. O épico “propõe ao mesmo tempo uma nova escritura dramaturgica, uma nova

prática de encenação e uma nova técnica de atuação” (KOUDELA, 2007, p. 25). Nota-se o caráter pedagógico destes dois teatros de Brecht.

O teatro, espaço mediador entre o espectador e o mundo, é colocado a serviço de uma verdadeira pedagogia social: interrogando-se diante das contradições de uma realidade que a cena já não lhe apresenta mais como evidente, mas sim como passível de ser transformada, o espectador se prepara para agir sobre o mundo e modificá-lo. (KOUDELA, 2007, p. 25).

Apesar das relações indissociáveis entre a peça didática e a teoria do teatro épico, esta pesquisa quer tratar a peça didática como um campo de estudo específico. Desta maneira, a especificidade da peça didática está em ser “uma prática pedagógica que se fundamenta em uma teoria político-estética diferenciada e com significação própria” (KOUDELA, 2007, p. 31). Para Koudela, “Brecht fundamenta a teoria das peças didáticas em dois conceitos principais: o de modelo de ação (*Handlungsmuster*) e o ato artístico coletivo (*kollektive Kunstakt*)” (1991 *apud* TEIXEIRA, 2003, p. 50). No “modelo de ação”, os textos das peças funcionam mesmo como modelos para experimentações com intuito de investigar as relações humanas, e que, por extensão, se tornam sugestões para exercícios artísticos coletivos. Estes exercícios coletivos reunidos “formatariam um ato artístico coletivo” que pode ser definido como acontecimento teatral que interessa aos participantes por contribuir com o autoconhecimento daqueles que se dedicam ao experimento (TEIXEIRA, 2003, p. 50). Neste sentido, Koudela propõe que, se as peças didáticas forem entendidas como dispositivos para experimentos, elas inevitavelmente se apresentarão como suscetíveis de modificação na medida em que novas questões ou novos pontos de vista são criados (KOUDELA, 1991 *apud* TEIXEIRA, 2003, p. 50). Esta é uma das características primordiais que diferenciam a peça didática do Teatro Épico.

Segundo Koudela, a teoria do teatro didático de Brecht não é um complexo delimitado dentro dos escritos teóricos de Brecht. Esta teoria se constitui de vários pequenos textos, anotações e referências. “Esse material foi reunido e historiografado por Steinweg que (...) estabelece a teoria de Brecht para uma educação político-estética” (KOUDELA, 2007, p. 36). A análise do trabalho de Steinweg sobre o autor alemão estabeleceu “a diferenciação entre *peça didática e peça épica de espetáculo*”, ele recorreu “ao marco da diferenciação da ‘regra básica’”. Para Steinweg, “o termo ‘regra básica’ indica que ‘a determinação de *atuar para si mesmo* é o pressuposto para a realização da peça didática como ato artístico” (1972 *apud* KOUDELA, 2007, p. 5).

Ao diferenciar os teatros de Brecht, em consonância ao trabalho de Steinweg, Koudela trata o teatro didático como uma inovação e ressalta que peças didáticas são realizadas sem espectadores.

O “grande drama dialético materialista” (forma épico-documentária) é claramente avaliado por Brecht como “apenas restauração do teatro existente”. Já o “teatro didático ativo” é apresentado como uma inovação, um novo instituto sem espectadores, onde os jogadores são ao mesmo tempo ouvintes (receptores) e falantes (emissores). (KOUDELA, 2007, p. 4).

Nesse mesmo caminho, Koudela cita Walter Benjamin que indica, em 1932, a diferença estabelecida por Bertolt Brecht entre a peça épica de espetáculo e a peça didática. “A peça didática sobressai como um caso específico (...) simplificando e aproximando a relação do público com os atores e dos atores com o público. Cada espectador é ao mesmo tempo observador e atuante” (BENJAMIN, 1932 *apud* KOUDELA, 2007, p. 4). No livro *Ensaio sobre Brecht*, Walter Benjamin procura delimitar mais uma destas diferenças, desta vez considerando os atores e o público.

O teatro épico é concebido tanto para os atores quanto para os espectadores. A peça didática destaca-se como caso peculiar principalmente porque a excepcional parcimônia do aparelho simplifica e propõe a troca do público com os atores, dos atores com o público. (BENJAMIN, 2017, p. 27).

Benjamin estabelece outra “diferença importante entre o teatro épico, em que o gesto representa um ‘meio artístico’ do ‘tipo mais sutil’, e a peça didática, em que o gesto ‘é um alvo imediato’”. Assim, “torna-se possível compreender por que o efeito de estranhamento é indispensável nos procedimentos com a peça didática” (KOUDELA, 2007, p. 19). Desta forma, percebe-se a mudança de paradigma da recepção, onde o público “troca” de lugar com os atores (se colocando no lugar do ator mentalmente ou quando o próprio ator é o espectador da peça didática). Neste ínterim, cabe entender o papel do “efeito de estranhamento”.

O efeito de estranhamento (ou distanciamento) é um termo utilizado por Bertolt Brecht “para o processo que consiste em tornar estranho e (...) criticável o que era muito familiar, com a ajuda de processos artísticos que denunciam a maneira habitual de representar um objeto depois de percebê-lo” (PAVIS, 2010, p. 416). Brecht propõe a peça didática como objeto de aprendizado e volta-se às questões sociais: “foi concebida (...) com o objetivo de interferir na organização social do trabalho” (KOUDELA, 2007, p. 13).

Neste sentido, os experimentos de Bertolt Brecht com o teatro didático tinham como meta “o ‘interesse de uma causa pública coletivista, sem divisão de classe’, foram

concretizados através de uma sequência de tentativas, onde (...) se confronta com o problema da aprendizagem” (KOUDELA, 2007, p. 22). Não obstante, o princípio que norteia a teoria da peça didática de Brecht determina que “o estético passa a ser elemento constitutivo do processo de aprendizagem” (KOUDELA, 2007, p. XXV).

E, apesar da proposta de valorização do espectador, da quebra de paradigma do estado de consciência da plateia e da transformação almejada pelo autor em relação ao público, em determinado momento, Bertolt Brecht chegou a trabalhar somente com atores no teatro didático, muitas vezes amadores, e sem plateia.

Assim como Piscator [...] eu utilizava novos princípios de construção para cada obra e modificava também a maneira de interpretação dos atores. Trabalhávamos com alunos e com atores em escolas e com alunos em teatros. Trabalhávamos (nas peças didáticas) sem plateia; os atuantes atuavam para si mesmos. (BRECHT, 1932 *apud* KOUDELA, 2007, p. 4).

Um período de experimentação, sem plateia, significou uma adaptação e legitimação artística mais rápida dos atores (amadores e profissionais) em relação à proposta revolucionária da peça didática. Koudela destaca as potencialidades do ator amador:

O amador tem suas próprias potencialidades, as quais cumpre descobrir e esgotar. Brecht concebeu a peça didática especificamente para amadores, devendo ser enfatizado que quatro dos seis textos e dois fragmentos que compõem essa dramaturgia foram escritos especificamente para serem trabalhados por jovens. (KOUDELA, 2007, p. 163).

A aceitação dos questionamentos do cotidiano neste tipo de peça, pelos atores e, posteriormente, pela plateia, passava pela estética do espetáculo didático. “Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes, em oposição ao personagem” (BOAL, 2009, p. 182). Postura ratificada por Oliveira, ao tratar das peças didáticas.

A análise das peças didáticas quando bem articuladas com a realidade provoca nos participantes questionamentos sobre sua atuação, seu posicionamento e suas atitudes para com os seus problemas e os de sua localidade. A peça didática e o jogo teatral servem de pré-textos que necessitam ser articulados de maneira eficiente para que a partir dessa lógica provocativa os participantes sintam-se estimulados a recortarem situações cotidianas para criarem um texto teatral. (OLIVEIRA, 2007, p.187-188).

Para Brecht, ator e espectador se confundem na mesma personagem, e, eventualmente, na mesma pessoa: “várias expressões artísticas podem e devem [...] estar articuladas num único espetáculo, isso possibilita uma reflexão artística, social, política e corporal”

(OLIVEIRA, 2007, p.157). Nota-se, nas palavras de Oliveira, não só a importância dada à reflexão artística, política e social, mas também à questão corporal, do corpo, que também pode se transformar. Entre estas transformações e reflexões, com a proposta de Brecht, “o cotidiano é [...] desmecanizado” (OLIVEIRA, 2007, p. 157).

As peças didáticas de Brecht “podem ser consideradas como possuidoras de um caráter pedagógico bem diferente daquele encontrado nas peças teatrais desenvolvidas ao longo da história” (OLIVEIRA, 2007, p. 158), o que demonstra com mais ênfase a importância histórica e o cunho pedagógico do Teatro Didático e do autor estudado.

Isso porque suas peças aspiram o desenvolvimento de um espírito crítico, ultrapassando o caráter de mera transmissão de conceitos; tratam de questões práticas, referentes aos princípios básicos e fundamentais das relações humanas; bem como os problemas vivenciados no cotidiano. A possibilidade de reflexão, nessas peças, vem do questionamento da realidade e da própria existência humana; acontece à medida em que o indivíduo percebe-se como parte integrante de uma determinada classe social, percebendo também que as relações existentes no meio encontram-se determinadas pela própria organização social do trabalho e pelo sistema político vigente. (OLIVEIRA, 2007, p. 158).

O teatro didático estabelecido por Brecht foi um marco na história das artes cênicas. Um teatro que se preocupa com a condição do oprimido e o coloca como protagonista do texto teatral. “Embora se deva levar em consideração o contexto histórico-literário em que foram realizados os experimentos de Brecht, a teoria da peça didática propõe indicadores de caminhos para experimentos pedagógicos atuais” (KOUDELA, 2007, p. 162). Dialoga, portanto, com algumas linhas estéticas, políticas e sociais do teatro contemporâneo.

3 BREVE HISTÓRICO E CONCEITO DE TEATRO FÓRUM

Augusto Boal nasceu no Rio de Janeiro, em 1931, “foi um dos dramaturgos que mais contribuiu para a criação de um teatro genuinamente brasileiro e latino americano” (BLOG AUGUSTO BOAL, 2019). Durante a longa carreira, publicou diversas obras literárias em vários idiomas e recebeu, durante a vida profissional, um arsenal extraordinário de prêmios e honrarias (BLOG AUGUSTO BOAL, 2019).

Boal elaborou um gráfico, uma ilustração em forma de “árvore”, para explicar o surgimento do Teatro do Oprimido. Justamente para facilitar a compreensão da evolução do Teatro de Boal e para elucidar melhor o surgimento do próprio Teatro do Oprimido. Teatro que engloba, em seus “galhos, raízes e ramificações”: o Teatro Jornal, o Teatro Invisível e o próprio Teatro Fórum.

“É com o *Teatro-Fórum* que o *Teatro do Oprimido* se torna o teatro do oprimido. É a técnica do *Teatro do Oprimido* mais popular e utilizada no mundo” (PARANHOS, 2009, p. 78). O Teatro do Oprimido “surgiu em São Paulo e a princípio foi chamado de Teatro Jornal – derivado de uma experiência de Boal com um grupo de atores do Núcleo 2 do Teatro de Arena” (OLIVEIRA, 2007, p.88). Um espetáculo que ensinava a fazer teatro a partir de jornal e que procurava dar ao espectador não um produto acabado, mas os meios de produção.

Mais tarde, na Argentina, foram aproveitadas as técnicas do Teatro Invisível de Boal. Uma forma de utilizar o teatro dentro da realidade sem revelar que o que está sendo executado é teatro (OLIVEIRA, 2007, p. 88). No Teatro Invisível, os espectadores são pegos de surpresa e intervêm na cena como se fosse um fato real (não-cênico), justamente por não saberem que a cena que está se passando é realmente uma peça de teatro, com atores, argumento definido e teatralidade explícita.

Enquanto Brecht provoca o seu espectador a partir de contradições levadas a cena, Boal utiliza a técnica do teatro do Oprimido (Teatro Fórum, Teatro Imagem, Teatro Invisível ou Teatro Legislativo), para questionar a experiência teatral propondo a interferência do espectador sobre a cena apresentada, estimulando que soluções sejam propostas para os conflitos expostos. Dessa maneira, Boal extrapola o significado etimológico da palavra teatro – lugar de onde vê – o teatro vai mais além que isso – passa a ser também um local de atuação social. (OLIVEIRA, 2007, p. 88).

Já no Teatro Fórum, assim como no Teatro do Oprimido, o espectador tem consciência da participação na cena:

[...] o conteúdo transforma o espectador em protagonista da ação, o objeto em sujeito, a vítima em agente, o morto em vivo, o consumidor em produtor e através desta transformação, ajuda o espectador a preparar ações reais que conduzam à própria liberação, pois a liberação do oprimido será obra do próprio oprimido, jamais será outorgada por seu opressor. (OLIVEIRA, 2007, p. 156).

Segundo Paranhos (2009, p. 70), o surgimento do Teatro Fórum se deu quando Boal havia organizado um Seminário de Dramaturgia no Sindicato dos Metalúrgicos em Santo André. “Operários aprendiam a produzir, dirigir e atuar. Um dos operários tinha escrito um texto que foi encenado por eles e para eles sobre a greve”. Durante a apresentação um elemento da plateia ficou indignado com a presença de uma personagem “fura-greve”, por achar que este tinha sido feito para ofendê-lo, invadiu o palco e insistiu para contar a sua versão da história. “Chamou a atenção de Boal o fato de um espectador invadir a história e mudá-la”. “Já não se sabia quem era personagem, quem era ator, quem era espectador. Essa confusão fragilizou a barreira existente entre ficção e realidade. Este fórum armado no palco influenciou na criação do Teatro-Fórum”.

Segundo Oliveira (2007, p. 91), Boal classifica o Teatro Fórum “como a forma mais democrática do Teatro do Oprimido”, e mostra que “as peças e cenas geralmente tratam de temas cotidianos e propõem discussões sobre as diversas formas de opressão”. Os espectadores são provocados, “são convidados a entrar em cena e, atuando teatralmente e não apenas usando a palavra” (BOAL, 2009, p.19). O espectador é estimulado, neste sentido, a não apenas usar a palavra, mas “revelar seus pensamentos, desejos e estratégias que podem sugerir, (...), um leque de alternativas possíveis por eles próprios inventadas: o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo” (BOAL, 2009, p. 19).

Por vezes, é aferido um aspecto revolucionário ao Teatro Fórum. Mas Boal tomava alguns cuidados ao classificá-lo como tal, afirmava que o teatro proposto era, na verdade, “um ensaio para a revolução”. Segundo a análise de Paranhos,

O Teatro-Fórum é um ensaio para a práxis. É ‘práxis cênica’, pois que o espectador é levado a agir cenicamente e teorizar sobre esse agir. Ainda não é, como disse Boal, revolucionário em si mesmo, mas um ensaio para a revolução. Não é práxis, mas é seu ensaio. (PARANHOS, 2009, p. 96).

No Teatro Invisível, por exemplo, o espectador é também “espect-ator”. A barreira entre plateia e espetáculo é esfrangalhada. Entretanto o espectador não o faz de forma consciente. O público não tem a noção de estar participando de uma peça. Por outro lado, o Teatro Fórum foi a forma que Boal encontrou para fazer com que o “espect-ator” atue com a

consciência de que está atuando. “Na dramaturgia do teatro fórum é dada ênfase especial à *motivação e caracterização* dos personagens” (PARANHOS, 2009, p. 77).

No livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Boal relembra Jorgem Ishizawa que “dizia que o teatro da burguesia é o teatro acabado. A burguesia já sabe como é o mundo, o seu mundo, e pode (...) apresentar imagens desse mundo completo, terminado”. Por outro lado, para se contrapor ao “teatro da burguesia”, se voltando também para as questões de classes como Brecht, Boal afirma que “o proletariado e as classes exploradas (...) não sabem ainda como será o seu mundo; conseqüentemente, o seu teatro será o ensaio e não o espetáculo acabado” (BOAL, 2009, p. 216).

Além da influência de Bertolt Brecht, é conhecido o diálogo do trabalho de Boal com as ideias de Paulo Freire. Augusto Boal buscou em Freire “os ingredientes para fazer um teatro essencialmente político”, que, entre seus propósitos, pretende “combater a desigualdade social e aquele liberalismo que (...) se mostrou incapaz de compreender e cuidar das necessidades populares” (GOMES, 2013, p. 45).

Portanto, o Teatro do Oprimido, de Boal, e o próprio Teatro Fórum, como anterior àquele, sempre estiveram relacionados à estética de Brecht, reelaborando-a criativamente:

As lições relativas às técnicas épicas reaparecem no teatro de Boal, sob a forma da narração coletiva e da dissociação de atores e personagens (um mesmo papel pode ser interpretado por diversos atores, o que dilui a empatia e reforça o exame crítico das situações), como se deu em Zumbi. Ou, ainda, sob a figura do Coringa, espécie de mestre de cerimônias que conta a história e encarna o ponto de vista autoral, como em Tirandentes. Boal articula, na ocasião, o Sistema do Coringa e, depois, as técnicas do Teatro do Oprimido, em certa medida derivadas de matrizes brechtianas.(...) A força-motriz do teatro brechtiano é, portanto, desenvolvida na perspectiva de Boal (OLIVEIRA, 2007, p. 157).

Augusto Boal construiu “um teatro popular enquanto espaço estético, questionando a alienação espectador/ator (...), mediante a linguagem teatral” (OLIVEIRA, 2007, p.157). O teatro de Boal é, portanto, idealizado e elaborado como forma de sensibilizar e estimular discussões de diversas naturezas – socioculturais, ético-políticas e existenciais. A “ação” realizada pelo espectador é ponto fundamental para Boal no Teatro Fórum. “Tudo o que possam pensar os espectadores é discutido ‘teatralmente’ em cena, com a ajuda dos atores” (BOAL, 2009, p. 216-217). Cabe destacar que o Teatro do Oprimido, assim como o Teatro Fórum, “não tem como objetivo a solução dos problemas postos, mas sim o processo de busca de alternativas; o aprendizado sobre a situação e o exercício de possíveis interferências: treinar o próprio ato de interferir” (PARANHOS, 2009, p. 79). O diálogo entre Boal e Brecht se apresenta de forma ainda mais clara quando ambos se preocupam com o “oprimido”.

4 HIBRIDISMOS E DIÁLOGOS DO TEATRO FÓRUM RELACIONADOS AO TEATRO DIDÁTICO

O “efeito de estranhamento” é característica similar entre o Teatro Fórum e o Didático. Ferramenta importante para a formação destes teatros, mas que, no Fórum, apresenta característica híbrida diversa do Didático, que reside na atuação direta do público no palco.

O efeito-distanciamento e a não identificação entre personagens em cena e espectadores do público [...] são recursos tipicamente brechtianos, para um teatro que não visa a contemplação e a catarse mas, sobretudo, a construção dialética de uma ponte – estético-social – que vá da atuação até a ação. O narrador, na peça-didática de Brecht, e o “coringa”, no teatro-fórum de Boal, apresentam-se como são: mestres-de-cerimônias cuja principal missão é desmistificar a “ilusão”. (OLIVEIRA, 2007, p. 158).

O “Coringa” é uma forma que Boal encontrou de manter a comunicação com a plateia sem perder a dinâmica da peça. O narrador de Brecht é outro elemento importante, mas a quebra da quarta parede é muito mais intensa, sem dúvida, na figura do Coringa criado por Boal, bem como na proposta de atuação da plateia no desenrolar da peça.

O Coringa é uma figura pedagógica. Boal tinha muita preocupação com a comunicabilidade, uma vez que acreditava na função social do teatro. O outro objetivo é estilístico: tem a ver com a passagem, dentro da mesma peça, de um estilo para outro, característico desta fase do Arena. No Teatro-Fórum, (...), o Coringa coordenará a transição entre o final da cena preparada a priori que narra uma situação opressiva e o momento onde a platéia é convidada a discutir cenicamente o que Freire, se valendo da resignificação de Vieira Pinto das situações-limites jasperianas, chamaria de “o ensaio a partir da margem real onde começam as possibilidades”. A pesquisa do inédito-viável. (PARANHOS, 2009, p. 62).

É importante observar as diferenças significativas entre o Teatro Didático e o Teatro Fórum no que se refere à recepção. Como afirma Gadotti, no Teatro do Oprimido a passividade, a alienação do espectador é questionada e superada, enquanto em Brecht, ela é apenas questionada (2009 *Apud* PARANHOS, 2009, p. 96). Neste sentido, vale lembrar que a plateia foi, em certo momento, descartada do Teatro Didático, em razão de experimentação, de questões teóricas, e de viabilidade de execução. Não obstante, no Teatro Fórum, o público exerce papel fundamental e deve estar presente, consciente e ativo. “Enquanto a plateia ‘escreve’ a peça, o elenco simultaneamente a interpreta” (BOAL, 2009, p. 216). A intenção não é resolver a situação de opressão encenada, mas permitir o exercício da reflexão e ação para superar a opressão na vida real (PARANHOS, 2009, p. 79). “A ‘discussão’ neste caso não se produz através da utilização de palavras somente, mas sim de todos os elementos

teatrais possíveis” (BOAL, 2009, p. 217). Finalmente, a “ação” consciente do espectador na peça fórum e a reflexão sobre o cotidiano, como resultado, é que constituem os pilares do Teatro de Boal.

A poética de Brecht é a Poética da Conscientização: o mundo se revela transformável e a transformação começa no teatro mesmo, pois o espectador já não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar, embora continue delegando-lhe poderes para que atue em seu lugar. A experiência é reveladora ao nível da consciência, mas não globalmente ao nível da ação. A ação dramática esclarece a ação real. O espetáculo é uma preparação para a ação. (BOAL, 2009, p. 236-237).

Os espectadores das peças fórum intervêm diretamente na ação dramática, substituem os atores e representam. O público realmente atua na peça, ou, eventualmente, participa da peça “escrevendo-a”, seja literalmente, seja indicando verbalmente o que os atores devem realizar (BOAL, 2009, p. 189). “O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação! Não importa que seja fictícia: *importa que é uma ação*” (BOAL, 2009, p. 182).

Podemos afirmar que a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano, principal fonte de som e movimento. Por isso, para que se possa dominar os meios de produção teatral, deve-se primeiramente conhecer o próprio corpo, para poder depois torná-lo mais expressivo. Só depois de conhecer o próprio corpo e ser capaz de torná-lo mais expressivo, o “espectador” estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a liberar-se de sua condição de “espectador” e assumir a de “ator”, deixando de ser objeto e passando a ser sujeito, convertendo-se de testemunha em protagonista. (BOAL, 2009, p. 188).

Boal e Brecht partem da mudança de paradigma da relação da arte “teatro” com o receptor, no caso, o espectador, mas somente Boal colocava o público para atuar no palco, para entrar em cena. Para Canclini (2015, p. 138), esta mudança de atuação do receptor rompe com a autonomia e com o aristocratismo do campo artístico tratado. “Tratava-se de ‘devolver a ação ao povo’, não popularizar apenas o produto, mas os meios de produção”. Em consonância, o livro *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud traz subitem intitulado *A aura das obras de arte deslocou-se para seu público*, este título evidencia a mudança de paradigma da relação da obra de arte contemporânea com o público. Segundo Bourriaud (2009, p. 82), “a arte de hoje (...) leva em conta, em seu processo de trabalho, a presença da microcomunidade que irá acolhê-la”. A obra de arte “cria uma coletividade instantânea de espectadores-participantes, seja em seu modo de produção ou no momento de sua exposição”. O que resulta na reorientação dos agentes envolvidos com a arte, em sua criação e produção. O “observador” é levado pelo artista “a participar de um dispositivo, a lhe dar vida, a completar a obra e a participar da elaboração de seu sentido”.

Néstor Canclini (2015, p. 99) ressalta que “não é fácil examinar a reorientação dos principais agentes frente às transformações dos mercados simbólicos”, neste trabalho comparativo específico, dos teatros Fórum e Didático, os agentes tratados são a própria obra de arte cênica e o espectador, a peça e o público. Mais ainda, conforme entendimento da autora Margarida Rauen (2009, p. 173), “a questão de como transformar o público em agente compositor da cena é muito diferente da usual abordagem recepcional sobre a maneira como o receptor interpreta o objeto artístico”.

Demonstra-se, portanto, neste trabalho, que o Teatro do Oprimido de Augusto Boal “nasce do encontro do teatro e da política; da necessidade histórica de transformação de um e de outro” (PEREIRA, 1998, p. 160). Neste sentido, é possível afirmar que o Teatro Fórum e o Teatro Didático apresentam uma mesma característica híbrida que, simbioticamente, funde ao texto de teatro as reflexões científicas, sociológicas, políticas, comunicativas, educacionais, entre outras, de áreas consideradas relevantes pelos autores, para que estas reflexões sejam realizadas pelo espectador durante e após o espetáculo. Finalmente, a autora Antonia Pereira reafirma o diálogo entre Brecht e Boal, com ênfase nos teatros Fórum e Didático:

A gênese da riqueza e complexidade do Teatro-Fórum encontra-se nas teorias de Bertolt Brecht, num ângulo mais preciso, no projeto do Lehrstück. Os curtos textos didáticos compreendendo o período de 1929 e 1930 suscitaram as mesmas ambiguidades inerentes ao Fórum. (PEREIRA, 1998, p. 160).

Para validar a análise comparativa sob o ângulo do hibridismo, é indispensável trazer à luz uma passagem desta mesma autora, em que, peremptoriamente, afere caráter híbrido ao Teatro Fórum. Para Pereira,

sem dúvida a base da polêmica em torno do Teatro-Fórum reside no seu aspecto híbrido. Precisar de forma pragmática o espaço do jogo e o espaço do debate reclama um equilíbrio sutil: entre jogo e debate o Teatro-Fórum, não seria nem um nem outro, mais um malabarismo perpétuo entre essas duas modalidades sem nunca acomodar-se. (...). O Coringa- duplo de Boal- serve, não somente a induzir o debate a uma crítica política global, mas também a corrigir e controlar os termos Teatro e Fórum. (PEREIRA, 1998, p. 158).

Não obstante a polêmica relacionada ao caráter híbrido do Teatro Fórum, o diálogo deste teatro de Boal com o Teatro Didático e, ao mesmo tempo, com o formato “fórum” (oriundo do campo do direito e da política) é bastante evidente. O que denota em hibridismos que permeiam a forma e o conteúdo do teatro criado pelo dramaturgo brasileiro, seja pela simbiose com esta área não artística indicada (direito), seja pelo passo à frente de Brecht ao propor uma nova forma de recepção, transformando o público em agente compositor da cena.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Teatro Didático de Brecht apresenta diálogos com o Teatro Fórum de Augusto Boal que vão além de mera inspiração ou referência. Não obstante, as diferenças entre eles resultam em uma comparação que permite afirmar que, se o Teatro Fórum não é exatamente uma continuidade, ou uma evolução, ou mesmo uma ramificação do Teatro Didático, pode ser considerado, ao menos, uma forma híbrida deste. Evidencia-se que o Teatro Fórum de Boal traz uma significativa bagagem das peças didáticas de Brecht.

Por outro lado, a diferença primordial é a forma de interferência, ou a forma de participação do espectador no espetáculo proposto. No trabalho de Boal será a partir de uma “ação” e com a interferência da figura do “Coringa”, enquanto que em Brecht não há “ação” direta da plateia, no máximo, em situação específica, o próprio ator será plateia. Rosenfeld destaca que o sistema do Coringa, presente no Teatro Fórum, se afasta parcialmente da proposta brechtiana, pois, para o autor, Brecht “não teria concordado com a separação e junção um tanto mecânica de nível típico e particular, oposição não muito congruente” (1996 *apud* FLORY, 2013, p. 71). Não obstante, a poética que confere senso crítico ao público aproxima os autores até o momento em que Boal coloca este mesmo público no palco. Para ele, no Teatro Fórum a “ação” do espectador é a meta que deve ser atingida pela peça. Augusto Boal deixa os meios de produção teatral nas mãos do público, possibilitando a atuação, a “ação”, do espectador na trama da peça.

Todas estas formas que expus até aqui são formas de teatro-ensaio e não de teatro-espetáculo. São experiências que se sabe como começam mas não como terminam, porque o espectador está livre de suas correntes, e finalmente atua e se converte em protagonista. Porque respondem a necessidades reais do público popular, são sempre praticadas com êxito e alegria. (BOAL, 2009, p. 216).

“A poética do oprimido é essencialmente uma Poética da Liberação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar”. Ou seja, há uma perspectiva de atuação da plateia onde “o espectador se libera: pensa e age por si mesmo! *Teatro é ação!*” (BOAL, 2009, p. 237).

É coerente afirmar que o Teatro Fórum pode ser considerado, portanto, uma forma híbrida do Teatro Didático, guardadas as diferenças apontadas e o momento histórico de cada teatro, principalmente em razão desta característica relacionada ao espectador e às formas de recepção. Ampliam-se as possibilidades de participação do público na peça fórum em relação à peça didática. Se faz necessário relembrar que “Brecht propõe uma Poética em que o

espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem” (BOAL, 2009, p. 182). Enquanto que Boal vai além, acredita que “o teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la”, e coloca o espectador em cima do palco (BOAL, 2009, p. 182). Portanto, a diferença da atuação, ou não, do espectador no teatro didático em relação ao fórum, é que implica em um dos aspectos híbridos deste teatro. O Teatro Fórum dá um passo a mais na comunicação e na intervenção do público na peça, propõe uma reflexão para o espectador em uma posição protagônica.

“Sartingen traça um paralelo entre o teatro de Boal e Brecht” (OLIVEIRA, 2007, p. 90). Salienta-se que o teatro proposto por Boal pode ser visto como uma superação consequente da poética brechtiana na medida em que “a necessidade de um teatro para os oprimidos é determinada por pressuposto inerente a essa realidade histórica e social e suas especificidades políticas e culturais” (SARTINGEN, 1998 *apud* OLIVEIRA, 2007, p. 90-91). A autora ainda reforça que a obra de Boal é “uma continuação, vale dizer, uma ampliação da ‘poética marxista’ de Brecht” (SARTINGEN, 1998 *apud* OLIVEIRA, 2007, p. 91).

Finalmente, o Teatro de Boal propõe uma evolução crítica e prática no comportamento (e no corpo) do espectador frente à escola brechtiana didática (ou mesmo épica) e ainda pode ser considerado, como visto, “uma ampliação da ‘poética marxista’ de Brecht”.

A dialética imanente ao Teatro-Fórum e ao Lehrstück vem do fato de que os dois projetos rompem com as clássicas funções dos atores e dos seus papéis, questionando profundamente a peça e sua problemática marxista. Mesmo se em Brecht a intervenção do espectador é de ordem intelectual e não física, ambos os projetos supõem um investimento substancial dos atores e espectadores. (PEREIRA, 1998, p. 158).

Nota-se que o Teatro Fórum assume uma forma híbrida do que Brecht criara no Teatro Didático. Em uma análise um pouco mais estreita, minimamente, o Teatro Fórum bebeu na mesma fonte das premissas do Teatro Didático. Trouxe o legado de Brecht para uma perspectiva atual do oprimido, onde este pode ser espectador e, ao mesmo tempo, agente atuante na cena teatral. O espectador “incorpora” a cena atuando nela, fazendo parte da obra artística e contribuindo significativamente para a produção e desenvolvimento desta mesma obra específica.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO FILHO, Carlos A. F. de. **Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio**. Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista. Assis, 2008. Disponível em: <http://www2.assis.unesp.br/cedap/acervo_joao_antonio/Doutorado/CARLOS%20ALBERTO%20FARIAS%20DE%20AZEVEDO%20FILHO.pdf>. Acesso em: 26/11/2018.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

BLOG AUGUSTO BOAL. **Vida e Obra**. Não paginado, Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/>>. Acesso em: 20/03/2019.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 1ª ed. São Paulo: Martins, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CANCLINI, Néstor G. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª Ed, 7ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

DIAS, Denise; NASCIMENTO, Maria Teresinha M. do. **Hibridismo: Característica da Identidade e Representação em Capitães da Areia**, de Jorge Amado. Artigo apresentado no XIV Abralic – 24, 25 e 26 de setembro de 2014 – Universidade Federal do Pará – Belém: 2014 Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434478029.pdf>. Acesso em: 01/12/2018.

GOMES, Edmundo de Novaes. **Teatro Político Em Belo Horizonte: Entre A Resistência e a Persistência**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em artes – PPG Artes da Escola de Belas Artes – EBA da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Belo Horizonte: 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/hwPo6H>>. Acesso em: 26/11/2018.

FLORY, Alexandre Villibor. **Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld**. Pandaemonium, São Paulo, v. 16, n. 22, Dez /2013, p. 55-83. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pg/v16n22/v16n22a04.pdf>>. Acesso em: 30/03/2019.

HELIODORA, Bárbara. **Caminhos do Teatro Ocidental**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: Um Jogo de Aprendizagem**. 1ª ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. **A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI**. ARJ - Art Research Journal, v. 3, n. 1, p. 37-49, 17 maio 2016. Disponível para download em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8427>>. Acesso em: 26/11/2018.

OLIVEIRA, Urania A. S. M. **A criação de textos teatrais a partir de jogos e das peças didáticas de Bertolt Brecht**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação – Programa de Pós Graduação em Educação – Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/GiHczQ>>. Acesso em: 01/12/2018.

PARANHOS, Edmur. **Nós: Do-Discentes e Espesct-atores!**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/TLwDx9>>. Acesso em: 01/12/2018.

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea**. 1ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

PEREIRA, Antonia. A Poética do Oprimido e o papel do espectador no jogo e debate teatrais (Artigo) In: **Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien**, 1998. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_1998_num_70_1_2780>. Acesso em: 01/12/2018.

RAUEN, Margarida G. Do Controle da Cena à Interações Alostéricas: O público como agente compositor. In: RAUEN, Margarida G. (Org). **A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor**. 1ª ed. Salvador: EDUFBA, 2009.

RODRIGUES, Eliana. Dança e Pós-Modernidade. In: BIÃO, Armindo; CAJAIBA; Luiz C.; PEREIRA, Antonio; PITOMBO, Renata (Orgs). **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. 1ª ed. São Paulo: AnnaBlume Editora, 2000. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=qOHetOm6FrIC&pg=PA123>>. Acesso em: 01/12/2018.

ROSENFELD, Anatol. **História da Literatura e do Teatro Alemães**. 1ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

_____ **O Teatro Épico**. 6ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e Crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2003. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=D6ha1rBiAu4C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 30/03/2019.