



*Ademilson Henrique da Cunha*

Fundação Educacional de Divinópolis / Universidade do Estado de Minas Gerais  
ademilsonhc@ig.com.br

*Helena Alvim Ameno*

Fundação Educacional de Divinópolis / Universidade do Estado de Minas Gerais  
helenareis@uai.com.br

*Pedro Pires Bessa*

Fundação Educacional de Divinópolis / Universidade do Estado de Minas Gerais  
ppbessa@oi.com.br

### RESUMO

Augusto Boal propõe a teoria do Teatro do Oprimido a partir de questionamentos sobre os conceitos clássicos de arte — especificamente, o conceito de tragédia — por julgá-los conservadores de um cenário excludente das manifestações populares. Dessa maneira, o autor investiga atividades teatrais de várias épocas, desenvolvendo-lhes a teoria, ampliando-lhes os horizontes. Com isso, elabora a criação de um conjunto de técnicas teatrais com o objetivo de transformar o espectador em espect-ator, levando-o a tomar consciência em sua participação da acção. Esse conjunto de técnicas caracteriza a estética conhecida como Teatro do Oprimido e funciona através de um sistema denominado Sistema Coringa. Pensado, originariamente, para atividades teatrais, o Teatro do Oprimido tem revelado sua importância em outros domínios, tendo em vista que, além de sua eficácia nas atividades educativas, políticas e terapêuticas, o Teatro do Oprimido favorece a composição dos textos literários de Augusto Boal, o que pode ser visto através das didascálias e microdescrições.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido; Sistema Coringa; Espectador; Didascálias; Microdescrição.

### ABSTRACT

Augusto Boal proposes the theory about the Theater of the Oppressed by questioning the classical concepts of art, specifically those concerning the tragedy, for considering them conservative of scenery which excludes the popular manifestations. In this way, the author investigates the theatrical activities through several epochs, developing their theories, enlarging their horizons. From this, he elaborates a whole of theater techniques aiming at transforming the spectator into spect-actor by bringing him to consciousness and making him to participate of the action. This set of techniques characterizes the aesthetics known as the Theater of the Oppressed and works by means of a system called Coringa System. The Theater of the Oppressed thought, originally, for theater activities has revealed its importance to other fields. Besides its efficiency in education, politics and therapeutics activities, the Theater of the Oppressed favors the composition of Augusto Boal's literary texts, which can be seen through the didascalias and microdescriptions.

Keywords: Theater of the Oppressed; Coringa System; Spectator; Didascalias; Microdescription.

## Introdução

Quando se fala de Augusto Boal (1931-2009)<sup>1</sup> torna-se difícil, ou impossível, não mencionar o *Teatro do Oprimido*. A recíproca, também, é verdadeira, pois Augusto Boal e *Teatro do Oprimido* se completam como faces de uma moeda. Houvesse três faces, a terceira presentificaria o Coringa. Contudo, esse se revela, alegoricamente, pelo simples acto de girar a moeda.

Para muitos, o *Teatro do Oprimido* se configura como arma colocada a favor da sociedade subjugada por forças opressoras, uma forma de resistência ao regime totalitário que caracterizou uma época no Brasil. Isso é verdade, mas não é tudo. De teatro de protesto, concepção primeiramente sentida nas propostas teóricas, devido à urgência de um cōnscio popular sob um regime autoritário, estético e político, o termo *oprimido*, no processo de transformação que o caracteriza, não se fecha como alguma coisa dogmática. Pelo contrário, propicia uma atitude libertadora, uma vez que “liberta-nos a todos, pois somos todos prisioneiros. Os sentenciados, prisioneiros do espaço; nós, do Tempo. (Boal, 2003: 155).

Em *Teatro do Oprimido*, Boal não aceita como definitiva a concepção aristotélica de tragédia, por percebê-la fundamentada em leis específicas, independentes em relação à Política. Para Aristóteles, poesia (lírica, épica, dramática) e política são disciplinas distintas. Aquela seria imitação pela qual se manifesta o conhecimento e esta, ligada à Ética, seria a investigação a respeito do que deve ser o bem.

Para Boal, arte não é imitação ou pura contemplação da realidade. Em sua concepção, a arte se caracteriza como uma atividade humana de transformação do mundo. É, portanto, uma atividade política. E, através da arte, Boal desconstrói conceitos dominantes e repercute a característica política do teatro. “É necessário transformar” (Boal, 1991: 13). Com esse pensamento, o autor questiona, principalmente, os elementos qualitativos e quantitativos teorizados por Aristóteles na composição dos mitos narrativos. De acordo com Boal, esses elementos funcionam como pilares de um sistema coercitivo, dominador, mantendo o teatro preso e submetido às teorias clássicas até nossos dias.

Segundo Boal, o “Teatro é a primeira invenção humana e é aquela que possibilita e promove todas as outras invenções e todas as outras descobertas” (Boal, 1996: 27). Daí admitir que a vocação teatral exista e permaneça em todos os seres humanos, enquanto a profissão teatral seja opção de poucas pessoas. O autor vai além dessa conceituação ao afirmar que “O ser torna-se humano quando inventa o teatro” (Boal, 1996: 28).

Os textos de Boal podem se agrupar como teoria e ficção, não se esquecendo de que, para o autor, a única ficção que existe é a palavra ficção, conceito encontrado em vários momentos ao longo de sua obra. Entretanto, na tentativa de diferenciar um grupo do outro, a palavra ficção será aqui empregada para relatar as situações nas quais se envolvem seres conhecidos, apenas, através do discurso.

Torna-se oportuno lembrar que a classificação teoria e ficção, em se tratando da obra de Boal, é, de certa forma, modesta, levando-se em conta que, em suas exposições teóricas, o autor se utiliza de situações cujo relato resulta em textos literários: uma história e um discurso.

Colocam-se, no primeiro grupo, as obras relacionadas à teoria e correspondente prática teatral; no segundo grupo, os textos dramáticos, os contos e os romances compõem as obras de ficção. Como Teoria e Prática se classificam, por ordem de publicação, *Teatro do Oprimido*, *Técnicas latino-americanas do teatro popular*, *200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*, *Jogos para atores e não-atores*, *Stop: c'est magique!*, *O arco-íris do desejo* e *Teatro Legislativo*. Também por ordem de publicação, consideram-se, como ficção, as seguintes obras: *Milagre no Brasil*, *Crônicas de nuestra América*, *O teatro de Augusto Boal*, *O corsário do rei*, *O suicida com medo da morte*, *Hamlet e o filho do padeiro*, *Aqui ninguém é burro*, *A deliciosa e sangrenta aventura latina de Jane Spitfire* e *O teatro como arte marcial*.

Assim, de *Teatro do Oprimido* a *Teatro como arte marcial*, passando por outras obras situadas no período de 1976 a 2004, o conceito de oprimido desenvolve-se, esclarecendo-se e se impedindo de fossilizar-se como algo acabado, imune ou alheio à vida que o envolve.

<sup>1</sup> Augusto Boal, escritor, dramaturgo brasileiro, de reconhecimento internacional, diretor do Teatro de Arena, um dos mais importantes grupos teatrais brasileiros dos anos de 1950 e 1960.



## Técnicas teatrais

No teatro, a narrativa é composta de vários elementos significativos: a palavra, os figurinos, os gestos, todas as estruturas cênicas. Com isso, o espectador é desafiado a interpretar os diversos signos presentes na encenação, cabendo a ele articular e mediar este complexo conjunto de signos, interagindo com o mesmo, de maneira a colaborar para a elaboração da história.

Ao absorver a linguagem cênica, o ser humano mergulha no universo teatral, que estimula uma compreensão das várias linguagens propostas em uma montagem, exercitando a capacidade de entender as acções de maneira própria, concebendo a plena noção de conhecimento de mundo.

Assim, constatamos “que a linguagem é intrínseca à própria história, já que o discurso histórico é sempre uma narrativa” (Desgrandes, 2004: 6). Desse modo, observamos que há congruência entre linguagem e história, o que leva o espectador a se tornar autónomo para interpretar, compreender e modificar a acção narrada, à sua maneira, isto é, ele é dotado de liberdade para construir e reconstruir a linguagem de modo a transformar a história.

Logo, o espectador não emite plenos poderes aos atores, não é um ser essencialmente passivo, mas sim um ser que recorre à sua experiência de vida para inseri-la na narrativa da realidade com a qual se depara.

Dessa maneira, compreende-se que o processo teatral, na conceção de alguns autores contemporâneos, busca inserir linguagens que possam dialogar com a realidade em transformação, promovendo interação entre encenadores e espectadores de maneira a reflectir sobre as situações políticas e sociais apresentadas. Assim, o intuito da acção dramática é o de possibilitar a comunicação entre palco e plateia, provocando a capacidade crítica e interativa de quem assiste ao espetáculo cênico, motivada pela percepção da natureza artística da narrativa. Isso quer dizer que a atividade teatral deve propor a libertação do espectador do envolvimento superficial ou vicário da acção que se desenvolve no palco.

O teatro, então, deve estabelecer um vínculo com o público, que deve exprimir suas inquietações. Isso tem sido uma ocupação dos especialistas, mas, “provavelmente, nenhum teórico contemporâneo explorou as implicações políticas

da relação espetáculo-plateia de maneira tão penetrante e original quanto o diretor latino-americano Augusto Boal” (Carlson, 1997: 458).

Boal, em sua teorização do Teatro do Oprimido, através de um conjunto de técnicas teatrais, propõe o plano de conversão do espectador em espect-ator, ou seja, em ator — preocupação maior do teatro do oprimido e razão da criação do sistema coringa — a partir do princípio de que é necessário ao espectador conhecer o próprio corpo, tornando-o livre para que a expressão teatral possa ocorrer: “Podemos mesmo afirmar que a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano, principal fonte de som e movimento” (Boal, 1991: 143).

Percebe-se, com isso, que o mundo teatral não quer fornecer o caminho perfeito para o espectador trilhar passivamente, delegando o poder de acção e pensamento para os atores-personagens. Segundo Boal (2008) a acção cênica deve ser libertadora, daí a necessidade de uma “reumanização do teatro”, por meio da percepção do espectador.

É interessante observar que as técnicas teatrais propostas para tornar o ser humano sujeito de sua própria acção, afastando-o da posição de objecto da acção, na qual se manteve durante vários séculos de atividades teatrais, servem ao propósito da alfabetização. Isso porque ambos os processos, teatralizar e alfabetizar, têm como objetivo a tomada de consciência do indivíduo. Ao mesmo tempo, a pessoa prepara-se para adquirir a linguagem verbal e a linguagem corporal. Uma leva à outra e ambas levam ao conhecimento da realidade. É o que se pode apreciar na seguinte citação:

*“(...) o domínio de uma nova linguagem oferece, à pessoa que a domina, uma nova forma de conhecer a realidade. Cada linguagem é absolutamente insubstituível. Todas se completam no mais perfeito e amplo conhecimento do real, isto é, a realidade é mais perfeita e amplamente conhecida através da soma de todas as linguagens capazes de expressá-la”.*

(Boal, 1991: 37)

No processo de percepção proposto por Boal, são reconhecidas atividades preparatórias que incentivam as pessoas a se tornarem criativas. Semelhante ao fenómeno que ocorre no processo da alfabetização, a aquisição da linguagem corporal, também, afasta o indivíduo da zona de passividade e o torna apto para dirigir seu destino. As práticas teatrais propostas, assim como as práticas alfabetizadoras, querem libertar os indivíduos da subalternidade na qual vivem

à imagem e semelhança de outras culturas sem participarem efectivamente da sociedade como agentes de sua história.

Uma linguagem não substitui a outra, mas todas se complementam. Esse era o pressuposto do qual partiram os alfabetizadores no Peru, não perdendo de vista o panorama cultural, no qual existe um grande número de línguas e dialectos. Foram estabelecidos, então, os seguintes pontos no processo de alfabetização:

- alfabetizar na língua materna e em castelhano, sem forçar o abandono daquela em benefício deste;
- alfabetizar em todas as linguagens possíveis, especialmente artísticas, como o teatro, a fotografia, os titeres, o cine, o periodismo, etc. (Boal, 1991: 137).

O ensaio *Uma experiência de teatro popular no Peru*, escrito em Buenos Aires, em Dezembro de 1973, relata as experiências realizadas por Boal e Paulo Freire<sup>2</sup>, naquele país, durante a campanha de alfabetização de adultos, em Agosto do mesmo ano. Junto com a história da campanha vêm as técnicas desenvolvidas para a aquisição das linguagens verbal e teatral.

Constatamos, assim, que o Teatro do Oprimido de Boal e a Pedagogia do Oprimido de Freire possibilitam reflectir sobre a passividade do espectador no teatro, herança aristotélica, e sobre o alheamento do educando, herança das classes dominantes, no sistema educacional.

Logo, percebemos que o Teatro do Oprimido se destina, de maneira especial, às camadas populares e seu objetivo é democratizar o teatro. No entanto, para que isso realmente ocorra, torna-se viável a apresentação de situações reais, em que o “oprimido” se utilize da representação cénica para se expressar de modo consciente, ocorrendo a interacção entre ator e espectador.

A relevância da questão social levantada por Boal é salientada por Iná Camargo Costa, ao comentar sobre o espetáculo *Revolução na América do Sul*<sup>3</sup>:

*“Boal ilustra, com os traços sumários da caricatura, em cenas que seguem um ritmo alucinado, o raciocínio ainda hoje corrente sobre a relação entre salário e preço, velho conhecido dos leitores de ‘Salário, preço e lucro’, em que Marx refuta justamente essa tese, em sua época defendida por respeitável corrente sindical inglesa e aqui representada segundo o ponto de vista dos que dela se*

*beneficiam. Na cena de Boal vemos a credulidade irônica de José à medida que os aumentos são justificados pelos coadjuvantes do processo econômico até que seu Patrão aparece para explicar por que ele foi despedido”*

(Costa, 1996: 77)

O teatro, então, surge como um mecanismo que actua na transformação da vida quotidiana das pessoas, uma vez que a arte se comunica com a sociedade no intuito de viabilizar a possibilidade de enxergar o mundo de maneira crítica, tornando os indivíduos actuautes e essenciais no seu espaço social.

Com isso, percebe-se a importância do teatro para estimular uma consciência cidadã, tendo em vista que o Teatro do Oprimido pode apresentar meios de colaborar com o espectador no seu processo de busca para se tornar um protagonista da acção, estimulando-o a estender essa prática teatral para a vida real.

Dessa forma, além da desvinculação ator/personagem — qualquer ator pode representar qualquer personagem —, de uma perspectiva narrativa unitária, em que o ponto de vista é assumido ideologicamente pelo grupo que realiza a apresentação, e da utilização da música como elemento de ligação, a teoria de Boal torna-se expressiva pela utilização do Coringa<sup>4</sup>, uma personagem omnisciente que altera, refaz, inverte a cena e alerta os espectadores quanto aos acontecimentos significativos.

Carlson situa o Sistema Coringa nos seguintes termos:

*“A experiência mais amplamente desenvolvida no Teatro de Arena de São Paulo, de Boal, é o sistema do ‘Coringa’, que procura demonstrar a liberdade do indivíduo ‘dentro das linhas estritas da análise social’. O sistema mistura realidade e fantasia, empatia e distanciamento, detalhes e abstracção; tenta apresentar ao mesmo tempo uma peça e sua análise. A chave é o ‘Coringa’, figura situada entre a peça e a plateia que comenta, orienta, cria e quebra a ilusão. Age de modo oposto ao protagonista, instando o público a ver a peça com olhos críticos, em vez de tentar mergulhar emocionalmente nela”*

(Carlson, 1997: 459)

Assim, podemos notar que Boal sistematiza o processo de conscientização em quatro etapas, das quais, podem-se dizer, as três primeiras sugerem atividades preparatórias para a aquisição de um novo discurso, ou seja, as variadas técnicas dramáticas que possibilitarão ao espectador a aquisição do discurso teatral.

<sup>2</sup> Paulo Freire, educador brasileiro, trabalhou intensamente nas campanhas nacionais de alfabetização de adultos, desenvolvendo técnicas que se caracterizavam em conscientizar as pessoas sobre as questões sociais.

<sup>3</sup> Peça dirigida por José Renato, estreada em 1961. Nesta época, Boal já era considerado um dos grandes dramaturgos brasileiros.

<sup>4</sup> O Sistema Coringa foi desenvolvido por Boal na década de 1960, na época do Teatro de Arena de São Paulo. Com esse modelo, permite-se a montagem de qualquer peça com elencos reduzidos, instigando sempre uma atitude crítica.



As referidas etapas podem-se resumir da seguinte forma, especificamente: na primeira, encontram-se exercícios que levam ao conhecimento do corpo; na segunda, são apresentadas atividades objetivando tornar o corpo expressivo; na terceira, inicia-se a prática do teatro “como linguagem viva e presente, e não como algo acabado” (Boal, 1991: 143), prática que ocorre em graus diferentes, ou seja, dramaturgia simultânea, *teatro-imagem* e *teatro-debate*. O discurso teatral se manifesta na quarta etapa<sup>5</sup>. Essas práticas incentivam o espectador a intervir na cena.

As etapas mencionadas como atividades que conduzem o espectador à aquisição do discurso teatral não se configuram como *teatro-espetáculo*, mas apenas como formas ou experiências de *teatro-ensaio*.

As técnicas dramaturgia simultânea, *teatro-imagem* e *teatro-debate* e suas variantes, originariamente exercícios, incorporam, posteriormente, a produção literária de Boal, seja como técnicas de distanciamento ou componentes textuais. Tomem-se como exemplos os textos dramáticos *Torquemada*, *O corsário* e os romances *O suicida* e *Jane Spitfire*.

Nessas obras, bem como em outras, essas técnicas têm um efeito interessante, como elementos provocadores de *carnevalização* (em termos bakhtinianos<sup>6</sup>), constatando uma modificação da zona valorativo-temporal de construção da imagem artística. As lendas e os mitos do passado ganham nova dimensão e são tratados, criticamente, através da experiência e da fantasia. Surge uma narrativa, na qual a relação estreita entre o sério e o cômico, entre a prosa e o verso, dá um novo tratamento ao discurso literário.

## Teatro e romance

Por questões metodológicas, os textos de Boal foram agrupados neste trabalho como teoria e ficção, apesar da dificuldade de se estabelecerem fronteiras entre esses gêneros na escrita do autor. O leitor percebe que teoria e ficção se dispersam ou se entrelaçam ao longo de vários textos. Entre eles, encontram-se peças teatrais, contos e romances. Existem, ainda, os textos memorialísticos e as palestras feitas pelo autor, na Câmara Municipal da cidade do Rio de Janeiro, em prosseguimento à narrativa de ficção.

De início, o leitor toma conhecimento da importância

do texto dramático em sua obra. Atribui-se a esse fato a natureza política do Teatro do Oprimido. O texto dramático chega a sua composição a partir do uso das técnicas criadas para as atividades teatrais, as quais propõem realizar o processo de percepção, transformando o espectador em sujeito da acção. Elaborado sob essa forma, espera-se que o texto dramático favoreça a análise da situação apresentada, dentro do próprio espetáculo e em sua leitura, em particular. As técnicas teatrais são reconhecidas como elementos composicionais dos textos e se encontram enraizadas na produção literária do autor.

Torna-se claro, desse modo, que a teoria e as práticas do *Teatro do Oprimido* não favorecem a improvisação e a casualidade. Pelo contrário, a presença delas configura o texto dramático como uma composição literária, conscientemente elaborada e fundamental para o espetáculo.

Não se trata, aqui, de assegurar ao texto dramático o estatuto de objecto de estudo pertinente à filologia, na qual todo o excedente que ocorresse em uma encenação seria considerado de natureza retórica. Trata-se de estabelecer uma ligação entre o texto e sua encenação. Em ambas as situações (filologia e encenação) percebe-se que o texto dramático, no *Teatro do Oprimido*, lança sua existência no teatro brasileiro, justificando sua gênese, seu espaço, sua temporalidade, sua ideologia e sua estética.

Outro mérito que se atribui a Boal refere-se ao fato de que, ao incorporar os aspectos teóricos do *Teatro do Oprimido*, o texto dramático constata a existência de outra vertente de sua obra. As práticas teatrais propostas e desenvolvidas através das experiências realizadas no Brasil e no exterior, em favor da educação, da política e da terapia, ganham espaço na literatura, como componentes textuais. Essa é a nova vertente que se reconhece nos textos dramáticos.

A existência do sistema coringa caracterizada pela fragmentação ou decupagem, resultante da presença das técnicas e práticas teatrais, contribui para que o texto se projecte além da leitura e da encenação. Sua estrutura assim configurada aproxima-o do romance. Essa aproximação, primeiramente, ocorre com a prosa do autor, nas situações em que orienta o desenvolvimento da acção nas cenas, seja no texto dramático ou no texto romanesco. As referidas situações são denominadas didascálias e microdescrições, respetivamente.

As didascálias, praticamente ausentes no teatro antigo, quando se imagina que o próprio autor — o didascalo — conduziu, pessoalmente, a encenação, caracterizam-se,

<sup>5</sup> As etapas e técnicas dramáticas se encontram desenvolvidas nas obras de Augusto Boal.

<sup>6</sup> Este termo refere-se a Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), um linguista russo.

formalmente, em alguns textos, pela ausência da forma verbal, a qual se subentende ser a forma do tempo presente. Aparecem em textos teatrais de várias épocas e ganham consistência nas peças de Boal.

Nelas, as didascálias, além de orientar e organizar a cena e o ambiente, funcionam, também, como espaços de reflexão e ensinamentos do autor. Levando em conta as sugestões de Bertold Brecht<sup>7</sup> (Brecht, 1967: 163), quanto à possibilidade de se utilizarem outros tempos verbais nas didascálias, narrando-as no palco, percebe-se que a diferença entre as didascálias e as microdescrições (Uspênski)<sup>8</sup>, na obra de Boal, é quase nula, pois não há muita diferença entre a prosa do autor, no texto dramático e no romance.

No entanto, percebe-se que a passagem de uma para a outra deixa clara a posição ou o ponto de observação do autor. Na didascália, o autor se coloca fora da acção; na microdescrição, actuando como personagem-narrador, o autor ocupa uma posição dentro da narrativa. Essa alternância de posições estabelece as “molduras” (Uspênski), as quais sinalizam a passagem do mundo real para o mundo representado, através da transferência de um ponto de vista externo para um ponto de vista interno ou vice-versa.

As molduras alteram o espaço artístico, expandindo-lhe as fronteiras sem, contudo, transgredi-las ou ultrapassá-las. Em alguns casos, as molduras são construídas de modo a inserir uma história dentro de outra história. Isso não é estranho a Boal. A decupagem resulta desse processo. Pode ser encontrada em vários textos do autor. Na peça *Lua pequena*, por exemplo, com a introdução da *Toada de Manuel Rodriguez* de autoria de Pablo Neruda<sup>9</sup>, houve a expansão do espaço artístico, no caso, o texto de Boal, que é uma peça teatral. Introduziram-se várias histórias contidas na toada. Entretanto, mantiveram-se as fronteiras do texto que continuou sendo uma peça teatral. A expansão do texto, conseqüentemente, do tempo e do espaço, torna-se característica nos textos literários do autor.

Nos textos dramáticos, as molduras são introduzidas com os títulos das partes ou dos quadros ou dos actos. Nos romances, as molduras ocorrem nos títulos dos capítulos e das partes que os compõem. Ocorrem, também, como formas de encerramento dos textos. Isso pode ser apreciado

no final de *Histórias de Nuestra América*, por exemplo. As cenas finais da terceira parte em *O corsário do rei*, intitulada “O Leito de Morte”, oferecem uma moldura de encerramento na qual ocorre a mudança do ponto de vista e a transformação do personagem ao mesmo tempo:

*“[Os bêbados açulam Duguay Trouin que se levanta na cama e canta, enquanto arranca a cabeleira careca, a máscara de rugas e o camisolão; aparece um jovem belíssimo e elegante]”*

(Boal, 1985: 40)

Os títulos podem ser compreendidos como textos introdutórios de representação externa ou emoldurante. Funcionam como enquadramentos periféricos de outras molduras. Como pode ser observado, a linguagem dramática e a linguagem romanesca de Boal contêm ou abrigam uma pluralidade de discursos.

Conceitua-se como microdescrição um trecho menor, às vezes, miúdo, isolado da narrativa, relativamente independente, que se organiza em uma composição específica, possuindo suas próprias molduras. Uma obra pode dissociar-se em várias microdescrições. As molduras nas microdescrições se presentificam por meio de recursos, tais como, pontuação gráfica, introdução das formas pronominais da primeira e da segunda pessoa, uso de línguas estrangeiras, em alguns casos, com a tradução, e emprego de letras maiúsculas em todas as palavras da oração inicial, nas partes segmentadas, recurso esse predominante no romance *Jane Spitfire*.

Vê-se que as molduras abrem perspectivas no texto e o redimensionam com a criação do espaço estético em suas propriedades gnosiológicas peculiares<sup>10</sup>. Isso favorece a representação dentro da representação no teatro e a narrativa dentro da narrativa na literatura.

Torna-se possível, através das propriedades do espaço estético, constatar a projecção do teatro no romance de Boal. A esse respeito, na posição de Uspênski, autor já mencionado, as molduras favorecem a possibilidade de se confirmar a referida projecção em diferentes formas de arte:

*“Pode ser que justamente o teatro, com a combinação que lhe é característica de atores e cenário (que configuram o fundo da ação, apresentando-se como uma representação dentro de outra), tenha exercido, até certo ponto, uma influência na literatura e nas artes plásticas, condicionando os fenômenos de que tratamos”*

(Schneiderman, 1979: 208)

<sup>7</sup> Bertold Brecht foi um dos grandes representantes da dramaturgia no século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo.

<sup>8</sup> B. A. Uspênski, autor russo, Schneiderman, 1979: 163-218. “Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte, princípios quais de organização da obra em pintura e literatura”.

<sup>9</sup> Pablo Neruda, poeta chileno, foi um dos mais importantes escritores da língua castelhana no século XX.

<sup>10</sup> Ver espaço estético em *O arco-íris do desejo*, obra citada.



## Conclusão

A discussão apresentada neste texto tenta esclarecer que o *Teatro do Oprimido*, como um conjunto de técnicas teatrais, desenvolve conceitos estéticos, ampliando os horizontes nos quais as manifestações artísticas podem ser apreciadas. As referidas técnicas e suas variantes, como toda proposta artística que surge, não vêm sozinhas, isoladas dos momentos que as antecederam na História. Elas chegam para atender aos apelos da sociedade.

Não é novidade o fato de que as novas descobertas não eliminam as velhas teorias. Com relação às técnicas teatrais do *Teatro do Oprimido*, observam-se outras influências, além daquelas específicas para o teatro. É notória sua eficácia em outras produções nas campanhas de alfabetização, nas atividades nacionais de conscientização política ou nas atividades terapêuticas, as técnicas teatrais têm revelado a importância do teatro nas relações humanas.

E não param por aí. Como toda teoria, o *Teatro do Oprimido* continua em evolução, apontando novas áreas de aplicação, abrindo outras vertentes. Agora, na literatura, uma vez que elas beneficiam a composição dos textos dramático e romanesco de Boal. Pode-se pensar que o teatro sai do palco e entra na literatura, caso se admita que, em algum momento, o teatro esteve fora da literatura — o que não é o caso.

A questão é que, como se pode apreciar, as técnicas teatrais, ao mesmo tempo em que aproximam os textos, introduzem neles características do romance polifônico, teorizado por Mikhail Bakhtin. O que se faz concluir que as raízes do romance de Boal se encontram em sua obra teórica e dramática. Esse é um momento importante para os estudos literários brasileiros.

Torna-se evidente, portanto, que não é justo pensar no *Teatro do Oprimido* como algo monolítico/ monológico, fossilizado, limitado no tempo e no espaço, como uma atividade de protesto contra regimes autoritários, político e estético. Pelo contrário, o *Teatro do Oprimido* demonstra que o domínio das atividades artísticas é mais complexo e abrangente do que aquilo que se propõe ao criá-lo.

Apontar outras áreas desse domínio foi a proposta desse artigo. Evidentemente, a questão fica em aberto, considerando que nada é conclusivo e definitivo neste mundo, pois tudo está sujeito a evoluções e mudanças.

## Referências Bibliográficas

- Bakhtin, M. (1992). *Estética da criação verbal*. (M. E. G. G. Pereira, Trans.). São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, M. (1993). *Questões de literatura e de estética*. (A. F. Bernardini, Trans.). São Paulo: Martins Fontes.
- Boal, A. (1980). *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1996). *Aqui ninguém é burro!*. Rio de Janeiro: Revan.
- Boal, A. (1997). *Crônicas de nuestra América*. Rio de Janeiro: Editora Codecri.
- Boal, A. (2000). *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record.
- Boal, A. (1998). *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1979). *Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1996). *O arco-íris do desejo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1985). *O corsário do rei*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1992). *O suicida com medo da morte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2003). *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Boal, A. (1980). *Stop c'est magique!*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1990). *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Boal, A. (1980). *Teatro do oprimido e outras poéticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1991). *Teatro do oprimido e outras poéticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2008). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1968). *Teatro e realidade brasileira*. Documentário. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1996). *Teatro legislativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1979). *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. São Paulo: Hucitec.
- Brecht, B. (1967). *Estudos sobre teatro*. (F. P. Brandão, Trans.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Carlson, M. (1997). *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. (G. C. C. Souza, Trans.). São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- Costa, I. C. (1996). *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Desgranges, F. (2004). "Quando teatro e educação ocupam o mesmo lugar no espaço". São Paulo: SEESP, (Consultado em 25 de Julho de 2009) [http://www.educacao.sp.gov.br/Boa\\_Noticia/Flavio.htm](http://www.educacao.sp.gov.br/Boa_Noticia/Flavio.htm)
- Schneiderman, B. (1979). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva.